

Sous la direction de
Franck Jedrzejewski et Jean-Clet Martin

Deleuze, philosophe des multiplicités

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2017
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.harmattan.fr>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-11811-6
EAN : 9782343118116

Sommaire

<i>Introduction</i>	9
René Schérer, <i>Empirique et transcendantal (Improvisations)</i>	13
Jean-Clet Martin, <i>Deleuze, un spinozisme radical</i>	25
Isabelle Alfandary, <i>Critique et clinique de la littérature : écriture et délire</i>	37
Tatiana Roque, <i>Le diagramme libéré de l'algébrique : point mobile, trait, pointillé</i>	49
Mohamed Ben Mustapha, <i>Deleuze, ou la formule</i>	71
Franck Jedrzejewski, <i>Deleuze, la monade et le pli</i>	83
Dandan Jiang, <i>Intensité, devenir et communication transversale</i>	95
Jérôme Lèbre, <i>L'issue de la lutte Drame et dédramatisation chez Deleuze</i>	105
Vanessa Brito, <i>Cinéma et fabulation : politiques du récit</i> ...	125

Vincent Jacques, <i>De la nature à l'information : Deleuze, lecteur de Daney</i>	145
Rodrigo Guéron, <i>L'oiseau duchampien de Deleuze et Guattari</i>	159
Arnaud Villani, <i>Peut-on parler d'optimisme deleuzien ?</i>	177
Christiane Vollaire, <i>L'usage des concepts. L' enrôlement des « machines de guerre » dans la guerre réelle</i>	191
Bibliographie sélective	201

Introduction

Le recueil de textes ici réunis reprend l'hommage à Deleuze organisé dans la cadre du Collège International de Philosophie pour le vingtième anniversaire de sa mort, le 4 novembre 2015 au Lycée Henri IV. Il s'est agi avant tout d'un Forum et non d'un Colloque, parce que le Forum indique initialement une place, un espace de rencontres sur le seuil, ni dedans, ni dehors, traduisant au mieux l'idée d'intersection propre au Collège, toujours ouverte au milieu, entre des disciplines différentes. C'est ainsi que nous pouvions concevoir en premier lieu l'idée de multiplicité, une multiplicité n'ayant pas de genre, ni de catégorie pour la clôturer. Elle est essentiellement affectée d'un écart et par conséquent transdisciplinaire, tissée de composantes hétérogènes. Que Deleuze ait pu affirmer, non sans humour, qu'il se sent « un philosophe très classique », cela veut dire sans doute le sens toujours ouvert des concepts philosophiques, conçus comme intersection de plans très différents dans leur organisation. Ce classicisme tient peut-être par ailleurs aux problèmes rencontrés par Deleuze, problèmes qu'il partage avec d'autres grands philosophes. La question n'est pas, en effet, d'en appeler à une doctrine, ni à une marque de fabrique, ces dernières restant toujours trop pédagogiques, redevables à une école et par conséquent à un genre. Il s'agit bien mieux, comme nous le retrouvons ici dans chaque texte, d'affronter une difficulté de penser, de prendre par le milieu. Une difficulté inhérente à la philosophie non

pas parce qu'elle serait sophistiquée dans son énonciation mais parce qu'elle se « heurte » à une extrémité qui ne se laisse jamais absoudre ni résoudre par un poncif.

Cette résistance de ce qui diffère de nos opinions suppose en vérité un exercice pratique pour se laisser approcher, voire un pli pour nous en écarter. La traversée de la différence réclame à coup sûr la création d'un concept. Et celui-ci s'inscrit dans ce que la philosophie a sans doute de plus classique en tant qu'expérience : expérience de l'hétérogène qui doit reconduire à de l'univocité, expérience de la multiplicité qui dans sa conception reste cependant une variété irréductible, hérissée d'attributs qui ne se recouvrent jamais dans l'ordre du même. C'est que la consistance, obtenue par un concept philosophique, varie même lorsque la dialectique prétend tout reprendre dans l'identité, dans un réel pacifié ou dans un absolu qui, en vérité, n'est que la pointe d'un mouvement en devenir. Même une construction en train de se faire, d'aboutir à sa tenue, contient de quoi muter au moment de se stabiliser. Il s'agit à chaque fois pour ce constructivisme d'une traversée, d'une jetée, voire d'un diagramme au lieu d'une dialectique. C'est cette difficulté de penser le mouvement, la dramatisation de son événement que nous pouvions évoquer vingt ans après que la vie de Deleuze devait basculer dans l'immanence d'une œuvre qui, aujourd'hui encore, réclame d'être relancée. La faire revenir donc, ici comme ailleurs, selon cette différence ou cette multiplicité qu'elle a toujours tenue comme le signe de sa création.

F.J. /J.C.M.

Liste des abréviations des textes de Gilles Deleuze

- AO *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1972.
 B *Le Bergsonisme*, PUF, 1966.
 C1 *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Minuit, 1983.
 C2 *L'Image-temps. Cinéma 2*, Minuit, 1985.
 CC *Critique et clinique*, Minuit, 1993.
 D *Dialogues*, avec Claire Parnet, Flammarion, 1977.
 DL1 *L'île déserte*, publié par David Lapoujade, Minuit, 2002.
 DL2 *Deux régimes de fous*, publiés par David Lapoujade, Minuit, 2003.
 DL3 *Lettres et autres textes*, publiés par David Lapoujade, Minuit, 2015.
 DR *Différence et répétition*, PUF, 1968.
 ES *Empirisme et subjectivité.*, PUF, 1953.
 F *Foucault*, Minuit, 1986.
 FB *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981.
 K *Kafka. Pour une littérature mineure*, avec Félix Guattari, Minuit, 1975.
 Kc *La Philosophie critique de Kant*, PUF, 1963.
 LS *Logique du sens*, Minuit, 1969.
 MP *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, 1980.
 N *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.
 P *Pourparlers 1972-1990*, Minuit, 1990.
 PS *Proust et les signes*, PUF, 1970.
 PL *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, 1988.
 PV *Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Minuit, 1988.
 QP *Qu'est-ce que la philosophie ?*, avec Félix Guattari, Minuit, 1991.
 R *Rhizome. Introduction*, avec Félix Guattari, Minuit, 1976.
 S1 *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, 1969.
 S2 *Spinoza. Philosophie pratique*, Minuit, 1981.
 SM *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Minuit, 1967.

Empirique et transcendantal (Improvisations)

Il me revient donc de parler en dernier ; ce qui ne veut pas dire exactement de conclure, tâche en laquelle a excellé Jean Wahl, à laquelle Deleuze lui-même s'est exercé, mais qui ne se fait plus guère. Conclure consistant à résumer les interventions antérieures et à en tirer, si l'on peut dire, la leçon. J'en serais bien incapable.

Il me paraît toutefois intéressant de revenir sur le thème auquel a été consacré ce forum, celui des multiplicités qui, sous le nom de variétés, de variations, de singularités aussi, dont les multiplicités sont faites, parcourt l'œuvre deleuzienne, en assure la cohérence, la consistance. Ainsi, également que la liaison avec d'autres penseurs des multiplicités, ceux de la science, de la logique, des mathématiques en particulier : Cantor, Weierstrass, Riemann ; tout spécialement ce dernier à qui il revient d'avoir étendu l'acception du terme, depuis les collections, les nombres, les ensembles, à l'espace et sa topologie. Avant que la philosophie ne l'adopte en y greffant d'autres généralisations. Aux multiplicités numériques, métriques, s'ajouteront des multiplicités de grandeurs intensives, non numériques, qualitatives. Concernant, non seulement l'espace, mais, avec Bergson, le temps, la durée, l'événement.

Cette salle en laquelle nous sommes, cette bibliothèque historique du Lycée Henri IV, lambrissée d'innombrables sculptures de style Louis XV, dont de non moins innombrables glaces multiplient les

reflets, n'est-elle pas perçue comme multiplicité, sans qu'il soit nécessaire d'en chiffrer la grandeur ? Ou mieux, elle peut être elle-même qualifiée de multiplicité, comme le sont les colloques qui s'y tiennent, les idées qui s'y expriment. L'idée est multiplicité, d'où elle tire sa fécondité et sa puissance.

Toutefois, ce n'est pas de cela que je veux parler, ni du passage de Riemann à Deleuze lequel, je le fais remarquer, le rappelle, a été excellemment traité et précisément expliqué par Franck Jedrzejewski dans un article de 2009. Si j'en parle, c'est parce que, dans le cours où sont abordées les multiplicités chez Bergson, une remarque de Deleuze a attiré mon attention et va me permettre les quelques réflexions auxquelles j'entends borner le présent propos.

Il s'agissait de la différence célèbre soulignée par Bergson (ou établie par lui ?) entre la simple perception d'une collection, la suite des sonneries d'une cloche, et la numération, sa condensation, son chiffre donné avec le nombre : ding ding ding ding et « il est quatre heures ». Or, cette notation a été faite également par un livre contemporain ou presque, de *Les données immédiates de la conscience*, mais d'une autre orientation philosophique, celle de la phénoménologie allemande : la *Philosophie de l'arithmétique* de Husserl, paru en 1891.

Tout en en faisant mention, Deleuze, dans la retranscription du cours dont nous disposons, fait alors cette remarque qui a si fort attiré mon attention sur (je cite) « la façon dont se rencontrent et s'accordent des philosophies appartenant à des systèmes différents, qui ont entre elles des résonances, qui se font écho. » Je poursuis la citation : « finalement, bien plus que les contradictions entre philosophes, il y a ces trucs prodigieux qui sont des rencontres. Ils ne se copient pas, ils ne se recopient pas, mais, – entre philosophes qui pourtant sont d'écoles – au sens réaliste, idéaliste, empiriste, – absolument différentes, bien plus que ces différences, il y a de prodigieux échos comme ces appels de l'un à l'autre »

Oui, c'est cela qui m'a frappé, et m'a incité à jeter un coup d'œil récapitulatif sur le rapport de Deleuze lui-même aux autres philosophes, à l'histoire de la philosophie, à l'histoire elle-même. Car ce texte, à l'inverse d'une habitude courante de l'histoire de la philosophie privilégiant la recherche méthodique des différences et oppositions accorde la primauté aux rapprochements et ressemblances, mais, contrairement encore à cette méthode, non par effet d'école ou d'influence,

mais à titre de correspondances, « d'échos », non pas selon un suïvisme d'emprunt ou de dépendance, mais comme par greffe, mais en suivant la démarche paradoxale d'une sorte de collaboration concrète récurrente, d'une « concrescence », pour employer le mot qui est, à ma connaissance, une création de Jean-Clet Martin. Rapport, cela ne saurait étonner, d'ailleurs, rapport non de soumission et d'affadissement, mais d'affirmation, d'accroissement d'être et de sens. Paradoxe de cet effet qui se fait sentir tout au long de l'œuvre deleuzienne, réveillant pour les ranimer et les rajeunir les auteurs avec lesquels elle entre en contact ; logique paradoxale d'un sens toujours en sursis, oscillant de sa source incertaine jusqu'à sa plénitude. Ou, du moins, un usage anti-doxique, si l'on entend par doxa, la voix du sens commun et du conformisme.

Indépendant de l'histoire, mais en résonance avec elle, le philosophe se lie à l'élan de la vie, est porté par le courant vital. Non kantien et loin de rejeter Kant, non phénoménologue sans rejeter Husserl, non hégélien tout se reconnaissant des liens avec Hegel et Marx.

Non mystique, mais n'hésitant pas à s'inspirer des penseurs de la foi. Ce qui me permet d'enrichir ces exordes d'une autre citation que j'invite à tenir présente à l'esprit. Elle renvoie à *Différence et répétition*, à un moment où, dans le chapitre « De la répétition pour elle-même » ont été convoqués, en résonance : Kierkegaard et Péguy, associés à Nietzsche : « On nous a trop conviés à juger l'athée du point de vue de la foi, de la foi dont on prétend qu'elle l'anime encore, bref, du point de vue de la grâce, pour que nous ne soyons pas tentés par l'opération inverse : juger du croyant par l'athée violent qui l'habite, antéchrist éternellement donné dans la grâce et pour « toutes les fois » (DR, 129)

Une parenthèse encore, une incidente qui éclaire et portera – je le désirerais du moins ainsi – toute la suite. Et il s'agit toujours d'une citation, d'une de ces formulations dont Deleuze a le secret. C'est à propos d'une lettre à Michel Cressole publiée dans *Pourparlers*, rappelée dans la correspondance avec Arnaud Vilany dont une partie se trouve dans *Lettres et autres textes* que David Lapoujade a récemment réunis.

Michel Cressole, ami de Guy Hocquenghem et, avec lui, un des fondateurs du Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR) en 1972, a signé le premier livre consacré à Gilles Deleuze, brillant et

désinvolte, qui provoqua une assez verte réplique de la part du philosophe, « Lettre à un critique sévère », qui fut publiée en 1990 dans *Pourparlers*.

On trouvera notamment dans cette réponse une protestation contre les accusations de « bourgeois », d'universitaire esclave d'une culture livresque ; faisant valoir que, contrairement à d'autres, il avait su se libérer de l'emprise historisante, « penser par lui-même et écrire en son propre nom ». On soulignera surtout, pour enchaîner au thème d'aujourd'hui : « Dire quelque chose en son propre nom, c'est très curieux ; car ce n'est pas du tout au moment où l'on se prend pour un moi, une personne ou un sujet qu'on parle en son nom. Au contraire, un individu acquiert un véritable nom propre à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, quand il s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, aux intensités qui le parcourent. Le nom comme appréhension instantanée d'une multiplicité intensive, c'est l'opposé de la dépersonnalisation opérée par l'histoire de la philosophie, une dépersonnalisation d'amour et non de soumission ». Nietzsche en est l'exemple de choix, qui « vous donne un goût pervers (que ni Marx ni Freud n'ont jamais donné à personne, au contraire) : le goût pour chacun de dire des choses simples en son propre nom, de parler par affects, intensités, expériences, expérimentations » (P, 15).

Enfin, on comprendra mieux, dans ce contexte, le rapprochement opéré au début d'un autre entretien, *Dialogues*, et un autre type de multiplicités, non pas intensives, mais quantifiables, numérisables, celles du nombre, du « chiffre » d'un individu. Je cite, alors qu'il est question du charme qui donne vie à certains individus et que l'on a coutume d'attribuer aux personnes : « Le charme n'est pas du tout la personne. C'est ce qui fait saisir les personnes comme autant de combinaisons et de chances uniques que telle combinaison ait été tirée. C'est un coup de dé vainqueur... Ce ne sont pas des personnes, mais le chiffre de leur propre combinaison » (D, 12) ou l'expression d'une « puissance non personnelle de la vie, supérieure aux individus ». Expression qui, à la manière du nom propre, fait appel à une appréhension instantanée, où la série infinie des événements qui ont présidé à la naissance de l'individu se résume.

Ce qui me conduit au seuil d'un domaine que je vais aborder tout de suite, apparemment fort incongru à propos d'un philosophe qui a toujours professé le matérialisme et la rationalité, et qui est celui de la symbolique des nombres. Qu'est-ce qu'une explication se réfère-

rant à un système symbolique ? En quoi est-elle compatible avec celle, causale, d'un matérialisme ? Deux voies, deux sources de la pensée s'y entrecroisent. L'une procède de proche en proche en suivant un enchaînement causal l'autre, que l'on pourrait appeler explosive (Foucault l'a qualifiée de « vérité-foudre » opposée à la vérité démonstrative), résulte d'associations, de contractions.

L'attention accordée au début de cet exposé, aux échos et correspondances, y conduit tout naturellement. Car elle concerne justement les multiplicités traversant l'individu et le portant à la fécondité, dite personnelle et, à la fois, nominale. Deleuze lui-même vient, dans sa lettre à Michel Cressole de nous en donner un exemple avec Nietzsche. Et il s'imposerait, mais ce serait une trop longue et lourde tâche, de chercher à le compléter avec les relations qui peuplent et nourrissent l'ensemble du corpus deleuzien, de Hume, Bergson, à Spinoza, Leibniz et tant d'autres que je me garderai d'énumérer.

Je préfère, dans le cadre restreint de la clôture de ce forum m'arrêter sur un seul nom, un seul thème, dont l'occasion vient de m'être fournie par la publication récente du troisième des recueils que nous devons à David Lapoujade : *Lettres et autres textes* ; les deux premiers étant, je le rappelle, *L'île déserte* et *Deux régimes de fous*.

Or, les « autres textes » de ce troisième recueil comprennent, en particulier, la publication (une résurgence, pour ne pas dire une résurrection) d'une préface écrite à 20 ans pour un ouvrage fort peu connu, sinon ignoré, de l'œuvre d'un médecin italien appartenant à l'époque romantique (1849), la *Mathèse* de Jean Malfatti de Montereggi (DL3, 288-298).

Il se trouve que, par un extrême hasard je la connaissais ; le thème d'aujourd'hui et cette question du symbolisme des nombres, la manière dont elle vient inopinément s'entremêler avec les multiplicités et les effets de correspondance et d'échos, ainsi que cette réédition récente qui met le texte ignoré à la portée de tous, me tend, pour ainsi dire, la main et me pousse à en parler. « Tychisme » toujours, la meilleure clé des méthodes pragmatiques.

La Mathèse ou science universelle, *Scientia universalis* ainsi qu'une tradition latine préfère la nommer, est conçue par Malfatti comme un livre d'initiation à la pensée indienne. Comme une science hermétique, sinon occulte, exigeant donc une herméneutique, un décryptage.

Deleuze, à qui a été demandé cette traduction (encore ce perpétuel tychisme) va, en tout premier lieu, envisager sa tâche en tant que philosophe. Je veux dire, en tant que situant, contextualisant – selon le mot aujourd’hui adopté – le texte dans la problématique de la pensée classique et contemporaine. Songeons qu’il a 20 ans et qu’avec une rare pertinence de jugement et sûreté de vision, il va, se libérant d’un dogmatisme et d’une pesanteur certaine de Malfatti, de son propos d’initiateur à une connaissance dont il dit posséder la clé, dégager, débrouiller les vues relevant de l’enchaînement logique des idées, de l’universalité de la pensée, de son image.

Si j’emploie cette dernière expression : « l’image de la pensée » c’est qu’elle appartiendra ensuite à l’œuvre première et majeure de l’affirmation de sa propre philosophie, *Différence et répétition* où se décèle à mon sens, par le chemin de multiples correspondances, non certes, l’influence de la Mathèse, mais son écho.

Et certes, le livre de Malfatti offre à Deleuze d’exprimer et d’étayer l’idée directrice qui va être celle de toute sa philosophie : renouer avec une ambition qui semble avoir été abandonnée par la pensée moderne, où science et philosophie se sont détachées l’une de l’autre, où l’homme s’est détaché du monde, a perdu foi en lui. Ce que, dans la pensée moderne, traduit également le dualisme du corps et de l’âme, la coupure entre pensée et matière, le repli de l’analyse sur les phénomènes de conscience et les jeux du langage en répugnant à l’audace d’une philosophie de la Nature qui est aussi celle de l’Esprit. Alors que la Science universelle est celle de la Vie, l’affirmation de son unité, en l’homme et dans les choses, la croyance en une méthode qui repose sur l’inséparabilité de la théorie et de la pratique, d’une sagesse unissant la connaissance et les soins du corps, une médecine.

Pour y trouver, en germe, tout le « système » deleuzien, on pourrait même se contenter de détacher, de cette introduction à la Mathèse, les phrases suivantes : « La Mathèse se déroule au niveau de la vie, de l’homme vivant ; elle est avant tout pensée de l’incarnation, de l’individualité. Elle veut être essentiellement l’exacte description de la nature humaine » ; une vie, ajoute-t-il en « complicité » avec l’universel, une « fédération de la vie » ; qui « n’a rien de mystique », même si elle est dite se rapporter à Dieu, parce qu’elle se rapporte à l’infini ».

Et l'on retrouve alors les échos d'une pensée comme celle de Georges Canguilhem : « La Mathèse se situe sur un plan où la vie du savoir s'identifie au savoir de la vie » où l'ordre du cogito cartésien se trouve inversé : « *sum, ergo cogito* ». Kierkegaard, vers la même époque, avait affirmé : « moins je pense, plus je suis », allant au-devant d'un « existentialisme » encore innommé. Il y a, chez Malfatti, comme il y aura chez Deleuze, dans leur philosophie de la vie, un existentialisme de départ, de base, d'arrière fond. Et plus aussi, autre chose, permettant à l'existentialisme de se dégager d'un idéalisme subjectif qui le bloque et le corrode. Le lien à l'infini du dehors, du microcosme humain au macrocosme qui le soutient et qui, en lui s'exprime. Un lien qui définit alors la méthode propre à cette science universelle, à cette philosophie s'appuyant sur une autre image que celle, classique, de la pensée. Une autre image que celle opposant le sujet à l'objet. Que celle absorbant, en quelque sorte, l'objet dans le sujet dit pensant.

La pensée, avec l'objet, est déjà dehors. C'est du Malfatti, ce sera du Deleuze.

Il n'est que d'ouvrir au passage traitant de l'explication ; « L'objet de pensée n'est pas seulement « pensé » comme le sujet pensant, il est aussi « objet », comme l'objet sensible... la vie quotidienne trace son chemin dans l'objectivité du sensible les objets sont hors de nous, ne nous doivent rien, sont leurs propres significations ».

La couleur est, sans doute, du point de vue de la science, vibrations ; et, pour le sujet, du point de vue de la philosophie cartésienne, qualité seconde « mais il est non moins certain qu'elle se donne en soi à l'individu, commente Deleuze, sans référence à autre chose qu'elle. Celui-ci sait bien que les choses ne l'ont pas attendu pour exister » (DL3, 293).

Certes, ce pourrait être de la phénoménologie ; ça ne l'est pas. Il s'agit d'un empirisme qui, simultanément, se présente comme condition de possibilité de ce qui est le « donné » immédiatement éprouvé et garant de l'objectivité de ce qu'il révèle.

On ne pourra alors mieux le nommer qu'« empirisme transcendantal », bien qu'il faille attendre *Différence et répétition* pour trouver, dans l'Avant-propos, cette expression.

Je me contenterai d'en donner un exemple qui résume excellemment l'alliance des deux termes ordinairement présentés dans leur opposi-

tion : celle du simplement ressenti et de ce qui garantit la probation mathématique de la réalité de la chose.

Mais il me faut citer en entier le passage, de Deleuze, bien entendu, et non de Malfatti, où est opérée la liaison entre Hume et Kant : « On invoquera ce fait que l'objet se donne à moi sous un certain angle, un certain profil, selon le point de vue sous lequel je l'observe. Or, ce n'est nullement le signe d'une dépendance de l'objet, au contraire, c'est la manifestation de son objectivité totale. » (DL3, 293)

Pour en opérer la démonstration paradoxale, ce renversement d'une opinion courante, Deleuze utilise alors la relation perceptive de la forme de toute figure au fond sur lequel elle se détache, ce qui ne peut avoir lieu que parce qu'ils appartiennent à un même espace dont ils possèdent et manifestent les propriétés ou dimensions.

L'objet, dont un cube, avec ses 6 faces, est le paradigme ne proposera jamais à la vue que 3 de ces faces qui, seules visibles représentent les 6 réelles, elles sont preuves de leur présence : « Si bien que, écrit Deleuze, les 3 faces sous lesquelles se profile toujours le cube, 3 faces et jamais plus, c'est déjà les 6 faces : il faut que le cube soit déjà à lui-même son propre fond. Ce phénomène renvoie l'objet à lui-même et pas du tout à celui qui perçoit ». Ou encore : « dire que les 3 faces sont déjà les 6 faces, c'est déjà les 6 faces, c'est poser l'identité de l'extension (3) et de la compréhension (6) dans l'objet sensible. Pourquoi cette identité, pourquoi les 6 faces se donnent-elles comme 3 ? Simplement parce que l'espace quotidien est à 3 dimensions. » (DL3, 293-294)

Dans cette lumineuse synthèse, Malfatti, exposé par Deleuze fait correspondre un donné empirique et une explication conceptuelle qui, assurant des conditions de possibilité, fondant l'objet dans sa réalité et se fondant sur elle, appelleraient le qualificatif de « transcendantales ».

On s'en aperçoit en poursuivant la lecture de ce texte ; « La seule façon pour les faces d'exister en bloc dans un espace à 3 dimensions, c'est d'en présenter 3 ; l'identité, donc, de l'extension et de la compréhension définit simplement l'espace. C'est dire qu'au sein de cet espace l'objet sensible en général, au nom d'une telle identité, est concept parfait ; le mot *concept*, ici, ne signifie plus *objet de pensée* ».

Je commente en explicitant que ce mot « concept » s'applique à l'espace et à ses objets en tant que réalité hors de moi. Kant n'a pas

dit autre chose en parlant du « réalisme empirique » qui correspond à un « idéalisme transcendantal » et bien que, pour lui l'espace soit une « forme a priori » de l'intuition et non un « concept ». Sachons, toutefois, ne pas nous en tenir aux mots, mais saisir l'idée directrice de cette démonstration.

Le mot de transcendantal, certes, n'apparaît pas ici ; mais déjà les questions qui seront celles de l'étude sur *Hume Empirisme et subjectivité* sont clairement présentes ; ainsi qu'avec elles la manière nouvelle de formuler et de dépasser la problématique fondamentale de toute philosophie : la construction d'un plan d'immanence qui ne soit pas celui simplement de la conscience pour tout le donné, pour toutes les multiplicités qui se présentent.

Je reviens à ce pour quoi je m'étais lancé dans une telle digression : le symbolisme numérique.

Cette sorte de « déduction » transcendantale que Deleuze propose dans son introduction à la *Mathèse* établit également une interprétation du nombre comme distinct, à la fois, d'un substantialisme du nombre, comme s'il possédait, par lui-même, la consistance de l'objet, et ne pouvant se réduire, non, à un simple langage.

Il est symbole, signe symbolique en vérité, mais des relations entre choses. Les relations sont extérieures aux termes, indépendantes, plus fortes qu'eux, si l'on peut dire. C'est là le principe, la loi de l'empirisme, que Deleuze saura dégager également à propos de Hume. Et toutefois, de nature non linguistique, le nombre symbolise, c'est-à-dire rend compte des relations que les choses ont entre elles réellement. Je cite, à propos du nombre 7, chez Malfatti : « ...il est l'apparition des trois dimensions. Il indique cette vérité que tout corps (individu) peut être considéré comme extension de surface (4) opérant dans 3 directions, longueur, largeur, profondeur ; mais, d'autre part, 7 est concept : il ne représente pas encore l'individu devenu réel, il est (c'est Malfatti qui parle) le développement multiple de l'universel dans les innombrables individualités ; il est le père du temps et son image avant le temps divisible dans l'espace sur les onduleuses images de l'apparence. » Deleuze ajoutant que « porterait à faux » une critique qui récuserait le caractère non scientifique ni philosophique de ce langage, lui-même symbolique, propre à la méthode de la *Mathèse*. Car, c'est plutôt de la poésie qu'il s'approche qui n'en porte pas moins un savoir incontestable.

En tant qu'application et illustration d'une telle expression symbolique objective (bien qu'il n'en soit pas expressément question, on pensera à *Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer) : *Éventail de Mlle Mallarmé* (« Ô rêveuse pour que je plonge ... »)

Le sujet en est certainement le mouvement en soi, écrit Deleuze, comme pur objet de pensée, au-delà de toute manifestation sensible. Lui aussi se meut au-dessus de l'apparence et la tient en respect :

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement¹

Toute la démarche du poème consiste à incarner la pensée du mouvement dans un objet sensible, à la transformer dans cet objet ; et non seulement dans l'éventail ouvert qui n'est pas encore assez profondément mortifié dans une matière sensible, mais dans l'éventail comme chose, l'éventail fermé. Ce passage de l'ouvert au fermé, Mallarmé l'indique expressément :

Le sceptre des rivages roses
Stagnant sur les soirs d'or, ce l'est
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet. (DL3, 294-295)

Je me suis permis de rétablir, pour plus de commodité de lecture, les vers omis par Deleuze dans sa citation et reviens maintenant, pour clore cet exemple au commentaire qui ouvre à l'introduction sa perspective, sa richesse finale : « Contrairement à l'explication, le symbole est l'identité, *la rencontre* (souligné dans le texte) de l'objet sensible et de l'objet de pensée. L'objet sensible est dit symbole, et l'objet de pensée, perdant toute signification scientifique, est hiéroglyphe ou chiffre. Dans leur identité, ils forment le concept » (DL3, 295)

Alliance, toujours, de l'empirisme et du transcendantal.

Alliance non kantienne, ni humienne, mais laissant entrevoir une autre possibilité qui sera pleinement exposée, par delà *Empirisme et subjectivité*, dans *Différence et répétition*, où elle utilise, comme ici,

¹Stéphane Mallarmé. *Éventail à Mlle Mallarmé*.

dans cette introduction, les ressources poétiques de la méthode. Sans recourir directement à un poète dit et reconnu, tel que Mallarmé, mais en prenant appui sur les traits et les méthodes irrévocablement poétiques de Samuel Butler et de Plotin. Lisons :

« Nul mieux que Samuel Butler n'a montré qu'il n'y avait pas d'autre continuité que celle de l'habitude et que nous n'avions pas d'autres continuités que celles de nos mille habitudes composantes, formant en nous autant de moi superstitieux et contemplatifs (...) : Car le blé des champs lui-même fonde sa croissance sur une base superstitieuse en ce qui concerne son existence, et ne transforme la terre et l'humidité en froment que grâce à la présomptueuse confiance qu'il a dans sa propre habileté à le faire... Seul l'empiriste peut risquer avec bonheur de telles formules. » L'empiriste ou l'auteur des *Ennéades* : « Le lys des champs, par sa seule existence, chante la gloire des cieux, des déesses et des dieux... » (DR, 102)

Il va même jusqu'à intégrer, dans cet ouvrage d'une philosophie écrite « en son propre nom » une certaine forme de « mysticisme », celui qui est nommé énoncé dans l'avant-propos de ce livre prodigieux : « L'empirisme, c'est le mysticisme du concept, et son mathématisme », suivi de « Il n'y a que l'empiriste qui puisse dire ; les concepts sont les choses mêmes. » L'empiriste transcendantal.

On s'arrêtera enfin, sur cette dernière formule, entendant résonner en elle le clair écho de Malfatti. Correspondant aux lignes antérieurement citées de l'introduction à *La Mathèse* elle les répercute, les prolonge.

Elle fait signe également vers d'autres penseurs, d'analogue, de commune veine philosophique. Je songe à ceux du transcendantalisme américain dont je me contenterai de citer le nom de son fondateur, Emerson, si soucieux, lui aussi, après les attristants et stérilisants dualismes du criticisme, du positivisme, de raviver, d'inspirer des philosophies de la nature rajeunies.

Emerson et Whitehead mathématicien et philosophe qui a su, mieux encore, en renouveler les concepts. Avec eux revit également dans la recherche et l'expression de la rencontre de l'homme et des choses, la philosophie des devenirs, de la concrescence, du concret.

Mais je dois m'arrêter car ce serait, cette fois, comme on dit, une autre aventure, une trop longue histoire

Qu'il me suffise, en manière de clausule, de transcrire ici quelques lignes expressives de Whitehead, donnant à penser. Elles sont extraites du grand livre de Jean Wahl, *Vers le concret*, consacré à une philosophie américaine qui, on ne peut en douter, a trouvé en Deleuze tant d'échos et de résonances :

« De même qu'il n'y a pas de bifurcation entre la nature et la réalité, qu'il n'y a là qu'une voie unique et que l'esprit est dans la nature, de même il n'y a qu'une voie unique dans l'esprit où passent, mêlés l'un à l'autre, fondus l'un dans l'autre, la pensée et le sentiment »²

À quoi Wahl ajoutait sa glose : « Ainsi pouvons-nous affirmer que la conscience présuppose l'expérience et non pas inversement ; qu'une entité peut être ou ne pas être consciente de certaines parties de son expérience... que les objets, les concepts, les sentiments propositionnels peuvent exister sans la conscience ; en d'autres termes, qu'il y a des actes de réceptivité aveugle ; des présentations aveugles, sans appréhension. La conscience naît d'un certain éclairage intermittent et accidentel. »

²Jean Wahl. *Vers le concret*, p. 162. Citation extraite de *Symbolism*, 1927 de Alfred North Whitehead.

Deleuze, un spinozisme radical

Les grandes philosophies sont inséparables d'une expérience périlleuse. Celle de Spinoza est dominée par l'idée de salut, une expérience, une libération que Deleuze va prendre régulièrement comme fil de sa pensée. Il n'y a certes pas de liberté chez Spinoza, mais une connaissance vraie des nécessités, connaissance adéquate qui nous libère et qui trace dans le mouvement de l'*Éthique* la voie du salut. Sous ce rapport, il nous faut bien convenir d'une expérience, du moins d'une épreuve qui passe par différents genres de connaissance, de la plus obscure à la plus claire. Il y a peut-être quelque chose du peintre, de sa visée claire-obscur dans la pensée de Spinoza : la clarté de ce qui est donné dans l'ordre géométrique de la nature, l'obscurité de l'imagination qui ne connaît que son point de vue. On dirait une *Ronde de nuit* avec des visages lumineux dans une encre impénétrable. Si tout monte vers la lumière, finit chez Vermeer comme le dit Deleuze dans son dernier petit texte, cette illumination qui finit dans la clarté commence peut-être dans la nuit des carcasses propres à Rembrandt (CC, 172). Si tout débute, dans l'*Éthique*, avec la considération d'une substance qui tient debout par-elle-même, l'expérience dont Spinoza se réclame est surtout celle de rencontres instables, des mauvaises rencontres, voire du mal qui nous heurte de plein fouet. Deleuze, en effet, entre dans Spinoza par un problème, le problème, la fissure que va y dessiner l'*expression* qui est sans doute la part la plus délicate, la plus

difficile à équilibrer (S1). L'expression est le fil qui permet de monter de la superstition vers la lumière. Et par conséquent la substance, le point de vue de la substance n'est pas la première des considérations qui nous échoit. La substance est certes absolue mais ne s'en exprime pas moins selon des formes relatives qu'il faut pouvoir accorder, qui bifurquent et rendent difficile pour nous une connaissance adéquate. Rien du reste ne débute de façon adéquate pour le mode d'existence qui nous caractérise. Tout va mal, parce qu'on est posé dans une nature infinie, sans limite, et c'est bien pourquoi la question du salut s'impose d'emblée, se présente comme une voie rare et difficile. L'infinité sans fin n'est pas moins horrible que la finitude sans ouverture. Il me semble que, sous ce rapport, Spinoza cherche le salut par une organisation de l'infini, une organisation expressive de différents ordres d'infini dont l'interférence ne va pas de soi. L'interférence exige de débrouiller des régimes de différences, un déroulé de signes dont l'homme ne comprend guère l'intrication. C'est dans ce recouplement en tout cas que réside la grande idée du spinozisme, c'est là l'expérience si unique de Spinoza relu par Deleuze. Comment orienter les perspectives ? Comment les suivre et le long de quelle expression ?

On a bien sûr chez Descartes déjà l'idée d'infini. C'est lui d'une certaine manière l'initiateur auquel Spinoza consacre un très court traité³. Dans la *Troisième Méditation* en effet Descartes montre que nous sommes débordés par l'idée d'infini, qu'il y a de l'autre, en-dehors des bornes étroites de notre pensée d'abord solitaire. L'infini consonne ici avec l'altérité, avec quelque chose qui excède mes facultés, trop autre, trop grand pour que je puisse me l'attribuer. L'infini est pour cela même et depuis Descartes un attribut essentiel de l'Être, attribut qui suffit à le rendre nécessaire. Mais comme le notera Deleuze, l'intéressant chez Spinoza, par opposition à Descartes, est que cet attribut n'est pas unique, que sa lumière n'est pas uniforme même si le monde de Spinoza est celui de l'univocité. Il y a des tempêtes univoques en leur clameur, mais chaque molécule de leur atmosphère est une insulte à la cohérence. Il n'y a pas chez Spinoza un seul ordre d'infini même si évidemment tout se résorbe dans une substance unique nommée *nature*. Et cette différence des ordres ne doit pas nous laisser croire qu'il y a une autre nature dans la nature, une surnature.

³ Il s'agit des *Principes de la philosophie de Descartes*. Spinoza opte pour un seul infini actuel mais distingue différents infinis virtuels.

Rien ne saurait s'exempter, se soustraire à l'organisation orthogonale qui recoupe la nature. Impossible de penser du coup que l'âme puisse échapper à son sort, migrer pour constituer comme un empire dans un empire. La substance est une et réclame pour cela même l'univocité de l'Être. Ce n'est jamais la nature elle-même qui aurait à affronter une surnature. Elle est le seul réel mais selon différentes expressions, traductions, réalisations : corporelle, idéative, etc. Que l'Être soit dit de façon irréfragable entraîne chez Spinoza l'affirmation qu'il n'y a pas de vie au-delà la vie, il n'y a pas une autre vie. Les astres sont ici, font partie de la même voûte que celle en laquelle tourne la terre. Mais pourtant dans cette univocité se croisent des infinités d'attributs et chacun sera infini en son genre. On entre ainsi dans une pensée tout à fait vertigineuse. La substance unique est capable de se décliner d'une infinité de manières réalisant ainsi une infinité d'infinis. Mais cette infinité est impossible à résorber dans un mode particulier. Spinoza déclare, en ce sens, que nous ne connaissons que deux attributs d'entre tous ceux qui se déploient autour de la substance naturelle. Il n'a pas même à le prouver. Nous n'en sentons pas d'autres. Aussi loin qu'aïlle l'appréhension du réel, celui-ci ne s'épingle que selon l'*étendue* et la *pensée*.

Le mode d'existence humain se limite à deux expressions, deux manières pour ce mode de se déployer, de se prolonger, de filer des relations singulières. La question qui importe, une fois dit que la substance naturelle est infiniment riche, sera de réaliser comment se composent ces modes, comment se pratiquent les mouvements immanents qui l'animent, comment s'associent tous ses mouvements, se croisent ce qui suit de la pensée et ce qui suit de l'étendue ? Il y a bien chez Spinoza une physique des corps. Mais il faut encore lui adjoindre une physique de la pensée. C'est un peu comme si tout marchait sur deux rails paradoxaux, deux vecteurs dont notre existence va s'emparer activement, deux puissances pour « persévérer dans l'être ». D'autres modes d'existence que le nôtre, si humains, se prolongeraient sans doute selon des formes très différentes, inimaginables. Il me semble que Deleuze va pourtant forcer cet inimaginable au-delà de l'imagination. Deleuze va multiplier les attributs, en créer de nouveaux, en chercher des expressions inédites. On sait que tous les attributs chez Spinoza sont commutatifs. Ils présentent une forme de cardinalité. C'est un peu comme la suite des nombres pairs ou impairs, infinies en leur genre chacune et qui vont communiquer dans l'ordre qu'elles

déploient. Il y a une correspondance dans la manière de se développer, par exemple une fois sur deux dans la suite des nombre pairs autant que dans la suite des impairs. Sans doute y aurait-il encore d'autres suites possibles. La suite des nombres premiers est elle-même infinie. Mais cette suite, on ne sait pas comment elle se déroule, comment elle se développe en comparaison de la suite des nombres impairs en laquelle elle prend pourtant son ampleur. On dirait là une exception, une série qui ne correspond pas tout à fait aux autres. Mais chez Spinoza, les suites se coordonnent. Il n'y a pas vraiment quelque chose de ce genre qui vient jouer l'intrus. Rien ne vient troubler le développement concomitant des attributs comme ce sera le cas chez Deleuze dont les plateaux n'adoptent pas le même ordre de distribution. Le spinozisme de Deleuze est bien plus anarchique, alors que chez Spinoza tous les attributs s'harmonisent, se développent en parallèle. Quel que soit le mode d'existence envisagé, les séries qui le prolongent vont se décliner selon les mêmes voisinages, se réaliser selon des formes, des modèles d'information que Spinoza nomme des attributs avec un ordre de développement homogène de part et d'autre. L'idée baudelairienne de « correspondance » rappelle quelque chose de cette forme d'entr'expression où l'on peut sentir comment, par exemple, certaines choses participent du même rythme.

Deleuze consacre précisément sa thèse secondaire à cette correspondance, à ce parallélisme qu'il appelle « expression » pour le soulever plus loin que Spinoza, vers un expressionnisme informel proprement Deleuzien, expressionnisme qui rime peut-être avec les lignes folles de Jackson Pollock. Il y a bien sûr déjà une folie de Spinoza que Deleuze réactive, dans la manière de nimer chaque étant, chaque mode d'existence par un jeu de séries selon lequel il va se diviser, se doubler, s'exprimer. Le sujet, le « Je pense » n'a pas chez Spinoza une importance centrale. Les termes importent assez peu dans le géométrisme de Spinoza. Ils n'adviennent qu'à la croisée des chemins, à la rencontre de deux attributs. Loin d'être premier, le sujet Spinoziste se lève entre des lignes qui se recourent. Il n'est pas substance mais inflexion d'une place, d'une résonance, d'un écho qui se joue entre des procès qu'il ne domine pas. Il est expression et en même temps s'exprime, se déploie selon des lignes de prolongement. Ce pourquoi Spinoza apporte un soin particulier à la distinction de la pensée et de l'étendue. Ce n'est pas dans l'intention de donner à la pensée une indépendance et lui assurer une survie indépendamment du corps. Comme

nous devons à Deleuze d'y insister, il n'y a pas de dualisme de l'âme et du corps chez Spinoza, mais une forme de distinction qui implique leur jonction sur le plan d'immanence. En réalité la distinction de ce que nous pensons d'avec les actions du corps n'est pas si dogmatique que le montre le dualisme cartésien. Pensée et étendue ne sont pas deux substances tranchées, mais deux formes d'expression concomitantes. Par exemple l'attribut « pensée ». Ce dernier forme un jeu, un paquet, un ensemble tout à fait particulier. Et même s'il nous faut reconnaître que les animaux ont une âme, la pensée est encore autre chose, et nombre d'animaux n'en auraient absolument pas besoin pour survivre, possédant sans doute des attributs que nous ne connaissons pas, se passant très bien de toute idée. Nous ne savons donc pas si les animaux en font usage pour gagner en puissance, ils se développent sur d'autres lignes vitales, d'autres attributs dans des formes zoologiques, une « zoosphère » qui engage la philosophe vers une philosophie naturelle. Dans cette « zoosphère », la pensée – la « noosphère⁴ » disons – n'est qu'une section parmi d'autres. Une fois reconnu le pouvoir, la puissance de penser, nul doute que cette dernière se prolonge d'après certaines règles. Il y a un ordre presque physique de l'attribut pensée qui se prolonge à l'infini, en suivant ce jeu de données idéatives. Les idées s'y enchaînent de manière purement autonome. Elles forment des suites infinies que le mode d'existence humain ne va pas pouvoir parcourir comme on pourrait le supposer pour un entendement divin. Et lorsqu'on envisage un autre jeu, par exemple l'attribut étendue, les éléments également infinis vont s'enchaîner de façon inépuisable, mais d'après d'autres règles tout de même, une impénétrabilité, des chocs, des résistances que la pensée ne va pas rencontrer de la même façon. Elle connaît des associations par ressemblance, ce qui n'est pas le cas de la matière qui s'organise par voisinages. Comment Spinoza va-t-il alors constituer le mode d'existence humain et par quel montage de séquences parallèles, de séries autonomes ? Pourquoi diviser si fortement ce qui se noue dans le corps et ce qui s'enchaîne dans la pensée selon un ordre pourtant comparable ? C'est vraiment très étrange, ce parallélisme, ce montage sériel qui fait l'inventivité de Spinoza.

⁴Un jeu de concepts qui s'organise dans *Mille plateaux* autant que dans *L'image-temps*. On y ajoutera encore les idées de rhizosphère ou encore de mécanosphère également abordées dans *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 95. Des sphères dont l'emboîtement n'exclut pas les modes techniques et qui forment des agencements plus complexes que ceux des attributs.

À considérer la composition de l'*Éthique*, le spinozisme produit un agencement très spécial et fait de Spinoza un philosophe de premier plan. Il ne cherche pas à savoir si on peut unir la pensée à l'étendue mais plutôt comment ces deux attributs peuvent correspondre, comment chacun pour lui-même doit s'organiser dans sa partition. On est, par tous ces traits, assez proche sans doute du plan musical où chaque instrument suit sa ligne propre, la folie de sa logique propre. Ce sont comme deux rails avec les mêmes intervalles, les mêmes rythmes sans que l'un ne croise jamais l'autre, sauf par le *mode* qui s'en empare, module. Ce sont seulement les modes qui confèrent aux attributs leur unité réelle, leur point de jonction, leur nœud. Autrement les attributs n'auraient pas de consistance, ni même d'existence. L'idée géométrique d'harmonie ne dit rien d'autre que le développement parallèle de lignes différentes mais commutatives. La première ligne qui intéresse Spinoza, c'est la ligne des corps. Et dans le corps, rien ne vient de l'esprit. Ma pensée ne peut pas influencer par exemple le rythme de mon cœur. De même, si j'approche une flamme de l'œil, l'iris se rétracte indépendamment de ma volonté. Ma pensée n'y peut rien. On dira donc que, dans le corps, l'enchaînement de ce qui l'affecte va se pratiquer de manière autonome. De même l'articulation de ce qui est pensé.

Le corps compose un paquet de singularités. Et mon esprit ne peut intervenir dans ce mécanisme. Ma pensée n'a évidemment aucun pouvoir d'empêcher que je tombe de l'escalier une fois l'équilibre perdu. Ce qui d'emblée exclut toute superstition, toute forme de magie dont se nourrissent les genres de connaissances « vagues » ou par « ouïe dire ». La chute des corps n'est pas du tout l'affaire de la pensée. À l'inverse, je peux continuer d'enchaîner des idées dans une forme d'automatisme, même si mon corps tombe dans le vide ou est torturé. Je peux très bien ne pas céder sous la douleur et poursuivre l'ordre des associations, purement idéatif. Voici donc, sous cette forme parallèle, deux montages très différents qui témoignent en chacun d'une forme d'infinité. Avec l'effet remarquable d'envisager une éternité du corps autant que de l'âme, de sorte que si l'âme fait l'*expérience* de l'éternité, il en ira de même du corps dont nul ne connaît la puissance, nul ne sachant ce que peut vraiment le corps, de quelle vie il est capable. S'il y a bien trois genres de connaissance, il y aura évidemment trois genres de vie pour le corps comme le comprendra Maine de Biran quand le corps, reposant sur l'habitude à laquelle sont confiées les

tâches pénibles, se libère pour d'autres formes d'existence et se verra ensuite comme pris d' « une troisième vie »⁵.

La grande aventure de Deleuze à partir de Spinoza consistera à dire que, dans la nature, les corps sont capables d'aller au-delà de l'organisation rudimentaire des organes, d'entrer dans de formidables régimes d'expression. Le plan de nature est une rhizosphère avec des lignes zoologiques, noologiques, mécaniques et des sémiotiques multiples... Les multiplicités sont comprises comme bifurcations d'attributs autant que comme concrétions de modes infiniment variables. Le serpent qui sent à travers la chaleur le déplacement de la proie, de nuit, possède peut-être encore d'autres attributs que la pensée, d'autres dimensions, caloriques, tandis que la chauve-souris sera liée à des ultra-sons, l'antenne des insectes à des ondes, d'autres à des ultra-violets ; bref à des attributs pour lesquels je n'ai pas de nom. Il y a comme dit Deleuze une merveille de l'animal que Von Uexküll, grand animaliste, va développer selon une éthologie très proche de Spinoza, notamment à partir de la notion d'expression. Le vent par exemple développe sa violence, ses bourrasques selon une ligne tout à fait indépendante du champignon. Mais le champignon est une population d'*individus* qui se rassemblent et résistent ainsi au vent qu'ils expriment, à la dispersion en adoptant cette forme si singulière, si consistante. Deleuze le montre encore par l'exemple de la tique, exemple célèbre qu'il emprunte à Von Uexküll pour dire comment s'expriment en elle des attributs très différents depuis une forêt immense. Et dans ce jeu des attributs, assez nouveau, il s'agit pour la nature d'une grande partition musicale faite de points et contrepoints⁶.

La philosophie de Spinoza n'est pas très loin d'une forme d'expressionnisme de la substance. Pour le faire entendre, Spinoza part toujours d'exemples très simples. Il exemplifie par des anecdotes vitales ou souvent par des images qui appartiennent au « premier genre de connaissance », ouvrant par le plus banal, pour que nous puissions nous y attacher sans difficulté. Les scolies ont, en effet, quelque chose de très scolaire. Par exemple, ce qui s'enchaîne dans le corps lorsque je fais une omelette et ce qui se trame dans la pensée, c'est exactement le

⁵ Deleuze aborde cette troisième vie biranienne dans son dernier texte, *L'immanence, une vie*, in (DL2, 361).

⁶ Le livre de Von Uexküll décline des mondes très différents dans leur expressivité, cf. *Mondes animaux, monde humain*, Denoël, 1984.

même ordre, je pense du sel au moment où ma main le disperse sur le plat. Toute la question est de savoir où est le « je », ce « moi » qui se constitue en mode mineur et qui fait de tout ça un ensemble, quelque chose d'insaisissable qui circule d'une série à l'autre, comme en émergeant au milieu. Le moi n'est qu'un effet d'expression plus ou moins réussi, un effet commutatif, voire un effet de surface dirait Deleuze dans *Logique du sens*. Expression et entr'expression sont liées dans des fonctions de plus en plus folles, des « agencements abstraits » faits d'attributs parallèles mais encore de « sémiotiques concrètes » selon les modes qui les mêlent, les reçoivent de manière orthogonale. L'entr'expression des séries chez Spinoza, très problématique en raison de leur indépendance, n'a donc sans doute pas été assez éclairée. Il faut, pour Deleuze, reprendre Spinoza en une ample variation autour de l'idée d'infini, avec des séries infinies sur lesquelles vont se pratiquer des expressions communes, expressions activées par des modes toujours un peu incorporels, toujours un peu plus que le corps puisqu'il faut y croiser également des idées, voire des expressions issues d'attributs que nous ne connaissons pas du tout, réalisant une espèce d'inconscient moléculaire. C'est d'une très grande complexité, d'une architecture que la musique nous permet d'envisager quand ce n'est pas la géométrie dont Spinoza prend modèle. Dans ce système, *pensée* et *étendue* sont des variables, avec à chaque point de l'expression un mode qui va s'en emparer, le mode « homme » par exemple faisant appel à deux attributs, comme deux dimensions. Un mode est une insection attributive. Il articule des sections sur lesquelles les segmentations sont tantôt molaires, tantôt moléculaires, tantôt dures, tantôt souples, tantôt d'un point à un autre, tantôt en zigzag... Tandis que d'autres modes peuvent requérir des formes de complexion très différentes. Il est possible que l'homme lui-même en appelle encore à des attributs qu'il ne voit pas, qu'il ne sent pas, qui témoignent en lui d'une expression *inconsciente*, d'un agencement dont l'énonciation, la visibilité seront loin d'être adéquates. Ce que veut dire précisément l'affirmation suivant laquelle le savoir ne suffit pas : nous ne savons pas, nul ne sait, pas même Spinoza, ce que le corps potentialise en puissance. Au lieu d'un savoir, il faut en passer par l'expérience, par son péril pour suivre la voie de la béatitude.

L'expérience chez Spinoza tient plutôt dans le rapport des séries, dans la correspondance des attributs, correspondance suivant laquelle vont se nouer des événements diaprés, par exemple un concert, comme

effet d'une expression, d'une entre-expression sérielle. Le tout consisterait donc à savoir jusqu'où ce nouage est possible. Spinoza découvre que ce nouage des attributs en moi est capable de différentes puissances. Il y a une première puissance, un premier genre. C'est toujours une expérience triviale le premier genre de connaissance, le plus concret, autrement ce ne serait pas le premier genre. D'où la simplicité de Spinoza quand il est question d'exemples. Une pierre qui s' imagine être libre, s'attribuant l'intention du mouvement, ignorant les causes qui la déterminent... C'est une imagination magique. Et Spinoza de la mécaniser, de l'étendre sur la *mécanosphère* naturelle. De même, lorsque j'ouvre un œuf, tout suit d'une méthode qui met en correspondance les différentes séries requises, l'ordre des éléments suivant l'ordre de la recette idéale. C'est comme un premier genre de connaissance. Il y a un second genre qui me désolidarise de ces gestes et qui m'amène à considérer le rapport diététique que j'entretiens avec cette nourriture, avec cet animal dont je me sers. Et puis il y a un genre de connaissance, une expérience de l'éternité qui va s'imposer à moi lorsque je considère évidemment le tout de la nature avec l'idée éternelle de cet œuf que je casse, unique, à cette place et dans ce temps, comme pour un ovaire dont l'appariement de chaque œuf est prescrit de toute éternité, l'ovaire actuel contenant virtuellement l'ovaire à venir de toute la descendance... Un végétarisme possible enveloppé dans cette révélation du troisième genre... Et dans cette multiplicité l'œuf dogon, celui de Dalcq, avec ses gradients, ses insectes que suivent Deleuze et Guattari pour montrer qu'avant l'organe, un plan lisse déjà compose des forces inorganiques, des attributs qui mobilisent le temps, l'intensité, des filaments virtuels... La philosophie commence à ce point précis, quand le réel est touché dans sa part virtuelle et dans ce qui, pour la pensée, devient *grâce*. Dans quelles aventures nous entraîne ainsi cet œuf lorsque l'esprit le considère depuis cette séquence, cette faille unique qui le place dans la série virtuelle, infinie, de l'ovaire ?

C'est évidemment toute la fin de l'*Éthique* qui se trouve ici impliquée, repliée, intensifiée. Et on trouve chez Deleuze, dans *Mille plateaux* une approche de l'œuf qui y déploie tout un monde, un chaosmos mieux d'ailleurs qu'un cosmos (MP, 185). L'œuf comme origami d'un univers, comme pli qui se déplie avec à chaque gradient un nouveau niveau d'information, des segmentations insoupçonnées, des formalisations qui en appellent à des attributs inédits. Affaire de

seuils. Deleuze n'est donc pas seulement Spinoziste. Il invente à partir de Spinoza de nouveaux problèmes. Il ne raisonne plus en termes d'attributs, mais vraiment de séries, de zones d'intensité qui rendent de nouveaux parcours possibles pour un corps transformé. *Logique du sens* est un livre construit de façon sérielle, avec des effets de surface, des événements que Spinoza ne pouvait pas penser comme tels. Aussi, de Spinoza à Deleuze, on ne sera plus devant la même *multiplicité*, on n'aura plus la même géométrie. Il s'agit d'une variation pratiquée sur Spinoza qui se nomme Deleuze, et on peut imaginer des variations sur Deleuze qui ne soient pas de Deleuze... L'histoire de la philosophie, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* est une modulation de ce genre, modulaire et processuelle.

C'est un peu comme si, au lieu de s'exprimer, de correspondre au même ordre, les séries infinies se mettaient à bifurquer. Les attributs cessent alors de s'exprimer de façon parallèle. Ils entrent, pour le dire vite, dans une correspondance a-parallèle, d'après l'exemple de la guêpe et de l'orchidée que Deleuze et Guattari prennent pour fil dans *Mille plateaux*, composé de mille attributs au comportement expressionniste⁷. Il s'agit d'un expressionnisme « abstrait », encore peu formalisé, devenu chaotique. Pour saisir cet expressionnisme, il faut se souvenir que les attributs chez Spinoza n'ont aucune existence réelle. Ce sont des formes d'organisation vitale, des lignes d'enchaînement, d'association, de perspective. On peut dire encore agencements : agencements concrets selon tel type de machines naturelles, agencements abstraits qui les relancent sur un plan mécanique ou technique comme de véritables usines naturantes. Mais dans ce complexe d'agencements, seuls les agencés actualisent, seuls les modes existent et composent ensemble une substance. Tous les modes d'existence vont se rafistoler, se concaténer, grouiller et se rassembler. L'araignée par exemple est un mode d'existence. Elle se prolonge et s'oriente dans sa modalité d'être par différentes formes, par différents attributs. Elle possède l'*étendue* mais, cette étendue, elle ne va pas se l'attribuer de la même manière qu'un autre mode d'existence. À la différence de l'homme, par exemple, son étendue est inséparable de la *toile*, cette toile qu'elle tisse et qui fait partie de son corps, issue de son corps, mais nouée d'une façon qui n'est pas liée à ses organes sachant que sa géométrie change lorsqu'elle est introduite dans un autre système,

⁷C'est *Rhizome* qui introduit cette notion a-parallèle.

par exemple en apesanteur. Une étrange géométrie à vrai dire que l'araignée ne *pense* pas mais qu'elle *sent* et que nous, humains, ne sentons pas. Elle fait appel à d'autres attributs que nous ne connaissons guère et qui vont exprimer la vibration de la toile. Ce sont des attributs étranges, inconnus qui lui apportent des informations que nous ne pouvons pas même soupçonner. Et de toute évidence, on ne peut pas supposer que ces attributs se composent de manière ordonnée, que l'ordre de composition est le même partout. Contrairement à Spinoza, auquel Nietzsche rapproche le nom de l'araignée autant que de la folie (*Spinnen*⁸), il y a chez Deleuze des séries qui bifurquent pour composer avec les autres modes d'existence de nouveaux rapports, ce que Deleuze va appeler finalement une multiplicité. Chaque attribut est, non pas tant une catégorie de l'Être plutôt qu'une *multiplicité*, une multiplicité particulière, et il en existe sans doute une infinité. Cet expressionnisme des modes d'existence témoigne d'un seuil critique qui concerne évidemment tout autant l'analyse de la folie, la Schizo-analyse que Deleuze et Guattari constituent depuis *L'Anti-Édipe* pour un spinozisme renouvelé. Ce qui fait la force de Deleuze, me semble-t-il, c'est de basculer d'une logique de *l'infini*, avec des séries bien trop parallèles, vers une logique du *chaos* dans un expressionnisme informel, informel de naissance disons et constructiviste de proche en proche. Les *chaoïdes* sont des expressions aparallèles pour des attributs qui nous accompagnent toute l'existence durant, et la vie n'est possible qu'en les prolongeant dans une forme de géométrie constructive faite de crises et de bouleversements, de moments de joie durables et de folies ajournées. Le schizophrène, sous ce rapport, est perdu dans ces chaoïdes. Il est entré dans des attributs avec lesquels il fabrique et crée des mondes qui lui sont interdits ou qui excèdent les arrangements devenus habituels, socialement acceptables. Il se brise dans ce devenir aparallèle, incapable de communiquer avec nos attributs, avec la pensée organisée par la raison. On peut donc supposer que le spinozisme de Deleuze est un spinozisme qui injecte dans la nature un chaos, un chaos que Spinoza aurait sans doute refusé et qui cherche à inoculer, au siècle de la raison, une déraison clinique mais avec une force critique qui pourra, à partir de la folie, s'orienter vers un empirisme supérieur, des agencements vitaux, des modes de composition dont l'art constitue d'autres foyers remarquables.

⁸F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, §5. *Considérations inactuelles* § 23.

Critique et clinique de la littérature : écriture et délire

L'intérêt de Deleuze pour la littérature lui vient de ce qu'il désigne dans l'avant-propos à *Critique et clinique* comme le « problème d'écrire » (CC, 9), problème qu'il situe entre critique et clinique, traversée et impasse, délire et échec. La pensée deleuzienne de l'écriture telle qu'elle se développe depuis *Proust et les signes* (1964) jusqu'à *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991) en passant par *Logique du sens* (1969), *L'Anti-Œdipe* (1972) et *Mille plateaux* (1980), invite à repenser la syntaxe entre délire et littérature : l'écrivain n'est pas sujet au délire, il agit le délire : « l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer » (CC, 9). C'est sur les modalités de la déliaison littéraire que Deleuze met au jour et soutient que je voudrais revenir pour les interroger.

Dans « La littérature et la vie », premier chapitre de *Critique et clinique*, Deleuze commence par réfuter les préjugés les plus communément partagés au sujet de la littérature, préjugés largement hérités de la poétique aristotélicienne. Sa critique contient cependant les ferments d'une affirmation. Ce qu'il récuse sont les prémisses d'une conception formaliste qui essentialise l'œuvre et consacre sa clôture : « Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est du côté de l'informe, ou de l'in-

achèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Écrire est affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu » (CC, 11).

La thèse mimétique, si centrale à l'histoire de la littérature occidentale depuis le fond de l'âge grec, s'en trouve congédiée : écrire n'est pas représenter, ou alors figurer l'infigurable, n'est pas représenter la vie, mais donner à vivre ; écrire n'est pas « atteindre à une forme, mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule » (CC, 11). L'écrivain ne raconte pas « ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes » (CC, 12). En dépit des apparences, Proust lui-même ne raconte pas son enfance : « On n'écrit pas avec des souvenirs d'enfance, mais par blocs d'enfance qui sont des devenir-enfant du présent » (QP, 158). L'approche deleuzienne dépersonnalise, dé-biographise, dé-narrativise la littérature : c'est le problème de l'écrire tel qu'il traverse l'écrivain écrivain, l'écrivain « devenant »⁹ comme il dit.

L'écriture engage l'impersonnel et le devenir : c'est sur le devenir-imperceptible dont la littérature est porteuse¹⁰, le rapport à la troisième personne du singulier que Deleuze insiste particulièrement. La littérature n'a cure du personnage (« il n'y a d'autres personnages que les mots eux-mêmes », écrit Deleuze (CC, 136), ignore les sujets biographiques, défie le fantasme du moi unifié. Cette entreprise de déstabilisation d'une subjectivité stable, assignable définit l'activité littéraire et se confond avec le travail de la fiction.

Ce qui fascine Deleuze dans le roman américain est son pouvoir de résistance à la logique et à son double qu'est la psychologie : « L'acte fondateur du roman américain, le même que celui du roman russe, a été d'emporter le roman loin de la voie des raisons, et de faire naître ces personnages qui se tiennent dans le néant, ne survivent que dans le vide, gardent jusqu'au bout leur mystère et défient logique et psychologie » (CC, 105). Pour Deleuze, l'écriture est sans pourquoi : « C'est la vie qui justifie, elle n'a pas besoin d'être justifiée. Le roman anglais, et plus encore le roman français, éprouvent le besoin de rationaliser,

⁹ « C'est un voyant, un devenant », (QP, 161).

¹⁰ « La puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point » (CC, 13).

même si c'est dans les dernières pages, et la psychologie est sans doute la dernière forme du rationalisme : le lecteur occidental attend le mot de la fin. La psychanalyse à cet égard a relancé les prétentions de la raison » (CC, 104). Affirmation pure, la littérature se soutient d'elle-même et prend le risque de contrarier les procédures de la rationalité, de pourfendre les exigences rhétoriques et logiques de la raison.

L'idée même de personnage, d'intrigue romanesques que critique Deleuze procède d'une nécessité narrative qui rassure en satisfaisant aux exigences de la logique. La psychologie redouble la logique, se donnant implicitement comme l'un de ses prolongements. Ce que Deleuze reproche à ce qu'il appelle « l'œdipianisation » freudienne est le forçage de la lecture par l'entremise d'un schème explicatif, la reconduction d'un modèle de type rationaliste pour rendre compte de la vie et la confiner dans les limites de la cellule familiale. On ne s'étonnera pas du fait que les personnages qui intéressent Deleuze, chez Melville par exemple, sont tous à dormir debout : bègues, mutiques, noctambules, équilibristes ; ils ne tiennent ensemble que par la force de la grammaire, le tour de force de la langue. Ne nous y trompons pas, ces personnages ne sont ni des esquisses de sujets réels, ni même des personnages conceptuels tels que le Socrate de Platon, le Dionysos de Nietzsche ou l'Idiot de Cuse ainsi que Deleuze et Guattari prennent le soin de les esquisser dans le chapitre éponyme de *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ce sont des êtres d'encre et de papier, « des affects de pierre et de métal, de cordes et de vents, de lignes et de couleurs, sur le plan de composition de l'univers » (QP, 64) qui font signe au-delà de toute subjectivité mimétique ou identificatoire, et « n'ont rien à voir avec la ressemblance ni la rhétorique » (QP, 64).

Le point de vue sur la langue, la prise en compte de la dimension de la syntaxe permettent d'échapper à « la psychanalysation de la littérature » (CC, 13) qui ne fait jamais que reconduire les thèses plus réactionnaires en matière de poétique. La dimension de « la langue en tant que telle » qu'introduit Deleuze est neuve et renouvelle de fond en comble la conception de la littérature. Certaines catégories en deviennent non pertinentes, des classifications entières s'effondrent sous la force du renouvellement du point de vue, du déplacement d'accent. L'écriture est repensée depuis le dehors¹¹ auquel elle expose la langue,

¹¹ « Et de même que la nouvelle langue n'est pas extérieure à la langue, la limite asyntaxique n'est pas extérieure au langage : elle est le dehors du langage, non pas au dehors » (CC, 141).

la littérature qui en résulte étant conçue comme une modalité de la langue en tant qu'elle est affectée.

Le chapitre intitulé « Bégaya-t-il » tiré de *Critique et clinique* recèle un geste critique qui s'apparente à une petite révolution copernicienne à lui tout seul : partant du bégaiement thématique dont est affecté le père Grandet – infirmité dont Balzac laisse entendre qu'on ne sait si elle était réelle ou feinte chaque fois que le tonnelier voulait échapper à une affaire coûteuse –, Deleuze l'étend pour le faire porter sur la langue tout entière : le bégaiement cesse d'être un trait rapporté à un personnage pour s'appliquer au travail sur/de la langue : « C'est ce qui arrive lorsque le bégaiement ne porte plus sur des mots préexistants, mais introduit lui-même les mots qu'il affecte ; ceux-ci n'existent plus indépendamment du bégaiement qui les sélectionne et les relie par lui-même. Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient bègue de la langue » (CC, 135). Ce faisant, Deleuze opère un déplacement métonymique d'accent qui peut paraître mineur, mais s'avère porteur de conséquences incalculables. La littérature cesse alors d'être considérée comme le lieu de la représentation pour devenir le site d'une effectuation. Le contenu théorique des romans en devient indifférent et s'efface derrière la puissance et la multiplicité de l'agir de la langue, des affects auxquels elle donne lieu et accès.

Le bégaiement est l'autre nom du style, d'un certain creusement, traçage, tissage de l'écriture dans la langue. La littérature n'est dès lors plus une affaire de mots, de lexèmes, mais devient l'affaire complexe et combinatoire de la phrase, de la syntaxe, un problème de grammaire, de mise en relation aussi disjonctive ou discordante soit-elle : « Le matériau particulier des écrivains, ce sont les mots et la syntaxe, la syntaxe créée qui remonte irrésistiblement dans leur œuvre et passe par la sensation » (QP, 158). Il n'en va pas différemment pour la philosophie qui se « sert des phrases d'une langue standard pour exprimer quelque chose qui n'est pas de l'ordre de l'opinion ni même de la proposition » (QP, 78), quelque chose que Deleuze désigne comme des concepts. Comme la littérature, mais autrement que la littérature, « [La] philosophie vit ainsi dans une crise permanente » (QP, 79). Entre littérature et philosophie, par d'autres moyens, sur des plans différents, Deleuze note plus que des affinités, des recouplements : « L'art et la philosophie recourent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même ma-

nière de le peupler, ici constellations d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts. L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts » (QP, 64).

Dans son discours sur la littérature, Deleuze échappe à tout réductionnisme psychologique : réfutant la thèse mimétique qui ferait des personnages des types psycho-sociaux, il rejette aussi bien toute interprétation des motivations biographiques qui président à la création. Il tient la littérature pour elle-même comme mise en acte de la langue, effectuation de puissances inconnues : « Car l'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi » (MP, 294). Deleuze note que beaucoup de suicides d'écrivains s'expliquent « par ces participations contre nature, ces noces contre nature » : lui revient en mémoire le préromantique allemand Moritz qui « se sent responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent et qui lui donnent l'incroyable sentiment d'une Nature inconnue – l'*affect* ». On ne peut s'empêcher de penser à Nietzsche s'effondrant au pied du cheval rossé à Turin, animal qu'il enlace par l'encolure en éclatant en sanglots. L'affect est un sentiment qui, relevant d'une singularité incalculable ne se connaît qu'à s'éprouver, fait effraction au point d'emporter le sujet social, psycho-biographique sur son passage.

Deleuze lie l'art d'écrire au délire : la littérature est appréhendée depuis la catégorie du délire, l'écriture est envisagée comme ce qu'on pourrait appeler dans un sens tout sauf nosologique une activité délirante. À rebours de la tradition psychiatrique, le délire est envisagé comme un processus créatif : « C'est le délire qui les invente, comme processus entraînant les mots d'un bout à l'autre de l'univers. Mais quand le délire retombe à l'état clinique, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux, sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs et ses chants. La littérature est une santé » (CC, 9). Le délire dont il s'agit est à entendre depuis son étymologie latine, qui renvoie à une sémantique agricole, voire géologique ou cadastrale : délirer, de *delirare*, c'est sortir du sillon : « On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait sortir de ses propres sillons » (CC, 16). La métaphore du « sillon » prend appui sur le *topos* de la grammaire comme système : faire délirer la langue, c'est faire sortir le soc de l'expression de la ligne toute tracée de la grammaire pour le faire dévier, le faire partir en biais. La littérature

a partie liée avec le sillon que trace la charrue qui s'é gare, le sillage que le vaisseau Pequod ouvre dans les flots de l'océan Atlantique : par ce biais, l'écriture touche à la langue, aux possibilités d'écarter la langue, de la faire aborder à son dehors, au réel innommable qui la borde.

Quoique Deleuze considère le geste d'écrire comme antinomique et incompatible avec toute morbidité, il ne renonce pourtant à la catégorie du délire. Pourquoi soutenir le délire comme modalité, sinon condition de la littérature ?

Deleuze ne fait nullement l'apologie de la maladie mentale. Celle-ci est même conçue comme un obstacle à l'écriture :

On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le « cas Nietzsche ». Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde. Le monde est l'ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l'homme. La maladie apparaît alors comme une entreprise de santé : non pas que l'écrivain ait forcément une grande santé (il y aurait ici la même ambiguïté que dans l'athlétisme), mais il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, dont le passage l'épuise, en lui donnant pourtant des devenirs qu'une grosse santé dominante rendrait impossible. (CC, 14)

Par « son irrésistible petite santé », Deleuze fait écho à la grande santé nietzschéenne, celle d'*Ecce Homo* :

Se placer du point de vue du malade en quête de concepts plus sains, et inversement, du haut de la plénitude et de l'assurance propre à la vie riche, plonger son regard dans le travail secret de l'instinct de *décadence*, tel a été mon plus ancien exercice, mon expérience propre, et si je suis passé maître à quelque chose, c'est bien à cela. Voilà ce que j'ai désormais bien en main, ce pour quoi j'ai la main, changer de perspectives : première raison pour

laquelle m'est peut-être réservée à moi seul la possibilité d'une « réévaluation des valeurs »¹².

Le concept de santé est sous la plume deleuzienne l'objet d'une révision décisive, d'une réévaluation proprement nietzschéenne. La santé n'est pas l'absence de maladie ; elle est un point de vue exercé, affûté sur la santé depuis la maladie. C'est ce qui explique que, contre toute attente, la littérature en tant que délire vise la santé et seulement elle : « But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie » (CC, 15). Il appartient à l'écrivain de se prendre par la main, pour « recouvre[r] la santé » (CC, 15). C'est le cas de Wolfson, celui qui s'auto-désigne comme « l'étudiant schizophrène en langues étrangères » et que Deleuze place en tête de proue des études qui composent *Critique et clinique*, non sans avoir pris le soin de préciser « parmi tous ceux qui font des livres à intention littéraire, même chez les fous, très peu peuvent se dire écrivains » (CC, 17). Force est cependant de reconnaître avec lui « la force de ces œuvres aux pieds déséquilibrés, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, beaucoup de romanciers anglais et américains, de Melville à Lawrence et Miller » (QP, 65).

Wolfson n'a pas de prétention littéraire, ainsi que Deleuze ne s'y méprend pas, mais ce qui élève *Le schizo et les langues* à la dignité d'œuvre est son écriture « du fond de la maladie » (CC, 23), une écriture qui vise la santé en tuant – une fois n'est pas coutume dans la littérature américaine – non le père mais la langue maternelle.

La raison qui amène Deleuze à placer le schizophrène dans cette position stratégique semble être de bousculer la catégorie de la « littérature », celle reconnue par les histoires littéraires et les professeurs d'université. Le délire dont est secoué Wolfson fait exploser le tableau nosographique et les taxinomies en tous genres qui l'accompagnent : le schizophrène est hors-cadre, et ce depuis le cas Schreber que Freud cherche vainement selon Deleuze à expliquer depuis le schème de l'amour œdipien pour le père : « L'étudiant est malade du monde, et non pas de son père-mère. Il est malade du réel, et non des symboles » (CC, 30).

¹² *Ecce Homo. Nietzsche contre Wagner*. Trad. Eric Blondel, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 57.

Wolfson écrit en français, dans un français violemment troué d'américanismes, car Wolfson est américain. Et « la supériorité de la littérature américaine »¹³ que célèbre Deleuze n'est pas indifférente à la pente psychotique de certaines de ses écritures : « Un peu de schizophrénie s'échappe de la névrose du vieux monde » (CC, 100). Les écrivains américains seraient-ils plus fous que leurs confrères européens ? Rien n'est moins sûr, mais ils ont moins peur de s'abandonner à la folie qui les traverse, de se laisser traverser par une altérité radicale. C'est le cas mémorable d'Achab qui n'imité pas la baleine mais « devient Moby Dick » (CC, 100). L'Amérique a tué la fonction paternelle dans sa guerre d'indépendance révolutionnaire contre le Roi Georges : sa littérature s'écrivant sur « les ruines de la fonction paternelle » (CC, 101) n'aurait eu de choix, c'est du moins l'hypothèse de Deleuze, que de devenir schreberienne ou de ne pas être, de tuer le père, et de reconduire son meurtre sous des formes multiples et infiniment modulables ou de rentrer dans le rang des écritures européennes. Ce meurtre est contre nature ; il une aberration pour la raison : la « psychiatrie melvilienne » (CC, 101) qui en découle fait alterner les figures de monomaniaques, « Maîtres de la raison » tel Achab (CC, 105) et les hypocondres, « exclus de la raison » comme Bartleby ; ce faisant, elle ne met pas en scène des malades particuliers mais le naufrage de l'humanité entière : la maladie devient alors la figure de l'universel. À cet égard, le roman, ainsi que le soutiennent Deleuze et Guattari sert à « montrer la folie de toute conversation, de tout dialogue même intérieur » (QP, 178), folie que la réalité mondaine recouvre autant que faire se peut par les voies de la rhétorique logicienne ou psychologisante. L'avoué de la nouvelle de Melville dont le nom reste inconnu, qui pourrait être chacun de nous, n'est-il pas sourdement contaminé par la mélancolie du personnage éponyme qui lui est pourtant la chose la plus étrangère au monde ? C'est le tour de force de la littérature américaine que de rendre le plus étranger familier, le plus fou approchable, où l'*unheimlich*, Deleuze recourt au vocable américain « OUTLANDISH », coïncide avec l'*heimlich*.

On peut toutefois continuer de s'interroger sur la sollicitation déli-bérée et presque provocatrice du délire pour rendre compte de l'écriture littéraire alors même que Deleuze s'élève contre tout psychologisme, refuse toute lecture psycho-pathologisante. D'où vient ce be-

¹³C'est le titre d'un chapitre de *Dialogues* (avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1975.

soin d'une notion si lourdement chargée dans l'histoire de la médecine et de la philosophie ? « quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? Il appartient à la psychose de mettre en jeu un *procédé*, qui consiste à traiter la langue ordinaire, la langue standard, de manière à lui faire « rendre » une langue originale inconnue qui serait peut-être une projection de la langue de D.ieu, et qui emporterait tout le langage » (CC, 93). Une autre raison tient peut-être en ce que l'auteur de *L'Anti-Œdipe* rejette la division entre névrose et psychose, ce qu'il appelle avec Guattari « l'hypocrite aver-tissement », récuse la distinction entre créativité névrotique et destruction psychotique :

un peu de névrose, c'est bon pour l'œuvre d'art, une bonne manière, mais pas la psychose, surtout pas la psychose ; nous distinguons l'aspect névrotique éventuellement créateur, et l'aspect psychotique, aliénant et destructeur... Comme si les grandes voix, qui surent opérer une percée de la grammaire et de la syntaxe et de faire de tout le langage un désir, ne parlaient pas du fond de la psychose et ne nous montraient pas un point de fuite révolutionnaire éminemment psychotique. (AO, 159)

La création ne va pas sans délire, un délire auquel la psychiatrie n'entend rien, un délire qui n'est pas même réservé aux seules structures dites psychotiques. L'auteur de *L'Anti-Œdipe* n'a pas peur de regarder en face ce « mur ou cette limite schizophréniques » (AO, 161), condition de possibilité de toute écriture, même s'il ne cherche pas à les idéaliser¹⁴ non plus dans une conception « puérile et réactionnaire » (AO, 160). Mais, à la différence de Freud, Deleuze précise quelque peu perfidement qu'il n'a rien contre eux non plus¹⁵. La violence révolutionnaire de la thèse deleuzienne est que la création ne peut pas faire l'économie d'une violence, qui confine à une destruction, que la littérature nécessite un certain passage à l'acte dans la langue.

¹⁴ « La schizophrénie est à la fois le mur, la percée du mur et les échecs de cette percée » (AO, 162).

¹⁵ « Car enfin, il ne faut rien se cacher, Freud n'aime pas les schizophrènes, il n'aime pas leur résistance à l'œdipianisation, il a plutôt tendance à des traiter comme des bêtes : ils prennent les mots pour des choses, dit-il, ils sont apathiques, narcissiques, coupés du réel, incapables de transfert, ils ressemblent à des philosophes, « ressemblance indésirable », *Ibid.*, p. 30-31.

Critique et clinique : entre ces deux termes dont Deleuze tire le titre d'un recueil d'articles largement dédiés à la littérature mais également à la philosophie et dont la structure composite n'enlève rien à la cohérence, l'articulation reste problématique, la relation n'étant pas si simplement dialectisable qu'on ne pourrait croire d'abord, relevant plutôt d'une disjonction inclusive qui ne s'énonce pas sous la forme d'une thèse mais se déploie chemin faisant. La valeur de la copule, le sens de la conjonction « et » est précisément ce qui fait problème. Malgré sa forte résonnance kantienne, la critique qu'implique, qu'engage la littérature n'est pas assimilable à la critique transcendantale. Bien au contraire : la littérature est mise en crise du jugement et de la faculté de juger, « combat contre le jugement » dit Deleuze à propos de Kafka¹⁶, restauration révolutionnaire d'un « système des affects » que la doctrine du jugement « a renversé et remplacé »¹⁷. Au chevet d'un monde malade et ignorant de son mal, la littérature est elle-même exposée à tout instant au risque de la stase morbide : « Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le Medicine-man, le nouveau Christ ou notre frère à tous » (CC, 114). À propos de Masoch, Deleuze revient sur la thèse de l'écrivain médecin, de la littérature diagnostique : « Plus proche d'un médecin que d'un malade, l'écrivain fait un diagnostic, mais c'est le diagnostic du monde ; il suit pas à pas la maladie, mais c'est la maladie générique de l'homme ; il évalue les chances d'une santé » (CC, 71). La maladie n'est pas l'autre de la santé, pas plus que la folie n'est le contraire de la pensée : elle implique un certain rapport, un devenir incertain auquel nul ne peut échapper sauf à saisir précisément la chance inespérée qu'offre la littérature : « plus que tout, écrire, c'est tracer une ligne de fuite et, de cette façon, engager une ligne de vie inorganique, une ligne-entre vers la santé et de nouvelles possibilités pour la vie ». Deleuze en vient à formuler la singularité de la littérature, sa différence implicite et irréductible avec la philosophie, en termes de secret : « C'est peut-être là le secret, faire exister, non pas juger » (CC, 169).

¹⁶ « Un quatrième caractère en découle pour le système de la cruauté : combat, partout combat, c'est le combat qui remplace le jugement. Et sans doute le combat apparaît-il contre le jugement, contre ses instances et ses personnages » (CC, 165).

¹⁷ « La doctrine du jugement a renversé et remplacé le système des affects » (CC, 162).

Si écrire revient à se laisser traverser par l'autre, par l'impersonnel « Écrire, c'est peut-être amener au jour cet *agencement* de l'inconscient, sélectionner les voix chuchotantes, convoquer les tribus et les idiomes secrets d'où j'extrais quelque chose que j'appelle Moi », (MP, 107) ainsi que l'écrivent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, lire, entre critique et clinique, ne consiste pas à interpréter mais seulement à repérer des trajectoires, épouser des devenirs, suivre du doigt des lignes de fuite : « Rien n'est plus instructif que les chemins d'enfants autistes, tels que Deligny en révèle les cartes, et les superpose, avec leurs lignes coutumières, leurs lignes d'erre, leurs boucles, leurs repentirs et rebroussements, toutes leurs singularités » (CC, 81).

Le diagramme libéré de l'algébrique : point mobile, trait, pointillé

Introduction

De quelle manière les signes mathématiques renvoient aux choses ? De quel type de choses s'agit-il ? Parler de système symbolique, représentation, notation serait encore croire que le langage ait le pouvoir d'exprimer parfaitement ce qu'il rend visible. L'image des mathématiques comme un langage, le langage de la nature, est trop connue, un topos qui dépasse la référence à la physique galiléenne. Deleuze et Guattari le tordent en disant, dans l'introduction à *Mille plateaux*, que les mathématiques ne sont pas une science, mais un prodigieux argot nomadique. Ils n'en diront pas beaucoup plus mais nous renvoient peut-être à la différence entre deux fonctions du langage : nommer les choses qui existent ou créer les choses qu'on nomme. L'argot viendrait de ce dernier cas : créer des expressions pour dire ce qui ne se dit pas en mots.

J'aborderai la question à partir d'un exemple mathématique très simple, en me servant d'un des objets les plus connus des mathématiques, l'équation. Il n'est pas nécessaire de recourir à des mathématiques très compliquées pour expliquer le rôle des diagrammes dans le rapport qu'ils établissent avec les choses.

L'invention de la physique mathématique postule justement qu'une équation puisse énoncer quelque chose sur le monde visible. Qu'est-ce

qu'une équation peut dire sur le visible ? Comment les opérations algébriques ont-elles acquis le pouvoir d'exprimer une connexion entre les choses ? Comment les corps physiques dans leur espace d'interactions ont trouvé par le calcul un moyen de s'exprimer en langage algébrique ?

Lucien Vinciguerra appelle¹⁸ transparence la croyance inscrite dans un temps déterminé-, que les signes renvoient aux choses sans distance, sans énigme. Comme si le langage avait le pouvoir de s'approprier ce qu'il rend visible. Avant l'époque moderne, il y avait une distance entre le langage et le visible. Lorsque les deux se rapprochaient il fallait expliquer les raisons d'une telle proximité. Dans les moments que nous reconnaissons comme de grands moments de l'histoire des sciences, avec Descartes ou Newton, a été mise en place une opération silencieuse, celle de ne pas traverser les évidences, ne pas oser inspecter les concepts donnés en tant que tels.

L'analyse mathématique a accompli cette tâche. Les analystes du XVIIIème siècle célébraient le pouvoir des lettres d'éclipser les figures de la géométrie synthétique – limite de Newton dans la façon de postuler des lois, qui devraient s'énoncer autrement. « L'analyse algébrique nous fait bientôt oublier l'objet principal pour nous occuper de combinaisons abstraites », car pour démontrer le pouvoir de la physique newtonienne, il faut tout traduire avec les instruments de l'analyse, « cette langue universelle de vérités particulières » (Laplace 1796, p.437)

Le langage acquiert ainsi le pouvoir de dire la vérité inscrite dans les corps et dans les mouvements ; on raccourcit la distance entre le langage et la visibilité des choses, c'est-à-dire, entre le dicible et le visible.

Le thème des rapports entre visible et dicible est très foucauldien. Le XVIIIème, et plus encore le tournant du XIXème, est le moment où la représentation sort du tableau et les mots acquièrent un nouveau mode d'être. Le jeu d'identités et de différences cède la place à la recherche des relations et des fonctions. Classifier, comme il est dit dans *Les Mots et les choses*, ne sera plus référer le visible à lui-même mais le remettre à l'invisible, en direction d'autres signes qui ne seront plus manifestes dans les choses. Les possibilités d'articulation entre visible

¹⁸L. Vinciguerra, *Langage, visibilité, différence : Éléments pour une histoire du discours mathématique de l'âge classique au XIXème siècle*. Paris : Vrin. 1999.

et dicible qui se placent en dehors du régime de la signification sont soulignées par Deleuze lors d'une des premières mentions du concept de diagramme.

La notion de diagramme apparaît dans les travaux de Deleuze sur Foucault – un premier article publié en 1975 dans la revue *Critique*¹⁹, texte modifié en 1986 et inséré dans le livre *Foucault*. En 1977, Félix Guattari écrivait un chapitre dans *La Révolution moléculaire* où il se sert aussi du diagramme²⁰ : “Échafaudages sémiotiques”, enlevé de la deuxième édition de 1980²¹. Ensuite, la notion de diagramme intervient dans les cours de Deleuze sur la peinture et dans son livre sur Bacon, de 1981. Ensemble, dans *Mille plateaux*, de 1980, Deleuze et Guattari développent en détails l'idée de diagramme. D'abord dans le cinquième chapitre, sur les régimes des signes, où on comprend finalement sa pertinence pour la caractérisation du concept de machine abstraite.

Ils reprennent l'exemple (MP, 86) de l'analyse foucauldienne de la prison, déjà traité dans le livre Foucault, mais en insistant cette fois sur le rapport du visible au dicible comme une manière de parler du rapport du contenu à l'expression, du signifié au signifiant. Dans la relation signifiant-signifié, le signifié est conçu comme étant soumis au signifiant : la chose est conforme au mot qui l'exprime. Mais prenons une chose comme la prison, telle qu'elle est analysée par Foucault. La prison est une forme, la forme-prison. C'est une forme de contenu sur une strate en rapport avec d'autres formes de contenu : l'école, l'hôpital, l'usine etc. Cette forme de contenu, cette chose, ne renvoie pourtant pas au mot « prison » mais à de tout autres mots, comme « délinquant, délinquance » qui expriment une nouvelle manière de classer, de traduire et même de commettre des actes criminels. Donc, quelle est la forme d'expression en présupposition réciproque avec la forme de contenu « prison » ? La réponse n'est pas dans le mot « prison » mais dans le mot « délinquance ». Ce mot n'est donc pas un signifiant dont le signifié serait prison. Il y a deux multiplicités qui s'en-

¹⁹G. Deleuze, “Écrivain non : un nouveau cartographe”. In : *Critique*. Paris : Éditions de Minuit, n° 343, 1975, pp. 1207-1227.

²⁰Un panorama des interventions de la notion de diagramme chez Deleuze est faite dans N. Batt, “L'expérience diagrammatique : vers un nouveau régime de pensée”. In : *Théorie, Littérature, Enseignement* n° 22. Paris : Presses Universitaires de Vincennes. 2004, pp.5-28.

²¹L'édition de 2012 contient celles de 1977 et de 1980 : F. Guattari, *La Révolution moléculaire*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2012.

trecroisent, l'une discursive, d'expression ; et l'autre non-discursive, de contenu. Toutes deux impliquent, avec d'autres contenus et d'autres expressions, un état de *machine abstraite*. C'est une même machine abstraite pour la prison, l'école, l'hôpital, la caserne, l'usine. Pour ajuster les deux types de formes, il faut un agencement concret, une double pince, une organisation qui articule les formations de puissance et les régimes de signes. Avant de penser le signe lui-même, il faut penser ce qui fait qu'il fonctionne ou pas. Il faut toujours une machine pour que le signe fonctionne, une machine (abstraite) qui distribue les agencements (concrets).

Dans *Mille plateaux*, où les auteurs discutent longuement de linguistique, le diagramme sert à penser un régime de signes qui instaure un nouveau mode de relation entre contenu et expression. La machine abstraite ne sépare pas les strates – d'expression et de contenu, sémiotique et physique (corporel). Elle est diagrammatique parce qu'elle ignore la distinction du contenu et de l'expression.

Le but est d'échapper aux catégories du langage pour postuler des régimes de signes qui se placent au-delà du schéma de la représentation. Diagrammatique est le régime sous lequel on engendre une réalité, la capacité d'une action à produire un effet indépendamment d'une représentation consciente. Une énonciation est un agencement. On ne parle pas « des » choses mais, lorsqu'on parle, lorsqu'une expression se crée, se réalisent d'autres connexions dans le plan des choses. Les plans d'expression et de contenu travaillent l'un dans l'autre. Les signes travaillent les choses elles-mêmes et les choses, à leur tour, se déploient à travers les signes. Le diagramme n'est ni un signe ni une particule, mais peut-être un signe-particule, parce qu'il assure la connexion entre des traits de contenu et des traits d'expression.

L'algèbre peut servir d'exemple pour décrire ce type de fonctionnement. Deleuze et Guattari prennent le cas de l'équation d'une courbe et montrent que les signes y fonctionnent autant comme des signes d'expression que comme particules (chose- contenu).

Le but de cet article est de montrer que l'algèbre intervient de façon opérationnelle dans ce genre d'explication, utilisée par Deleuze et Guattari, du caractère diagrammatique de la machine abstraite. Peut-être une telle voie est requise par le dialogue qu'ils établissent avec la linguistique. L'équation et le statut algébrique servent de caractérisation aux aspects du langage mis en relief autant par Hjelmslev que

par Peirce, deux premières sources inspirations de Deleuze et Guattari dans leur définition du diagramme.

Selon Peirce, par exemple, le langage n'est pas autre chose qu'une sorte d'algèbre et toute équation algébrique est une icône, dans la mesure où elle rend perceptible, par le moyen des signes algébriques, les relations existant entre les quantités visées. Peirce ajoute que « l'algèbre n'est pas autre chose qu'une sorte de diagramme »²².

Deleuze et Guattari suivent, jusqu'à un certain point, la lecture de Roman Jakobson²³ qui, en partant de Peirce, insiste sur le fait que le langage est un diagramme de relations. La position soutenue dans cet article est qu'il faut dépasser l'algébrique. En suivant ce que Deleuze et Guattari postulent eux-mêmes sur le caractère génétique du diagramme, il faut aller au-delà du relationnel et ne pas s'en tenir à une caractérisation opérationnelle du diagramme, à laquelle l'exemple algébrique contribue de façon décisive. On ne devient capable de cerner la productivité du diagramme que si l'on réinvestit le problème de la mobilité.

Le point en mathématiques peut être vu comme axiomatique ou mobile. Pour Euclide, le point consistait dans un premier principe : un point est défini comme ce qui ne comporte pas de parties. Quelque chose qui n'existe pas et donc qui ne peut se présenter aux mathématiques qu'en tant qu'indémontrable, en tant qu'axiome. Un point dans l'espace homogène est indifférent à son voisinage. Si l'on fait un trou dans une feuille les points voisins n'en souffrent pas. Imaginons cependant l'effet d'enlever un point sur une ligne de vie, le point de naissance par exemple. . . Il en serait tout autrement si l'espace n'était pas homogène, si les points ne s'y équivalaient guère ! Un point serait ainsi donné avec un trait, une trace. Deleuze et Guattari veulent affirmer quelque chose de semblable lorsqu'ils disent que le diagramme ne connaît que des traits, des points, qui s'entraînent les uns les autres, se relaient et se confondent (p.178).

Les signes-particules ne sont pas des entités algébriques, ils sont des traits, des pointillés, j'ajoute, des flèches. Gilles Châtelet, auteur d'une recherche sur la mobilité de l'être physico-mathématique, dit qu'une

²²C.S. Peirce, *Collected Papers of C.S. Peirce*. Cambridge : Harvard University Press, 1932-1958, p. 4.571.

²³R. Jakobson, "À la recherche de l'essence du langage". In : *Problèmes du langage*. Paris : Gallimard. 1966.

virtualité est constituée de points mobiles, ce qui est très différent de l'espace homogène selon lequel la science moderne travaille.

La séparation du contenu et de l'expression est accompagnée souvent d'un clivage entre sens (intuition) et représentation (symbole). Une séparation du même type est présumée lorsqu'on conçoit le physique et le mathématique en tant que domaines séparés, la physique ayant trait au réel – incapable de parler d'elle-même – et les mathématiques, vidées de sens, reléguées au pur langage. Gilles Châtelet dénonce l'artificialité d'une telle séparation, qui produit des expressions réductrices comme « l'application » des mathématiques à la physique. Il se produit un peu la même chose si l'on tient que l'algébrique a besoin d'une représentation géométrique pour gagner du sens. Comme si la géométrie était un supplément d'âme pour un langage algébrique vidé de sens en lui-même, conçu purement comme représentation.

Les présupposés implicites de la représentation cartésienne des équations algébriques seront explicités en premier lieu. Le but consiste à montrer que le graphique est, dans ce cas, une représentation et ne peut donc pas constituer un diagramme. Ensuite, par contraste, on abordera les segments orientés proposés par Argand permettant l'entrée en mathématiques de nombres inexistantes, nombres négatifs ou imaginaires. Il s'agit d'une première tentative d'explorer la différence entre l'algébrique-géométrique et la mobilité du point, qui serait davantage de nature diagrammatique.

Une hypothèse de travail surgira à partir de là, à savoir que la flèche est une manière selon laquelle les mathématiques inscrivent le virtuel dans l'actuel. Dans l'exemple de l'espace de phases, les trajectoires fléchées expriment le déploiement des possibilités, un brouillard de voisinages qui insère le temps invisible dans la visualité.

La flèche serait alors une de ces techniques d'allusions qui définit le mode selon lequel le diagramme se rapporte au réel. Le diagramme est déterritorialisé, c'est le signe de puissance qui le met en œuvre, qui le rend productif, donnant lieu à des articulations proportionnelles à la déterritorialisation de la ligne.

Signes-particules, la compréhension algébrique du rapport entre contenu et expression

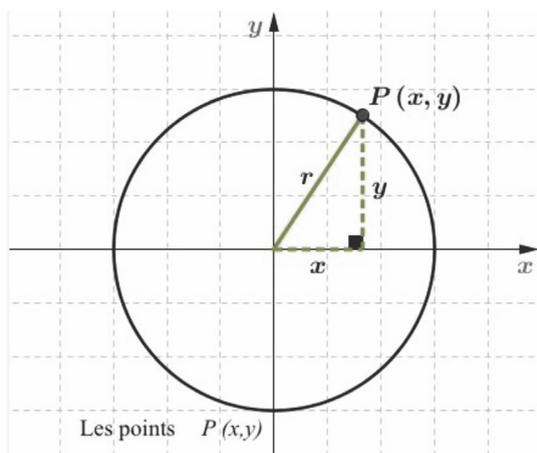
Prenons une équation comme $x^2 + y^2 = 1$. À quoi renvoient ces signes x et y ? À rien de prédéterminé. Il est de la nature même de l'algèbre qu'il en soit ainsi. Viète fut le dernier à se heurter à l'association de l'algébrique à un certain géométrique de nature particulière, x devant être linéaire tandis que x^2 serait une surface à deux dimensions.

L'algèbre se constitue comme telle, lorsque ces signes peuvent être vus comme étant n'importe quoi, leur nature n'ayant que peu d'importance, ces signes étant tout aussi bien des nombres que des entités géométriques. Le signe x renvoie alors à quelque chose qui, tout en n'étant pas déterminé, entre en relation avec une autre chose indéterminée y . Si l'on dit que x et y sont les coordonnées d'un point dans le plan cartésien, l'équation $x^2 + y^2 = 1$ sera celle d'un cercle de rayon 1. Qu'importe la nature spécifique des signes tant qu'on peut énoncer par des signes mathématiques une relation entre des choses qui ne sont pas déterminées.

La définition de Peirce renvoie justement à cet aspect, un diagramme étant un type spécial d'icône, une icône de relations intelligibles. Cette compréhension donne lieu à une caractérisation algébrique, puisqu'une équation algébrique peut très bien être vue comme un diagramme relationnel.

Supposons l'agencement d'énonciation donné par $x^2 + y^2 = 1$. Le x peut être vu comme une chose, le substitut d'une chose qui, dans l'équation, entre en relation avec un y . Le x fonctionne comme un élément qui agit et subit, c'est une particule. Dans l'équation, le x n'est pas arbitraire, même s'il est indéterminé. Il est quelque chose dont le carré, sommé avec le carré de y , donne 1. De ce point de vue, le x est une chose. Mais x peut désigner aussi un nombre ou un segment de droite.

Supposons que x et y soient des coordonnées dans le plan cartésien. L'équation, dans ce cas, est celle d'une forme géométrique. Chaque point du plan est donné par un couple (x, y) . Lorsqu'on écrit $x^2 + y^2 = 1$, on peut affirmer que ce point est à une distance 1 de l'origine, du référentiel du plan. Ainsi, les points qui satisfont l'équation sont tous ceux qui se trouvent à une distance 1 de l'origine, en constituant un cercle.



Des points $P(x, y)$ sur un cercle de rayon r d'équation $r = \sqrt{x^2 + y^2}$

Cela explique ce que Deleuze et Guattari affirment dans *Mille plateaux* : « Si bien qu'un même x , une même particule, fonctionnera comme corps qui agit et subit, ou bien comme signe qui fait acte » (MP, 110).

Le rapport entre le signe mathématique et ce qu'il exprime n'est pas celui qui existe entre signifiant et signifié. Dans l'exemple de l'équation, le rapport entre les variables x et y en tant que telles est dans un plan de contenu, habité par ces variables. Mais ces variables sont aussi des signes qui font acte, produisant un cercle dans le plan de contenu qui est celui des formes géométriques. Pour cette raison, ils disent qu'il s'agit d'un signe-particule : quelque chose qui renvoie et au plan d'expression et au plan de contenu, donc qui est en même temps signe et particule.

Il est possible alors de montrer qu'il n'y a pas un plan de contenu en lui-même, ni un plan d'expression. Il y a un fonctionnement, joué par le signe-particule, qui les articule sans cesse. Pour chacun, il y a des circonstances, ou des variables, qui peuvent être des situations d'agrégats de corps ou des facteurs intérieurs à l'énonciation.

Les formes de contenu et les formes d'expression sont éminemment relatives et toujours en état de présupposition réciproque (donc elles ne sont pas la même chose que le signifié et le signifiant). L'influence de Hjelmslev se fait sentir ici et c'est justement par rapport à cette

question que l'exemple algébrique peut intervenir dans sa théorie du langage :

« Il se constituerait ainsi, en réaction contre la linguistique traditionnelle, une linguistique dont la science de l'expression ne serait pas une phonétique et dont la science du contenu ne serait pas une sémantique. Une telle science serait alors une algèbre de la langue qui opérerait sur des grandeurs non dénommées. »²⁴

La linguistique de Hjelmslev sert à Deleuze et Guattari parce qu'elle abandonne toute référence privilégiée, parce qu'elle rend possible de postuler la double articulation entre contenu et expression en tant que présupposition réciproque. Pour l'expliquer, le trait algébrique est fortement mis en relief :

« Parce qu'elle décrit un champ pur d'immanence algébrique qui ne se laisse plus survoler par aucune instance transcendante, même en retrait. Parce qu'elle fait couler dans ce champ ses flux de forme et de substance, de contenu et d'expression. Parce qu'elle substitue au rapport de subordination signifiant-signifié le rapport de présupposition réciproque expression-contenu. Parce que la double articulation ne se fait plus entre deux niveaux hiérarchisés de la langue, mais entre deux plans déterritorialisés convertibles, constitués par la relation entre la forme de contenu et la forme d'expression » (AO, 288).

Deleuze et Guattari ajoutent pour leur compte qu'il faut quelque chose de plus pour rendre compte de deux types de formes : formes d'expression (ou régime des signes) et formes de contenu (ou régime des corps). C'est le rôle de la machine abstraite. Une machine abstraite ne distingue pas pour elle-même un plan d'expression et un plan de contenu, elle trace un seul et même plan de consistance qui formalisera des expressions et des contenus d'après les strates. Le contenu et l'expression surgissent avec la stratification.

Pour parler des strates, il faut recourir à nouveau, et de façon plus importante à Hjelmslev, ce « géologue de la linguistique ». Selon Deleuze et Guattari, il est un des seuls linguistes qui a pensé le problème du langage à partir d'une stratification qui ne se réduit pas à la divi-

²⁴L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage : la structure fondamentale du langage*. Paris : Éditions de Minuit, 1971, pp.101-102.

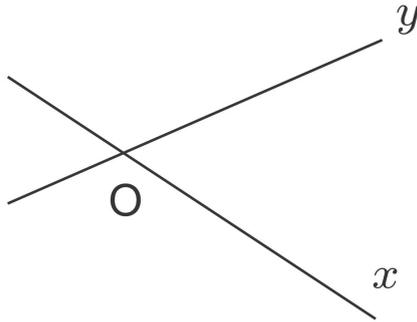
sion entre signifiant et signifié, entre expression et contenu. Hjelmslev construit une grille de strates : matière, contenu et expression, forme et substance. La matière (ou sens) est une matière non linguistiquement formée. En effet, dès qu'elle devient linguistiquement formée, cette matière devient substance de contenu ou substance d'expression. Le sens est donc une matière non linguistiquement formée, qui pourtant peut être parfaitement formée par d'autres points de vue que linguistiques.

En fait, Hjelmslev dit « non sémiotiquement formée », parce qu'il identifie sémiotique et linguistique. Mais Deleuze distingue sémiotique et linguistique, et il voit la matière de Hjelmslev non en tant que non linguistiquement formée, mais formée d'un autre point de vue, d'un point de vue qu'on peut dire aussi sémiotique, mais une sémiotique qui ne présuppose rien de la langue ou du langage.

Il n'est pas dans notre intention ici d'épuiser ce nouveau régime de pensée mais il faut comprendre que le contenu et l'expression sont les variables d'un agencement. « Aussi faut-il atteindre, dans l'agencement lui-même, à quelque chose qui est encore plus profond que ces faces » (p.175). Un agencement qui n'est ni de contenu ni d'expression. Il a deux faces inséparables : sur l'une, il produit une énonciation, il formalise une expression ; sur l'autre, il formalise des contenus, il est agencement des corps. Les contenus ne sont pas des signifiés, ils ont leur formalisations propres, sans aucune relation de causalité ou de conformité avec la forme d'expression. Et vice-versa.

Représentation géométrique et diagrammes pour des nouveaux nombres

Soit l'équation $y = x^2$. Il s'agit d'une entité algébrique qui met en rapport les deux variables x et y . L'équation décrit la façon dont y varie en fonction de x . C'est un fait connu qu'il y a une manière de représenter cette équation géométriquement par un graphique. On dessine deux lignes droites, appelées axes, se rencontrant en un point O , le point de référence ou l'origine du système des coordonnées.



Sur un des axes, on représente la quantité x comme étant la distance d'un point sur cette droite à l'origine O . Sur l'autre axe, on fait la même chose avec y . Lorsque x varie, y varie aussi, selon la règle donnée par l'équation. Ce faisant, on peut représenter de façon graphique toutes les variations possibles, ce qui donnera, sur un système d'axes perpendiculaires, une représentation de l'équation $y = x^2$ par la figure d'une parabole.

Tel est l'enjeu des coordonnées cartésiennes, pierre de touche d'un nouveau domaine des mathématiques appelé plus tard *géométrie analytique*. L'histoire étant évidemment beaucoup plus complexe que cette esquisse ne permet de le comprendre. Pour notre but ici, il est question seulement de demander : pourquoi ce graphique n'est pas un diagramme ?

La représentation en coordonnées effectue une liaison entre deux domaines – jusqu'alors distincts – d'objets mathématiques : l'algèbre et la géométrie. En algèbre, on mobilise des symboles pour écrire des relations entre des quantités quelconques, sans qu'il y ait besoin d'explicitement la nature de telles quantités. En géométrie, comme c'était déjà le cas dans les *Éléments* d'Euclide, on énonce des relations ou des propriétés des êtres géométriques (comme le point, la droite et le plan), ou on construit des figures satisfaisant certaines propriétés données. Il s'agit alors de deux pratiques distinctes, l'algèbre et la géométrie. Avec les coordonnées, il devient possible de représenter un être algébrique – l'équation – par un être géométrique – le graphique (parabole dans notre exemple). Et vice-versa. Cette représentation est employée par Descartes afin de rendre plus facile la résolution de problèmes géométriques, il le fera au moyen d'équations. Du point de vue

philosophique, Descartes soutient la portée d'une science de l'extension dont un des enjeux est justement la visualisation des proportions entre des grandeurs.

L'entité algébrique abstraite acquiert ainsi une intuition, donnée par la représentation géométrique ; une intuition visuelle qui permet de mieux comprendre les relations entre les grandeurs qui sont en jeu. Le vide des symboles est rempli par une âme géométrique qui lui attribuerait une intuition manquée. Une séparation analogue à celle qui éloigne les mathématiques de la physique se projette ici sur la division algèbre-géométrie. D'un côté, il y a une abstraction qui manque de réalité (les mathématiques), et de l'autre, une réalité incapable de parler d'elle même (la physique). Dans l'exemple de la représentation graphique, c'est la géométrie qui fournit une intuition aux entités algébriques. C'est toute l'histoire des mathématiques comme langage du monde physique, principe contre lequel Gilles Châtelet bâtit son œuvre de philosophie des mathématiques. Les coordonnées cartésiennes expriment, selon lui, une relation de prédation réciproque (p.123-124).

Le diagramme au contraire n'est pas une représentation. Un être vient à l'existence dont on ne saurait pas parler autrement que par le moyen du diagramme. Tel est le cas des nombres impossibles, comme le nombre négatif et le nombre imaginaire qui n'existaient pas avant qu'un diagramme leur trouve une place. Le diagramme ici n'est donc pas une représentation des nombres existant au préalable, il est l'acte de naissance de nouveaux types de nombres, dissociés de la notion de quantité.

Des quantités négatives et imaginaires, dénotées de nos jours par -1 ou $\sqrt{-1}$, ont été largement utilisées pendant les XVI, XVII et XVIIIe siècles. Tolérées grâce à leur utilité pratique dans les calculs, on ne savait pas comment justifier des quantités négatives, qui sont moins que rien. Encore moins la racine d'une quantité négative, qui est un contresens par définition, vu que la racine est un moyen de trouver un nombre qui multiplié par lui-même donne une quantité donnée.

Jean-Robert Argand, personnage mythique dont on ne sait pas bien qui il était, a proposé une manière de comprendre les nombres négatifs et leurs racines, fournissant un moyen de les faire entrer en mathématiques. On voit par cet exemple que la question de l'existence en mathématiques a quelques relations avec la diagrammatisation.

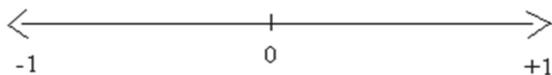
Argand commence par traiter des quantités négatives et affirme qu'elles ne peuvent pas être rejetées. Autrement, on serait obligé d'abandonner divers résultats algébriques importants. Voyons comment il développe sa théorie.

Soient des grandeurs successives $a, 2a, 3a, 4a$, etc. Il est évident qu'on peut additionner ces grandeurs à l'infini : $5a, 6a$ et ainsi de suite. Mais que peut-on dire de l'action inverse ? On peut soustraire une grandeur a de chacun des termes précédents. En partant de $4a$, par exemple, l'on obtient successivement : $3a, 2a, a, 0$. Et après ? Comment poursuivre ? Quel sens attribuer à la soustraction d'une quantité du zéro ($0 - a$) ? Argand propose une construction capable de donner, selon son expression, une réalité, à des termes qui, autrement, auraient été seulement imaginés.

Imaginons une balance avec deux plateaux A et B. Mettons sur le plateau A les quantités $a, 2a, 3a, 4a$, et ainsi de suite. La balance penche vers le côté du plateau A. Il est tout à fait possible d'enlever, ensuite, une quantité a à la fois, rétablissant l'équilibre des plateaux. Qu'est-ce qui se passe lorsqu'on arrive à 0 ?

Peut-on continuer à enlever des quantités du plateau A ? Argand donne une réponse surprenante : oui, il suffit d'ajouter ces quantités au plateau B. Dit autrement, enlever des quantités du plateau A revient au même qu'en ajouter au plateau B. Argand introduit ainsi une notion relative concernant ce que soustraire signifie. Les quantités négatives ne seront alors guère imaginées, elles deviendront des grandeurs relatives.

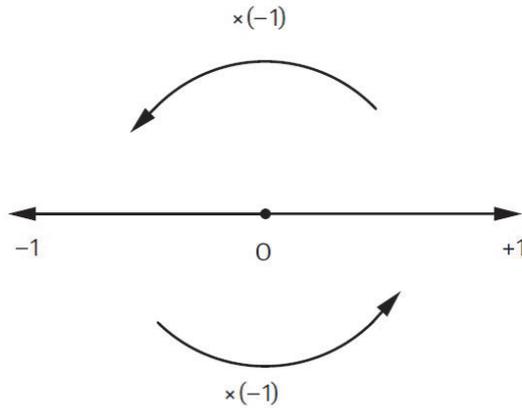
Une grandeur négative est composée par deux attributs au lieu d'un : une valeur absolue et une orientation. Argand introduit ici l'idée d'une grandeur orientée et dessine les unités de cette manière :



Cette proposition donne un sens à des choses qui étaient impensables auparavant. C'est le cas, par exemple, des opérations avec des quantités négatives, en particulier l'opération de la multiplication de deux grandeurs négatives. Pour comprendre la difficulté en question,

revenons à la manière dont on définit la multiplication de deux quantités. Multiplier, c'est additionner un certain nombre de fois. Multiplier 3 par 2 signifie sommer 3 deux fois, ou sommer 2 trois fois. Si l'on pense à 2 fois -3 , cela a encore un sens, parce qu'on pense à sommer -3 deux fois, ce qui donne -6 . Mais qu'est-ce que peut signifier -2 fois -3 ?

Dans le schéma d'Argand, la multiplication de deux grandeurs négatives acquiert un sens. Il propose que la multiplication par -1 soit vue comme une réflexion par rapport à l'origine.



Multiplier par -1 revient à inverser l'orientation d'une grandeur. Donc, en partant de la grandeur $+1$, si on la multiplie par -1 , cela donne -1 . Et en partant de la grandeur -1 , en la multipliant par -1 , on obtient $+1$. On comprend ainsi facilement pourquoi $(-1) \times (-1) = +1$. C'est-à-dire, le produit de deux grandeurs négatives est un nombre positif – un énoncé qui a étonné les mathématiciens pendant des siècles.

Le diagramme d'Argand attribue un droit d'existence à des quantités qui étaient vues comme des contresens auparavant. Les nombres négatifs, en tant que quantités orientées, résultent de la conception qu'il existe une opposition entre deux directions, établies à partir d'un point neutre, nommé zéro. Dans le diagramme d'Argand, le 0 est le point de référence. Le zéro n'est pas un « rien ». Par conséquent, le nombre négatif n'est pas « moins que rien ». Le zéro est le référentiel qui rend possible une prise de décision : le choix d'une orientation qui peut rendre un nombre positif ou négatif.

L'idée du nombre en tant que quantité, qu'agrégat de choses, est remplacée ici par celle d'un nombre orienté, qui existe seulement à partir d'un *diagramme*. Les segments de droite sur la figure ne sont pas des représentations de nombres existants par ailleurs. Ces nouveaux nombres existent grâce au diagramme. C'est le diagramme qui les rend réels et qui légitime leur entrée en mathématiques, leur pleine citoyenneté mathématique.

Argand fera une opération semblable avec les quantités imaginaires. Argand combine à nouveau les idées de grandeur absolue et d'orientation, mais l'orientation maintenant ne sera plus seulement une opposition. Les segments peuvent être perpendiculaires. C'est la direction perpendiculaire qui contiendra les grandeurs orientées $-\sqrt{-1}$ et $+\sqrt{-1}$. Ces quantités, qui étaient seulement imaginaires, deviennent réelles à travers le diagramme. Argand propose un autre diagramme dans lequel les segments de droite orientés donneront lieu à des nombres appelés auparavant imaginaires. Dorénavant, ces nombres imaginaires ne seront pas imaginés, ils seront des diagrammes, des entités mathématiques qui se passent d'une connexion avec le monde des quantités.

C'est l'idée même d'opposition qui se trouve ici déplacée du paradigme des quantités. Pour Kant (*Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*), l'opposition peut être de deux types : opposition logique et opposition réelle. Dans l'opposition logique, on ne peut pas, en même temps, affirmer et nier quelque chose d'un même sujet. Le principe de contradiction dit que cela n'est pas possible, ce qui n'implique rien de réel : ce principe ne sollicite aucune intuition, ne produit aucune conséquence, ne conduit pas la pensée à une impasse.

Pour autant, pourrait-on songer à une opposition réelle lorsque deux prédicats d'un même sujet sont opposés mais sans contradiction. Par exemple. Un corps tendant vers un certain point mu par une force motrice. Il peut arriver que ce corps fasse un effort pour se mouvoir dans la direction opposée. Les deux efforts sont possibles en tant que prédicats d'un seul et même corps. Ils ne se contredisent pas, même si la conséquence en est la destruction du mouvement, c'est-à-dire, le repos. Ici nous avons affaire à une véritable opposition : une tendance supprime l'effet réel de l'autre. La contradiction a une conséquence, elle implique une destruction. L'opposition réelle, telle que comprise

par Kant, engage le même sujet dans un combat entre deux prédicats affirmatifs.

« On ne domine pas un antagonisme en jouant sur la contrariété de deux termes, mais en réveillant l'affinité secrète qui les lie, en se glissant dans le mouvement par lequel la positivité se creuse une épaisseur »²⁵

Dans un navire, on peut marquer avec le signe “+” l'action du vent d'Est et avec le signe “-” l'action du vent d'Ouest. Ces signes, qui sont en fait des flèches, servent à marquer l'opposition de deux grandeurs qui peuvent éventuellement se supprimer réciproquement. La grandeur nulle, le zéro, n'est pas ici un signe d'absence de quantité, d'absence d'action, mais le point d'équilibre de deux actions qui se suppriment, qui se compensent mutuellement. Annuler n'est pas faire le vide, n'est pas une impossibilité logique établie a priori afin d'interdire l'intuition.

Il y a un dispositif – un diagramme – qui suggère une annulation, un équilibre conquis, une manière de lier deux prédicats positifs mais de manière à ce que, dans la liaison, les conséquences se suppriment réciproquement.

Mobilité virtuelle et espaces de phases

L'espace des phases est une façon particulière de rendre visible l'espace des solutions d'une équation différentielle. Une équation différentielle est généralement donnée par l'attribution d'un rapport différentiel à un champ de vecteurs défini sur une surface dans un espace n -dimensionnel :

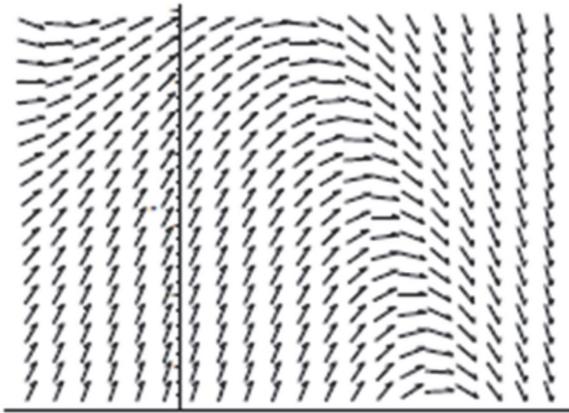
$$\frac{dy}{dx} = F(x), \quad x \in S \subset \mathbb{R}^n$$

L'équation est donnée par la définition d'un champ de vecteurs qui associe, à chaque point de la surface, un vecteur. Comme le champ de vecteurs F associe à chaque point de l'espace un vecteur, on peut interpréter ces vecteurs comme des vecteurs tangents aux solutions de l'équation différentielle. Ces solutions seront alors des courbes intégrales qui possèdent ces vecteurs comme des vecteurs tangents

²⁵G. Châtelet, *Les Enjeux du mobile*. Paris : Seuil. 1993, p.120.

en chaque point de la surface. Chaque courbe intégrale, solution de l'équation, est bien déterminée lorsqu'on fixe une condition initiale. À partir du théorème d'existence et d'unicité, dès que l'équation satisfait les conditions de Cauchy-Lipschitz, il y a une solution pour chaque condition initiale. L'ensemble des solutions peut-être représenté par la suite sur un même espace, l'espace de phases. Chaque condition initiale définira une courbe comme solution dans cet espace.

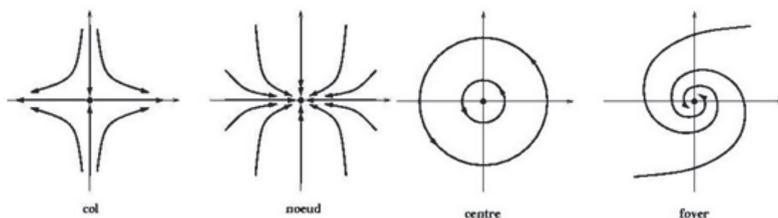
La figure ci-dessous montre un champ de vecteurs bidimensionnel. S'il définit une équation différentielle, chaque solution pourra être conçue comme la trajectoire d'une particule dans un espace à deux dimensions, ayant une condition initiale déterminée²⁶. Ces trajectoires auront, en chaque point, les vecteurs représentés sur la figure ci-dessous comme vecteurs tangents.



Un point où le champ possède une valeur nulle est une singularité. Il est particulièrement intéressant d'analyser l'aspect des solutions dans le voisinage des points singuliers. Poincaré suggère²⁷ que les singularités peuvent être classées en types (cols, nœuds, foyers et centres), justement à partir de l'aspect des courbes intégrales dans leurs voisinages [voir figure page suivante].

²⁶Poincaré nomme « trajectoire » la solution d'une équation différentielle à partir de la troisième partie de son mémoire H. Poincaré, « Mémoire sur les courbes définies par une équation différentielle » (3e partie)', *Journal de mathématiques* (4e série) 1, 1885, pp. 167–244.

²⁷H. Poincaré, « Mémoire sur les courbes définies par une équation différentielle (1re partie) », *Journal de mathématiques* (3e série) 7, 1881, pp. 375–422.



Deleuze cite ce texte de Poincaré²⁸ pour souligner le rôle des singularités dans la description de l'allure des solutions dans leurs voisinages. Lautman reprend l'exemple dans « Le problème du temps »²⁹, dont l'analyse exercera une grande influence sur la pensée de la détermination chez Deleuze. J'aimerais détacher un aspect plus spécifique qui concerne la particularité de ces figures vis-à-vis des graphiques cartésiens décrits ci-dessus.

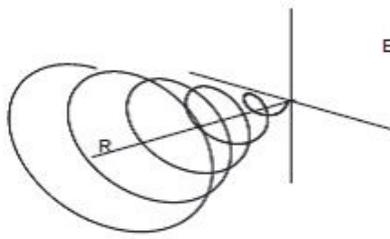
Si l'on représente une trajectoire sur un graphique cartésien, le temps sera une coordonnée, jouant le rôle de variable indépendante. Supposons dans la parabole citée plus haut qu'une des dimensions soit le temps. En prenant les coordonnées positives, les points sur l'axe des ordonnées donneraient les positions pour chaque instant de l'axe des abscisses.

Dans l'espace de phases, le temps n'est pas représenté comme une variable indépendante. Le temps passe dans la flèche. Il n'y désigne pas une coordonnée spécifique. Pour expliquer cela, considérons un graphique à trois dimensions dont deux de ces dimensions définissent la position d'une particule et le troisième, le temps.

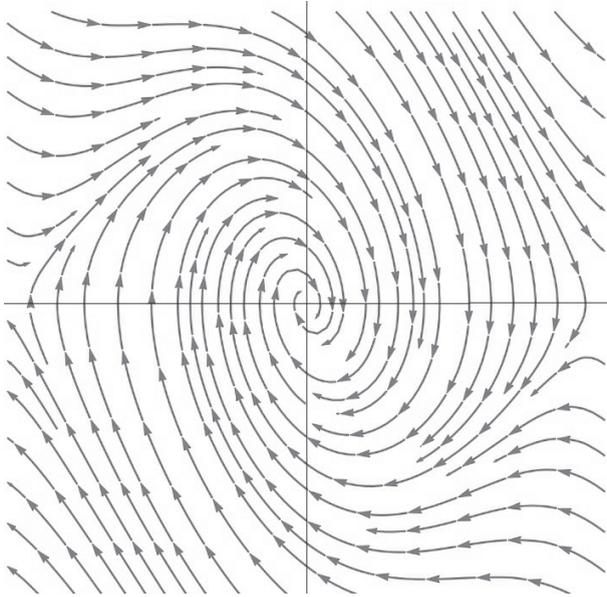
Le champ de vecteurs, dans ce cas, est défini en fait dans un espace à deux dimensions. Lorsque les valeurs sur l'axe R augmentent, la courbe de la figure tourne avec des rayons de plus en plus grands. Si les valeurs sur R déterminent des instants successifs et si en parcourant R en direction positive on réalise une évolution dans le temps, la dynamique donnée par la courbe en question se place dans un espace bidimensionnel, comme ci-dessous :

²⁸ *Cours de Deleuze sur Leibniz*, troisième leçon, 29 avril 1980, in www.webdeleuze.com.

²⁹ A. Lautman, « Symétrie et dissymétrie en mathématiques et en physique », dans *Les mathématiques, les idées et le réel physique*, Paris, Vrin, 2006, pp.294-297.



Le temps dans cet espace n'est pas explicite, c'est-à-dire, qu'il n'est pas une coordonnée indépendante. En fait, il devient intrinsèque à la courbe – il est la flèche. Dans un même graphique, on peut construire ensuite l'ensemble de toutes les dynamiques à partir des différentes conditions initiales.



Les courbes varient par rapport aux conditions initiales et non plus par rapport à la variable indépendante. Voici ce qu'est un espace des phases. On a un nombre infini de courbes et chacune donne un flot défini à partir d'une certaine condition initiale. L'espace dans lequel ces trajectoires habitent est l'espace de phases, qui peut recevoir différentes interprétations selon des problèmes physiques particuliers. Il a été décrit ici en tant qu'entité mathématico-physique.

Chaque courbe dans l'espace des phases se prolonge par un nouage à son alentour. Chaque trajectoire indique en même temps d'autres

solutions possibles à partir des conditions initiales que l'on obtient par la perturbation de la trajectoire de départ. Puisque cette condition initiale n'est jamais connue avec une précision illimitée – condition due à la nature même des nombres réels qui la définissent, et non à une limitation des instruments de mesure –, chaque solution s'exhibe avec les déviations qu'elle peut souffrir si la condition initiale change un tant soit peu. Chaque solution se présente, extraite d'une foule de possibles, comme une virtualité.

Le diagrammatique se définit ici par le fait que l'être mathématique est donné en même temps que son champ virtuel. Il n'est pas figé, il n'est pas une abstraction définie de manière axiomatique. La condition initiale, qui est en vérité un point, est grosse de toutes les perturbations possibles, de différents types d'ébranlement qu'elle peut subir. L'impossibilité de connaître une telle condition avec une précision infinie, qui ne pourrait être qu'approchée par la physique mathématique, devient inscription, passe dans le graphique même, avec ses flèches et sa multitude de trajectoires possibles. Pour cette raison les mathématiciens disent qu'une telle manière de concevoir les solutions des équations différentielles est *qualitative*, par contraste avec la tendance analytique précédente³⁰.

Gilles Châtelet analyse les lignes de force et détache le fait que l'effectivité de ces lignes serait celle d'une icône qui aurait le pouvoir d'établir, pour le physicien-connaisseur, un rapport d'intimité avec les virtualités d'un champ, ce champ étant associé à un « parler avec les mains ». On peut le voir à partir d'un exemple :

En saupoudrant de la limaille de fer sur une feuille qui repose sur un aimant, l'on voit apparaître les lignes de force du champ magnétique. Faraday, l'inventeur du concept de champ, va réveiller la physique du XIXe siècle qui, forte de ses résultats, ne se posait pas la question de ses fondements théoriques (nous pensons ici à la loi d'action gravitationnelle et aux trois lois du mouvement de Newton). Faraday ne voit pas les lignes de forces comme des figures subsidiaires, mais comme des diagrammes, comme des expériences en pointillé qui font

³⁰ Je me permets de citer deux articles publiés par moi-même en proposant une caractérisation historique du « qualitatif » en tension avec « l'analytique ». T. Roque, "Stability of trajectories from Poincaré to Birkhoff : approaching a qualitative definition". *Archive for History of Exact Sciences* 65, 2011, pp.295-342 e « L'originalité de Poincaré en mécanique céleste : pratique des solutions périodiques dans un réseau de textes ». *Revue d'histoire des mathématiques*, v.21, 2015, pp.37-105.

allusion à des expériences réelles. Les lignes de forces ne sont ni réelles ni artificielles, elles ne plaquent pas du géométrique sur du physique.

Cette nouvelle manière de voir les forces est mathématique, ce n'est pas une écriture algébrique, mais une écriture diagrammatique – les forces sont des lignes. Les dessins de Faraday sont des objets mathématiques, ce que Maxwell voit bien :

« Au fur et à mesure que je progressais dans l'étude des *Experimental Researches* de Faraday, je prenais conscience que sa méthode pour concevoir les phénomènes était elle aussi une méthode mathématique, bien qu'elle ne fut pas présentée sous sa forme conventionnelle, à l'aide de symboles mathématiques ».

Pour Maxwell, Faraday a inventé bien plus qu'un nouveau symbolisme mathématique, il a créé une puissance de visualisation. C'est-à-dire, un diagramme. Différent de l'action à distance, accompagné toujours par un observateur éloigné et passif, le diagrammatisme trace des lignes créatrices, conjugue des traits de déterritorialisation. L'axiomatique, au contraire, est ce qui barre toutes les lignes, ré-stratifie, ré-sémiotise, en même temps qu'elle ré-physicalise les flux matériels. C'est ainsi qui naît la séparation artificielle entre mathématiques et physique, selon Châtelet. (p.179)

« Le diagramme est bien ce grouillement de gestes virtuels : pointer, boucler, prolonger, strier le continuum. Une simple accolade, un bout de flèche et le diagramme saute par-dessus les figures et contraint à créer de nouveaux individus. Le diagramme ignore superbement toutes les vieilles oppositions “abstrait-concret”, “local-global”, “réel-possible”. Il garde en réserve toute la plénitude et tous les secrets des fonds et des horizons... »

La physique-mathématique fonctionne grâce à l'intervention des diagrammes. Ce n'est pas parce que le monde physique est exprimé en langage mathématique. Cette séparation fonde le mythe du clivage entre contenu et expression. Il constitue un des buts principaux du diagramme, celui défini par Deleuze et Guattari, de destratifier ces plans.

Les signes qui se composent dans le diagramme sont déterritorialisés. Il faut que les flux matériels soient suffisamment sortis de leur

place pour qu'ils puissent s'articuler à des matières d'expression. La diagrammatisation consiste dans ce passage. Guattari ne cesse de rappeler³¹ que pour que des systèmes sémiotiques et des systèmes matériels puissent se conjoindre, il faut que les traits pertinents des matières d'expression soient compatibles avec des traits du champ matériel prêt à sortir de son inertie. Le diagramme concerne les traits articulatoires déterritorialisés du champ matériel.

Il ne s'agit pas d'application, de supplément d'âme physique pour des êtres mathématiques abstraits. Il se produit comme dans l'exemple de la clef suggéré par Guattari³². La clef est constituée par une ligne diagrammatique qui est une matière d'expression, une sémiotique a-signifiante. Mais pour qu'elle soit une clef il faut que la reproduction de son profil soit entreprise par une matière qui doit avoir des qualités particulières. S'il s'agit d'une cire, par exemple, avec laquelle on va former un moule : il ne faut pas qu'elle soit trop molle. On ne peut pas tirer la ligne diagrammatique constitutive de la clef en utilisant de la purée ! Il faut choisir des matières d'expressions dans la cire qui soient compatibles avec les traits d'expression qui sont à transférer. La diagrammatique est tributaire des traits articulatoires des différentes strates matérielles et sémiotiques à connecter (aluminium, acier, énergie, équations, informatiques). Mais d'autre part, elle est tributaire aussi de la capacité des matières d'expression à machiner, à organiser ce système de connexions. La production de réalité est ainsi une machination.

Cela se produit de la même façon dans le rapport entre mathématique et physique. La diagrammatique présente des degrés d'intensité, de résistance, de conductibilité, d'échauffement, de vitesse, bref, de mobilité. Le diagramme acquiert ainsi un rôle pilote dans la constitution d'un réel à venir. Il présente quelque chose, il instaure d'un seul coup quelque chose de nouveau et dans des formes d'expression et dans des formes de contenu qui lui sont chaque fois spécifiques. L'exemple des nombres négatifs est fort parlant à cet égard. L'espace de phases aussi se montre exemplaire pour approcher l'idée féconde de diagramme telle que créée par Deleuze et Guattari.

³¹ Par exemple dans la section « Échafaudages sémiotiques » de *La Révolution moléculaire*, op. cit.

³² *Op. cit.*, pp. 523-524.

Deleuze, ou la formule

Il y a une ambiguïté constitutive de la pensée de Gilles Deleuze. Ou, peut-être faut-il souligner qu'il s'agit plutôt d'une *passion* de sa pensée ; passion dont l'expression, eu égard au risque qu'elle porte dans ses vicissitudes sur la « totalité systémique » du corpus deleuzien, n'est à même de se déployer qu'à moitié – incertaine, voire *bégayante*. Neutre, à la pointe de l'imperceptible, l'ambiguïté en question n'est pas sans rappeler les « attributs » paradoxaux du sens, cet *extra-être* qui « insiste, subsiste ou persiste dans les propositions » (LS, 148). La *passion* que nous évoquons porte le nom du *Deux* : cristalliser l'ultime formule deleuzienne, « PLURALISME = MONISME » (MP, 31), recèle un règlement « inductif » de la question de la dualité – c'est-à-dire celui de la soustraction de l'Un à la catégorie de la médiation³³.

³³Car ce qui fonde la méthode deleuzienne, comme le souligne Badiou, c'est « qu'elle rejette le recours à la médiation [...] exemplairement dialectique ». In Alain Badiou, *Deleuze*. « *La clameur de l'être* », Hachette, coll. « Pluriel », Paris, 2010, p. 51. Sans doute choisissons-nous le terme d'« ambiguïté » dans la mesure où, notamment, l'antidialectique si caractéristique de la méthode de Deleuze opère bien plus par renouvellement que par destitution du signe « Deux ». C'est bien la « synthèse conjonctive » qui répugne au deleuzisme, laquelle, par le jeu des négations composées, est une médiation *absorbante*. La pensée de Deleuze est fondamentalement une variation, toujours relancée, sur une espèce de médiation « neutre » : la *synthèse disjonctive*.

Le diagnostic d'une telle ambiguïté, d'une telle difficulté de penser systématiquement la dualité transparaît à travers au moins trois registres :

1. Les références sélectionnées par Deleuze, dans l'histoire de la philosophie, sont traversées, implicitement ou explicitement, par la tension du Deux. Il est remarquable que, pour les auteurs auxquels Deleuze avait consacré des monographies, l'articulation, dans leurs systèmes respectifs, d'un concept unitaire à son dédoublement, demeure teintée d'une sorte d'irrésolution latente. Citons, sans souci d'exhaustivité, les notions de *nature naturante* et de *nature naturée*, points nodaux du système spinoziste, faisant directement écho au problème de Dieu ; l'empirisme de Hume³⁴ écartelé entre *termes* et *relations*, entre *observation* et *induction* ; la myriade de couples nietzschéens à l'aune des forces réactives/forces actives, Apollon/Dionysos, nihilisme/affirmation, etc. ; la tension entre *pré-individuel* métastable et individuation dans la pensée de Gilbert Simondon déployée dans son célèbre ouvrage : *L'individu et sa genèse physico-biologique* ; finalement, tout l'effort de la philosophie bergsonienne se resserre sur la division durée/espace, éminente au point « que [t]outes les autres divisions, tous les autres dualismes, l'impliquent, en dérivent ou y aboutissent » (B, 23), selon la lecture qu'effectue Deleuze du corpus bergsonien.

2. Les références extra-philosophiques en général et littéraires en particulier, étudiées, retravaillées et modulées par la « machine-Deleuze » sont, dans une certaine mesure, soumises à une logique hybride où Un et Deux luttent sans répit. *Quid* du *Quad* de Beckett ? Le pénultième pas séparant « l'unité des contradictoires » et son dédoublement en disjonctions qui « subsistent, et même la distinction des termes est de plus en plus crue, mais les termes disjoints s'affirment dans leur distance indécomposable, puisqu'ils ne servent à rien sauf à permuter »³⁵. Cette même structure d'unité dédoublée – ou, par dualité, de convergence de dédoublements – s'agence idéalement dans l'œuvre littéraire de Lewis Carroll. Le pays des merveilles n'est-il pas « à double direction toujours subdivisée » (LS, 96-97) ?

³⁴Empirisme humien qui, soit dit en passant, sera radicalisé par Deleuze en empirisme transcendantal ou supérieur.

³⁵Gilles Deleuze, « L'épuisé », in *Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision*, Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 59.

Ne s'agit-il pas, pour Alice, d'être à la croisée d'hétérogénéités inconciliables dont le nouage paradoxal marque l'événement pur, le temps de l'Aïôn ? Que reste-t-il de la langue d'Antonin Artaud ? L'interzone dénommée *Bardo*³⁶ où vie et mort sont deux domaines indiscernables ; aussi, métaphoriquement, seuil au-delà duquel la langue schizophrénique s'effiloche... par la langue³⁷.

Ce « jeu » pourrait être relancé indéfiniment vu l'érudition océanique de Deleuze, mais s'il ne fallait retenir qu'une ultime illustration de l'ambiguïté problématique du dédoublement de l'Un, qui plus est, prégnante d'une logique articulée aux aspects ontologiques de la question, nous pensons que *Bartleby* de Herman Melville en sera l'incarnation la plus aboutie. En effet, la formule *I would prefer not to*, en plus d'être hautement ambiguë tout en étant correcte dans sa construction grammaticale (CC, 80-90), met en échec la dialectique de l'affirmation et de la négation. Nonobstant la présence syntaxique d'éléments négatifs et positifs dans la formule, il n'en résulte pas un mouvement dialectique perpétuel ; sa férocité émane d'un suspens absolu contaminant à la fois corps et langages. Qu'en est-il, pour le « cas Bartleby », de l'articulation épineuse entre Un et Deux ? Deleuze précise que la formule *I would prefer not to* n'est pas pensable sans son « indispensable complément » (CC, 96) à savoir *I am not particular*, « je ne suis pas particulier ». Si la formule « de base » de Bartleby transcrivait la « croissance d'un néant de volonté » (CC, 92), une élection du degré zéro d'affirmation, son dual, *I am not particular*, est bâti sur la négation du degré ultime de la négation : la singularité. De n'être pas particulier, Bartleby explose son identité, celle d'un étant dont le seul attribut est de n'être pas particulier, rejoignant de la sorte « l'immensité de l'Un ». On pourrait avancer qu'il donnerait ainsi corps à une inférence du type « Nous ne sommes rien, *donc* nous sommes tout ! ». Or cette totale neutralité, n'est-elle pas, au fond, la somme de subtiles dissymétries entre deux termes³⁸ : affirmation/négation,

³⁶Notion issue du Livre des morts Tibétain : *Bardo Thödol*, signifiant littéralement l'« entre-deux ».

³⁷On trouvera rarement plus deleuzien que ces vers d'Artaud : « Dix ans que le langage est parti, / qu'il est entré à la place, / ce tonnerre atmosphérique, / cette foudre, / devant la pressuration aristocratique des êtres, / de tous les êtres nobles... ? / Comment cela fut-il possible, / par un coup anti-logique, / anti-philosophique, / anti-intellectuel, / anti-dialectique / de la langue. »

³⁸Nous insistons sur le fait que nous ne proposons pas ici de concevoir la dualité comme principe moteur et régulateur. Il ne s'agit pas d'introduire un manichéisme superficiel mais de décrire l'insistance du Deux et d'en analyser la trace.

Bartleby/notable, écrire/s'abstenir, etc. ? Est-il pensable de *devenir imperceptible* sans un dédoublement ontologique et une altération de la logique ? Cela correspond au cœur du problème.

3. L'ontologie de Deleuze absorbe génétiquement ou, peut-être, résonne-t-elle à cette structure problématique que nous avons tentée de recueillir dans presque toutes les références citées plus haut. Deleuze recentre sa métaphysique sur la thèse dite de *l'univocité de l'être* que l'on doit, entre autres, à Jean Duns Scot. L'Être se dit en un seul et même sens de tout ce dont il se dit. L'ontologie, aux yeux de Deleuze, ne peut être régie par des partages catégoriels de l'Être ou par une recension d'événements disparates. « Une seule voix fait la clameur de l'être » (DR, 52), un seul événement pour tous les événements, tels sont les axiomes de l'ontologie deleuzienne. Cette thèse d'univocité possède des formulations équivalentes comme la promotion de la catégorie de l'Un-tout, l'extension infinie du Virtuel, l'immanence de l'Ouvert problématique, l'assomption héroïque du monisme, etc. Dès que l'on assume que « l'être univoque insiste dans le langage et survient aux choses » (LS, 211), il faudrait, par la suite, traquer les retentissements de l'insistance et de la survenance en question, tant sur le plan ontologique que logique. Le retentissement le plus assourdissant de la « voix » qu'est l'Être univoque s'avère être un... silence. Silence symptomatique de l'extrême difficulté à résorber l'inéluctable surgissement de l'instance du *Deux*, à *renormaliser* l'effusion effrénée de couples conceptuels qui, loin d'être simplement formels, portent une charge ontologique évidente. Silence, car il engage une logique du suspens, identique à celle de Bartleby.

Le « monde-Deleuze » regorge de couples conceptuels irréductibles à son ontologie en tant que telle. Citons-en, sans souci d'exhaustivité : aiôn/chronos, lisse/strié, coupure/flux, déterritorialisation/territoire, mineur/majeur, actuel/virtuel, etc. Le dernier couple représente le point de départ de la réflexion de Badiou sur la résurgence du partage catégoriel au cœur de la métaphysique de Deleuze. Aux yeux de Badiou, « il faut deux noms pour l'Un *afin d'expérimenter que c'est d'un seul de ces noms que procède l'univocité ontologique désignée par la paire nominale* »³⁹. Dans une forme apparentée, cette ambiguïté est (re)découverte par Élie During dans ce qu'il diagnostique comme une

³⁹ Deleuze, op. cit., p. 65.

« transcendance de l'immanence »⁴⁰. Si Badiou concentre sa lecture sur l'impossible épuration de la dualité au sein de l'univocité, During, lui, pointe un potentiel « blocage » de la machine deleuzienne dans la mesure où elle reproduirait, par « malédiction », ce contre quoi elle s'est dressée, précisément en raison du dualisme de cette posture contraposée. Il souligne, en effet, qu'« à définir l'immanence contre la transcendance, on est naturellement conduit à reconstituer une figure transcendante de l'immanence », et par conséquent à « figer l'immanence en principe (Vie, Matière, etc.). »

Nous pourrions rajouter que, parallèlement à ces constats ontologiques, Deleuze élabore une « ascèse logique » tout aussi problématique. Car si Deleuze « est avant tout un logicien »⁴¹, comme le pense David Lapoujade, l'ambiguïté du Deux devrait surtout affecter ses « opérateurs logiques ». On peut penser alors, compte tenu de la célébration de l'opérateur de conjonction « et... et... et... » (MP, 36), lequel ne fonctionne, paradoxalement, que par opposition à la disjonction « ou... ou... ou... ». Formellement, cela reviendrait à poser que, pour deux propositions p et q : $\text{Non}(p \text{ ou } q) = p \text{ ET } q$. Cette égalité n'a foncièrement pas de sens en logique classique⁴². Néanmoins, elle relèverait d'une ascèse logique assez singulière : au lieu d'installer des cloisons, d'imposer des séparations factices, Deleuze opte pour la sobriété des interférences spontanées. Mais à force de relativiser, par disjonction incluse, la logique deleuzienne ne se verrait-elle pas subir le retour du « ou » vu que la prolifération de l'opérateur « et... et... et... » s'origine dans l'exclusion de l'exclusion ? Incorporerait-elle, par conjonction, sa propre ruine ? La fatalité interne du deleuzisme n'est ainsi autre que l'inéluctable surgissement du Deux

L'inventaire que nous dressons ne relève pas d'une simple tendance factuelle ou d'une curiosité occurrentielle au sein des traditions philosophiques, littéraires ou artistiques mobilisées par Deleuze. Mais il s'agit d'une propriété que nous pensons intrinsèque aux systèmes philosophiques qui prétendent à un « immanentisme absolu ». Un contradicteur pourrait avancer que la profusion de couples conceptuels ne sous-tend aucune espèce d'« essentialisation » du binaire ou

⁴⁰Elie During, *Deleuze, et après*, in *Critique* n° 623, p. 293 – 310, Éditions de Minuit, Paris, 1999, p. 308.

⁴¹David Lapoujade, *Deleuze, Les mouvements aberrants*, Éditions de Minuit, Paris, 2014, p. 11.

⁴²En logique classique $\text{Non}(p \text{ ou } q) = \text{Non}(p) \text{ ET } \text{Non}(q)$.

de mysticisme numérogique dualiste, mais serait un impératif stylistique voire « pédagogique » purement formel. Toutefois, cela serait sans tenir compte du fondement *quasi-arithmétique* de la formule :

« PLURALISME=MONISME »

Nous proposerons, dans le but de clarifier l'inexorable apparition de la dualité dans les *philosophies de l'immanence*, une discussion mathématique. Cet aparté sera déterminant pour la suite de notre exposé sur le système deleuzien, étant donné qu'il nous prémunira de toute discussion additionnelle sur le bien fondé ontologique de la tension entre *Un* et *Deux*.

Dans l'histoire des mathématiques, nous nous intéresserons à deux voies fondationnelles⁴³ du concept de « nombre » et de l'arithmétique en général : l'*axiomatique de Peano* et la *théorie des catégories* à travers la notion d' « objet des entiers naturels »⁴⁴ que l'on doit à Francis William Lawvere.

L'axiomatisation de l'arithmétique élaborée par Guiseppe Peano dans *Les Principes de l'arithmétique, nouvelle méthode d'exposition* (1889), postule l'existence d'une « fonction successeur », notée succ. Cette dernière permettra d'emblée de définir le zéro comme étant l'entier qui *n'en succède à aucun* ($\forall n, \neg(\text{succ}(n) = 0)$)⁴⁵ et, par suite, de construire la suite des entiers par hiérarchie cumulative.

Précisons-le tout de suite : l'existence du successeur, ou, plus précisément, la *légitimité* de la succession, ne signifient absolument pas que les catégories philosophiques de l'*Un* et du *Deux* s'enchaînent naturellement (entendre : naïvement), selon le même procès arithmétique régissant le « passage » de l'entier 1 à l'entier 2. Une telle posture *mathématisante* est synonyme d'une profonde méconnaissance de l'essence de l'arithmétique ainsi que d'une altération, d'un forçage de la logique interne des concepts philosophiques. Quand bien même le concept de *Deux* serait pourvu d'une structure dualiste, ce dernier ne s'identifierait aucunement au nombre 2, brouillant de la sorte les frontières entre registres irréductibles. En d'autres termes, le bien fondé axiomatique de la fonction succ, circonscrite dans l'arithmétique de

⁴³Nous pourrions aussi citer la définition du nombre comme « extension d'un concept » que l'on doit à Frege. Toutefois, nous opterons pour une approche plus formelle (axiomatique) par souci d'abstraction.

⁴⁴*Natural numbers object* en anglais.

⁴⁵L'existence du zéro mobilise ici, implicitement, le schéma d'axiomes de compréhension.

Peano, exige un *cadre plus étendu* que la théorie des nombres afin qu'il puisse être en droit, transposé au champ des *structures équinumériques* implicitement présentes dans les catégories de l'Un et du Deux.

La solution à ce problème pourrait figurer dans la deuxième voie fondationnelle de l'arithmétique (évoquée plus haut) à savoir l'idée d'un *objet des entiers naturels*. Nous exposerons brièvement cette approche ainsi que sa pertinence pour notre propos.

Dans la formulation catégorielle⁴⁶, un *objet des entiers naturels* est une entité mathématique d'une *catégorie*⁴⁷ donnée qui est « dotée d'une structure équivalente à l'ensemble des entiers naturels dans la catégorie des ensembles »⁴⁸. Cette nouvelle caractérisation des entiers naturels, si spécifique à « l'image de la pensée » déployée dans la théorie des catégories, nous paraît éminente eu égard au renversement de perspective qu'elle opère : l'ontologie arithmétique se réclame plus de *l'agir* que de *l'être*. Est *quasi-arithmétique* toute structure abstraite qui est entraînée dans ce qu'on pourrait voir comme un *devenir-nombre*⁴⁹, dont le réquisit de base est de se soustraire à l'identification en tant que nombre. Dans ce sens, l'arithmétisation n'est pas restreinte à l'ensemble \mathbb{N} des entiers naturels. Elle se déploie, plutôt, au cœur de tout concept où la consistance des opérations de récurrence, de succession, d'empilement, est fondée. Il aurait fallu qu'il y eût une espèce de *mouvement* « graduel » immanent à un concept pour qu'une arithmétique, irréductible à celle mise en place dans \mathbb{N} , fût à l'œuvre par *équivalence*.

⁴⁶La théorie des catégories est une branche des mathématiques qui fut introduite par Samuel Eilenberg et Saunders Mac Lane, au début des années 1940. Cette théorie investit progressivement plusieurs branches des mathématiques, à l'instar de la topologie algébrique. Elle permit le développement de l'homologie algébrique ainsi que la géométrie algébrique de Grothendieck dans les années soixante. Outre leurs applications innombrables en physique théorique et en informatique fondamentale, les catégories s'approprient progressivement une aire importante dans les débats fondationnels des mathématiques.

⁴⁷Par définition, une *catégorie* est la donnée de deux classes d'entités : une classe d'objets et une classe de flèches (ou morphismes) agissant entre les différents objets. Les flèches vérifient certains axiomes de composition (associativité) et d'existence (identité).

⁴⁸Les objets dans la catégorie des ensembles sont les ensembles ; les flèches s'identifient aux applications entre ensembles. Cf. Peter Johnstone, « Natural Numbers object ». In *Encyclopedia of Mathematics, Supplement* volume II, M. Haziwinkel (éds.), Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2000, p. 355.

⁴⁹Qu'est-ce que le devenir, selon Deleuze, sinon une affaire de géographie, de plénitude de seuils ? Le devenir-nombre renvoie inéluctablement à la question de « géographicités des mathématiques », en particulier ici à l'interpénétration d'une « algèbre abstraite de fonctions » (comprendre : théorie des catégories) et arithmétique.

Bref, thématiser une succession sur une catégorie⁵⁰ abstraite induit, naturellement, l'existence⁵¹ d'un versant *arithmétique* (N , l'objet des entiers naturels) et d'une corrélation *universelle*⁵² entre l'élément sujet à induction et N . Partant du point de vue catégoriel, ce dont se soutient l'essence des nombres réside, comme le souligne Colin McLarty, dans leur capacité à « valider les définitions récursives »⁵³. En effet, la corrélation entre un objet X quelconque (que nous interprétons comme sujet à une procédure équivalente à la succession) d'une catégorie et N est une fonction unique f *définie récursivement*.

Soit $1 \xrightarrow{0} N \xrightarrow{s} N$ la séquence définissant l'objet des entiers naturels et $1 \xrightarrow{x_0} X \xrightarrow{g} X$ la séquence définissant l'objet X où $0, s, x_0$ et g sont des flèches (s représente la fonction succ) et 1 l'objet *terminal*⁵⁴ de la catégorie. Il existe une unique flèche f entre N et X telle que : $x_0 = f \circ 0$ et $g \circ f = f \circ s$. Nous évoquons la récursivité de la fonction f car, en termes ensembliste, l'image du n ème successeur de 0 $f(\text{succ}(\text{succ}(\dots(\text{succ}(0)\dots)))$ s'identifie à l'auto-composition successive $g^n(x_0)$ de la fonction g . Ainsi, obtenons-nous une « récursivité primitive » sur g par corollaire à la corrélation, représentée par f , entre X et N .

Il s'ensuit que la généralisation de la notion de nombre – ce qui a été désigné par *quasi-arithmétique* – découle du formalisme catégoriel, lequel accueille plus naturellement les concepts d'*Un* et *Deux*, certes sans tomber dans le piège d'un arithmétisme vulgaire, mais surtout sans dévaluer un puissant outil formel dont la résonance au sein des concepts étudiés demeure sans appel. Une condition nécessaire mais non suffisante, dans la pensée des catégories, de l'Un et du Multiple est de recourir à la discipline mathématique dont ils sont inséparables. L'axiome de Dedekind-Peano-Lawvere transcrit non seulement l'ineluctable surgissement du *Deux* à partir du jeu de flèches agissant de et sur l'objet des entiers naturels mais il assure surtout l'émergence de l'infini dans les catégories décrites plus haut :

⁵⁰Pourvu que la catégorie soit « à clôture cartésienne », c'est-à-dire munie de l'exponentiation.

⁵¹Il s'agit ici de ce que l'on appelle l'« axiome de Dedekind-Peano-Lawvere ». Cf. F. W. Lawvere, An elementary theory of the category of sets, in *Proceedings of the National Academy of Science* 52, n° 5, 1506 -1511, Washington, 1963, p. 1507-1508.

⁵²L'universalité en question signifie ici que la corrélation est unique – à un isomorphisme près.

⁵³Colin McLarty, *Numbers Can Be Just What They Have To*, in *NOÛS*, XVII, n°4, 487 – 498, Wiley-Blackwell, New Jersey, 1997, p. 492.

⁵⁴Un objet 1 d'une catégorie est dit *terminal* si pour tout objet X de la catégorie en question, il existe une unique flèche $X \rightarrow 1$.

« PLURALISME = MONISME »

Avant de clore cette discussion, il serait judicieux d'ajouter que l'un des jalons des mathématiques modernes consiste en une sorte de mouvement alternée entre unité et multiplicité (dualité comprise). Unité de la discipline mathématique et multiplicité des *mixtes méthodiques* (géométrie algébrique, théorie analytique des nombres, etc.).

Cette action réciproque engageant les mathématiques dans leur « totalité » se trouve être au cœur de la réflexion épistémologique d'Albert Lautman – autre référence deleuzienne incontournable – sur l'unité des mathématiques. Cette perspective est synthétisée par Fernando Zalamea dans le passage suivant :

« L'unité des mathématiques s'exprime, non dans une base commune pour reconstruire le tout, mais dans la convergence de ses méthodes et dans les passages d'idées entre ses divers réseaux : logiques, arithmétiques, algébriques, analytiques, topologiques, géométriques, etc. La pénétration des méthodes de l'algèbre en analyse, l'analyse subordonnée à la topologie, l'apparition ubiquiste de l'idée géométrique de domaine, l'accord de la variable complexe dans l'arithmétique, sont autant d'exemples étudiés en détail par Lautman où, dans le fragment local, se réfléchit l'unité globale des mathématiques. Il s'agit d'une unité réelle, à l'intérieur de l'univers synthétique des mathématiques effectives, qui disparaît lorsque toute pluralité de la connaissance mathématique est réduite à sa fictive reconstruction analytique. »⁵⁵

Un *monde* conceptuel deleuzien, un « monde-Deleuze », serait ontologiquement clos, bordé par l'Un qui, comme la mort dans *Logique du sens*⁵⁶, se perdrait en lui-même ; logiquement, il serait régi, *a priori*, par des « axiomes » du type *intuitionnistes*⁵⁷ voire *para-consistants*, afin d'agencer les dualités, de composer les différences et de *rhizomatiser* indéfiniment. Deleuze, nous le pensons, était profondément conscient de l'insoutenable surgissement du Deux, de la transcendance et de l'inconsistance comme un écho tellement lointain et infiniment

⁵⁵Fernando Zalamea, « Albert Lautman et la dialectique créatrice des mathématiques modernes », in Albert Lautman, *Les mathématiques, les idées et le réel physique*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2006, p. 22.

⁵⁶« Le point [...] où l'impersonnalité du mourir ne marque plus seulement le moment où je me perds hors de moi, mais le moment où la mort se perd en elle-même, et la figure que prend la vie la plus singulière pour se substituer à moi », p. 179.

⁵⁷Car une philosophie de la différence, comme celle de Deleuze, ne saurait valider le principe du tiers-exclu... La double négation ne serait pas équivalente, *a priori*, à une affirmation.

proche de la Voix de l'univocité. Ainsi, qualifie-t-il subrepticement sa formule, « PLURALISME = MONISME », de « magique ». *Magique* est à prendre ici au pied de la lettre. Nous le savons, c'est au Métaphorique et au Représentatif que les productions conceptuelles de *Différence et répétition* et de *L'Anti-Œdipe* ne cessent de résister. Par corollaire, soutenir systématiquement une équation du type $Un \approx Deux$ tout en assumant la part irréductible d'ambiguïté qu'elle englobe, susceptible de faire vaciller toute l'édifice deleuzien, ne peut se réaliser sans l'invocation d'une magie – noire. Point d'illusionnisme ou de tours de passe-passe rhétoriques susceptibles d'occulter l'ambiguïté de la formule sous un voile de consistance. C'est une magie effective, immanente et miraculeuse.

Nous le savons, l'*ethos* de Deleuze est marqué par une réévaluation du problème philosophique en tant que tel ainsi que par une forme architectonique du « problématique ». *Différence et répétition* est, en ce sens, l'un des ouvrages philosophiques de problèmes et à problèmes les plus exhaustifs de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. La problématique insistance du *Deux* dont nous traitons dans cet article, compte tenu de son apparente irrésolution et de son ambiguïté relative, ne s'inscrit pas dans une logique de rupture avec l'héritage deleuzien ou d'une pseudo-découverte du continent « après-Deleuze ». Il est question, bien au contraire, de mesurer la grandeur du philosophe non seulement par dénombrement de ses inventions conceptuelles mais essentiellement en dépliant et en repliant ses problèmes, son idée du « problématique » afin de découdre le faux-problème du dehors et du dedans que semble porter toute pierre d'achoppement factice. Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que, pour la pensée de Deleuze, le « problématique » n'est aucunement problématique au sens vulgaire et usité, et somme toute assez négatif – donc dialectique – du terme. Nous pensons qu'il est fondamental de lire Deleuze, aujourd'hui plus qu'avant, en évitant cette erreur selon laquelle il est naturel de :

« Voir dans les *problèmes* un état provisoire et subjectif, par lequel notre connaissance devrait passer en raison de ses limitations de fait. C'est cette erreur qui libère la négation, et dénature la dialectique en substituant le non-être du négatif au (non)-être du problème. Le "problématique" est un *état du monde*, une *dimension du système*, et même son horizon, son foyer : il désigne l'objectivité

de l'Idée, la *réalité du virtuel*. Le problème en tant que problème est complètement déterminé, il lui appartient d'être différencié dans la mesure où on le rapporte à ses conditions parfaitement positives – bien qu'il ne soit pas encore "résolu" et reste par là dans l'indifférenciation » (DR, 359, C'est moi qui souligne).

L'ultime ressource et, peut-être, le testament philosophique de Deleuze ne serait-ils pas, au fond, l'affirmation d'une ambiguïté de la philosophie et d'une philosophie de l'ambiguïté – qui n'est pas sans rappeler Galois⁵⁸ – innocemment expérimentables en droit en fait ? D'être la discipline qui machine, outille et redécouvre l'ambiguïté, ne revient-t-il pas à la philosophie, de plein droit, d'en jouir pleinement ? L'actualité d'une telle perspective est indubitable étant donné que, notamment, un programme de recherche en mathématiques, né dans le sillage de l'*axiome d'univalence* formulé par Vladimir Voevodsky, sonde le bien fondé d'un fondement inconsistant de la discipline dans le cadre de ce qui est appelé une *théorie homotopique des types*⁵⁹.

⁵⁸ Voir la lettre testamentaire d'Évariste Galois à son ami Auguste Chevalier, écrite en 1832 : « Mes principales méditations depuis quelque temps étaient dirigées sur l'application à l'analyse transcendante de la théorie de l'ambiguïté ».

⁵⁹ Voir la conférence de Vladimir Voevodsky intitulée « What if current foundations of mathematics are inconsistent », disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=O45LaFsaqMA>

Deleuze, la monade et le pli

Le pli est une singularité essentielle. Il courbe des espaces géométriques et des espaces abstraits, met en regard des feuillettes qui se développent et se particularisent sous l'action du topologique. Que ce soit le pli primordial de Heidegger, le pli de l'Être et de l'étant, le pli deleuzien surchargé de sens et de significations qui caractérise aussi bien le plissé du baroque que les plissements foucaaldiens qui entrelacent les savoirs et les pouvoirs, le pli est avant tout un élément topologique singulier qui met en résonance, par dualité, les feuillettes qu'il replie. Et ceci, non pas dans le sens de fournir un enveloppement réciproque, mais de donner une inflexion propre à lever de nouvelles indexations et de mettre à l'épreuve une constellation de relations, de diagrammes et de rhizomes.

Car il faut dire que le pli a cette force majeure de nouer des éléments proches, plus que de courber les points, de sursoir à l'indifférence des objets qu'il rapproche. Parce qu'il est un élément de frontière, le pli convoque une topologie de la suture et unifie la dynamique fonctorielle de ses feuillettes. Pour autant, il reste trop souvent le représentant de toute une classe de singularités.

À côté de l'oubli de l'être, il y a l'oubli de l'Un que la monade vient désactiver. D'abord, dans le fait d'individualiser des éléments constitutifs du monde spirituel. Ensuite, dans la possibilité de jonction des monades entre elles dans une organisation du monde qui n'est

ni atomiste, ni mécanique. Pour que la monade unisse des mondes compossibles, pour que la matière s'indexe sur l'esprit, il faut selon Deleuze que le monde soit plié et que la monade englobe ce pli. Tout se passe comme si, dans l'interprétation du texte de Leibniz, le pli conditionnait l'existence des monades et organisait par suture la clôture ontologique des mondes. C'est cette question que nous voulons examiner à travers cette réciprocity du pli et de la monade, de la condition monadique d'une chose qui ne peut être dans autre chose que soi.

La dynamique du pli : fibrés et feuilletages

En dépit de nombreux développements sur la mobilité des singularités et contrairement à la conception lacanienne du pliage, le pli est chez Deleuze effroyablement statique. Bien qu'il ait des typologies différentes selon qu'il caractérise des plis simples, des ourlets, des drapés, et toutes autres formes de plissement, il représente plus souvent un mode opératoire qu'un objet. Dans ce dernier cas, il est toujours figé et engoncé dans son enveloppe. Car dans l'interprétation du système de monades que nous livre Deleuze, tous les plis sont contraints à un enveloppement supérieur. En outre, le pli deleuzien n'a ni torsion, ni fluxion. Il ne vrille pas et sa dérivée est constante.

À peu près à l'époque où Deleuze écrit *Le Pli*, René Thom popularise sa théorie des catastrophes. Une *catastrophe* (beaucoup considère que ce nom est mal choisi) est la forme générique d'une singularité représentée par une fonction paramétrique décrivant son allure géométrique locale. Thom a démontré qu'il n'existe que sept catastrophes élémentaires lorsque le nombre de paramètres décrivant la singularité ne dépasse pas quatre. Le pli est la catastrophe la plus simple. Il ne possède qu'un seul paramètre. Les autres catastrophes ont reçu des noms évoquant leur forme : la fronce, la queue d'aronde, la vague, le poil, le papillon et le champignon. Contrairement à Thom, Deleuze ne distingue pas les singularités selon leur forme, mais il les assimile toutes sous le terme unique de pli. Car *in fine*, ce qui compte est surtout sa fonction singulière : il faut que le pli connecte le fini à l'infini. C'est le propre mathématique de la singularité. Mais pour le philosophe, il passe par une autre alchimie. Le pli doit connecter un objet matériel à des affects, il faut qu'il ouvre une fenêtre sur le sensible

pour que s'échangent sur un horizon de l'infini leurs flux respectifs. Schelling le dit à sa manière : « le sublime est uni-formation de l'infini dans le fini » et la beauté « uni-formation du fini dans l'infini ». Tout se joue au point de convergence de la matière (statique) et de la lumière (dynamique), de l'infini et du fini, du virtuel et de l'actuel. Dans tous les cas, le pli, comme toutes les autres singularités, n'est plus pensé comme un objet statique : il devient un opérateur dynamique, un instrument de pensée.

Pour que l'homme atteigne l'infini, il faut que l'infini se replie sur le fini, que le fini définisse un horizon qui indexe les points singuliers. Exactement comme dans l'exemple du point de fuite, le pli assigne l'infini à une ligne d'horizon. Plus que la courbure qui détermine le point de vue (je reviens plus loin sur cette question), l'horizon est le lieu d'indexation de toutes les singularités, mais aussi la limite de notre espace d'investigation. Des singularités peuvent se cacher derrière cet horizon, comme dans le cas de la *censure cosmique*, posée par le mathématicien Roger Penrose pour définir le lieu des points où le champ de gravitation devient infini. Selon cette hypothèse, un horizon d'événements nous empêcherait de voir les singularités gravitationnelles de notre univers. Dans les monades de Leibniz, les topoi de cette nature déterminent un espace clos, où s'agrègent matière et forme en des *singularités pré-individuelles* repliant face à face les feuillets du champ transcendantal et du champ gravitationnel.

Pour que le pli fonctionne comme un élément topologique de la pensée, il faut en premier lieu qu'il affirme sa singularité, qu'il connecte des objets simples à l'infini, qu'il ouvre un passage entre le virtuel et l'actuel. Car le propre de toute virtualité est de faire émerger des quantités infinies, des dérivées, des fluxions par lesquelles la singularité définit sa vitesse de déplacement, sa dynamique. Tourner autour d'une singularité est la manière la plus simple de révéler son topos. Rappelons le cas du logarithme d'un nombre complexe et de sa ligne de partage au voisinage de l'axe réel qui d'un côté donnera le logarithme de ce réel, mais sur la rive opposée vaudra la même quantité augmentée d'un argument complémentaire. On ne franchit pas le pli logarithmique. Pour en éprouver ses valeurs, il faut tourner autour de la singularité, déterminer sa monodromie. Au bout d'un tour complet, on se retrouve sur l'autre rive, une circonférence en plus. Mais pour rendre le mouvement perpétuel, et se promener indéfiniment autour de la singularité, le mathématicien a inventé le relèvement d'espace

et la notion de variété riemannienne, ici un hélicoïde infini. Dans la phase ascensionnelle, en se promenant sur l'hélice, on ajoute au logarithme une même quantité à chaque tour. Dans la descente, on soustrait la même valeur. On se déplace ainsi dans un espace virtuel au-dessus de l'espace de base, contraint par la singularité. Le même procédé se trouve dans de nombreux domaines. Par exemple, en linguistique où l'axe paradigmatique joue le rôle d'un fibré élémentaire ou dans l'écoute d'une œuvre musicale. L'espace de base est le temps au-dessus duquel se déploie le relèvement des événements sonores, dont l'ensemble constitue le fibré de l'œuvre.

Dans des architectures plus complexes, lorsque les plis s'enchaînent les uns aux autres, les feuillets se multiplient et s'assemblent pour former un feuilletage. La superposition des feuilles définit des espaces transverses qui entrent en résonance selon leurs composantes verticales. Partant de la distinction classique des deux mondes entre le monde intelligible et le monde sensible, Leibniz modifie profondément ce partage pour le redistribuer entre le monde des replis de la matière et le monde des plis de l'âme. Selon cette interprétation, le monde leibnizien serait plié et chaque étage abriterait sa propre collection de plis. « La matière, dit Deleuze, n'en finit pas de se replier et de se déplier ». Pour autant, il ne nous dit rien de cette topologie, ni de cette dynamique des replis. Il est d'ailleurs curieux de vouloir faire à ce niveau deux types de plis, un pour la matière et un autre pour l'âme. Car si chaque pli a sa propre enveloppe, il s'ensuit que chaque étage a sa propre monade, ce que contredit la définition de la monade comme miroir du monde. Le découpage par le pli a ce défaut que n'a pas le feuilletage, qui, lui, a une topologie plus adaptée puisse qu'il autorise la transversalité des mondes et l'universalité monadique.

De surcroît, le pli deleuzien n'a pas de torsion. Pourtant, même dans les drapés, les plis ne tombent jamais droit. La légère torsion qu'ils prennent est une composante importante de l'esthétique baroque qui joue des ombres et des lumières. Chaque pli rejoint la ligne d'horizon infinie selon sa propre torsion et sa propre incidence. La torsion joue sur l'intensité des forces, et dans la mesure où l'art est capture de forces, on comprend l'importance de cet élément. La monade exclut les univers impossibles.

Enfin, si l'on prolonge le raisonnement deleuzien, il y aurait des plis molaires et des plis moléculaires. Parce que le molaire et le moléculaire sont comme l'actuel et le virtuel deux phases qui s'appliquent

à tous les objets. Selon l'articulation des mondes physiques en micro et macrophysique (même si cette articulation est plus guattarienne que deleuzienne), les plis molaires pourraient s'interpréter comme des macroplis et les plis moléculaires comme des microplis. L'ordre molaire correspond à une organisation stratifiée qui agrège les entités plus petites. L'ordre moléculaire est celui des flux et des devenirs. Le macropli devient l'expression des feuillements, des espaces fibrés, de l'actualisation des microplis qui, quant à eux, habitent le virtuel que composent les mondes en voie d'accomplissement. Dans cette perspective, le pli prend une réalité biologique et dynamique qui confère à la monade une existence virtuelle, qui s'actualise par son enveloppement dans le macropli.

Dualité et fonctorialité du pli

Dans son cours sur *Leibniz et le pli*, Deleuze explique entre autres choses que le monde est plié, que le pli a une certaine inflexion ou courbure et que cette courbure, comme dans le cas des foyers d'une ellipse, détermine un ou plusieurs points de vue. C'est de ce point de vue que l'on mesure la courbure et que l'on prend conscience de l'inflexion du pli. « La courbure des choses, dit Deleuze, exige le point de vue. » Et le point de vue est du coup « condition de surgissement ou de manifestation d'une vérité dans les choses. » Mais pourquoi, se demande Deleuze, les choses sont-elles pliées ? Parce que « ce qui est plié, dit-il, est nécessairement enveloppé dans quelque chose qui occupe le point de vue. » Et ce qui enveloppe, c'est justement le sujet ou la notion de sujet. Si le point de vue reste au niveau du percept, le sujet enveloppant est au niveau du concept. C'est ce sujet comme point de vue enveloppant qui est compris comme individu. On passe ainsi de l'inflexion à l'inhérence (*inesse*, être dans) et de l'inhérence à l'individuation. Doit-on déduire de la théorie deleuzienne que sans plis, il n'y aurait pas d'individus ? Que l'existence du pli conditionne l'existence de l'individu ?

Le monde entier n'est qu'une virtualité qui n'existe actuellement que dans les plis de l'âme qui l'exprime, l'âme opérant des déplis intérieurs par lesquels elle se donne une représentation du monde incluse. Nous allons de l'inflexion à l'inclusion dans un sujet, comme du virtuel à l'actuel,

l'inflexion définissant le pli, mais l'inclusion définissant l'âme ou le sujet, c'est-à-dire ce qui enveloppe le pli, sa cause finale et son acte achevé (PL, 32).

Chez Leibniz, tout être est individué. Il s'ensuit que selon la lecture qu'en donne Deleuze, tout être est plié. Et comme tout pli est enveloppé, la question revient à déterminer ce qui enveloppe l'être, donc ce qui enveloppe le monde et tout ce qui peut y être indexé. C'est ici que Leibniz invente la monade, ou plutôt reprend en l'adaptant la *monas* des néo-platoniciens, qui n'est pas sans rapport avec la monade de Jean Scot Erigène ou de Nicolas de Cues. Pour Deleuze, la monade, c'est l'individu. Il le dit explicitement dans son cours : « la monade, c'est la notion individuelle, c'est l'individu même. » Mais un individu qui enveloppe l'infini.

La monade pointe une entité qui n'a pas encore reçu de nom, c'est pourquoi on a dit que la monade est sans nom propre. C'est selon Leibniz une substance simple, une, sans fenêtres, dotée d'un principe actif appelé âme ou entéléchie et d'un principe passif qui est la masse ou la matière première. Les monades simples s'agrègent pour former des amas monadiques composés, naissent et meurent d'un coup par création et annihilation, comme les particules élémentaires d'aujourd'hui, et non par des phénomènes de corruption et de génération. Ce qui les distingue des particules ou des atomes est qu'elles doivent satisfaire le *principe des indiscernables* selon lequel il ne peut y avoir deux individus identiques. Ce qui garantit ce principe est justement, que la monade contient, non seulement de la matière, mais une « âme » qui assure à chaque être son caractère d'individu unique. La monade est selon l'expression de Michel Serres « ce point non localisable où se nouent les tourbillons du monde et les intermittences de l'âme. »⁶⁰

L'individualité est aussi le fait que la pierre qui est devant moi est cette pierre-ci. C'est l'heccéité de Duns Scot, le fait d'être ceci (*haec*). Cette heccéité est pliée par l'hylémorphisme aristotélicien. Selon le Philosophe, la substance est un composé de matière et de forme. Les deux feuillets de ce pli se répondent l'un l'autre. La forme est la première partie du composé (la forme ou l'âme chez l'homme). La matière est l'autre partie du composé, ou ce qui reste. Pour Aristote, la matière est le principe d'individuation puisque « sont numériquement

⁶⁰M. Serres, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, p. 387

uns, les êtres dont la matière est une. ». Mais si tel était le cas, les anges n'auraient pas d'individualité. Il faut donc admettre, dit Duns Scot, que matière et forme doivent être redéfinies et se partager le facteur individuant, c'est-à-dire inclure chacun une once d'individuation, de sorte que l'individu soit le composé d'une forme individuée et d'une matière elle-même individuée. Mais cette thèse ne résout pas le problème de l'individuation qui reste coincé entre les deux feuillets du pli de la substance aristotélicienne.

Pour comprendre la relation entre les monades et le principe d'individuation chez Leibniz, il faut revenir à la notion de catégorie et de fonctorialité, car la philosophie de Leibniz est étonnamment catégorielle. Rappelons que la théorie mathématique des catégories qui naît dans la seconde moitié du XXe siècle, définit une catégorie comme une collection d'objets et de flèches que le mathématicien appelle morphismes, vérifiant certains axiomes élémentaires comme l'existence de la composée de deux flèches. Dans la lettre de Leibniz à Dancourt (1714), la monade est une catégorie au sens mathématique, c'est-à-dire une structure faite d'objets et de flèches, dont les objets sont les substances simples et les flèches sont les perceptions et les appétitions. L'univers des phénomènes est aussi une catégorie dont les objets et les flèches sont respectivement les figures et les mouvements. La nature est elle-même devient une catégorie de catégories (une 2-catégorie) dont les objets sont les monades et les morphismes les phénomènes qui en résultent.

Les véritables substances ne sont que les substances simples, ou ce que j'appelle *Monades*. Et je crois qu'il n'y a que des monades dans la nature ; le reste n'étant que des phénomènes qui en résultent. Chaque monade est un miroir de l'univers selon son point de vue, accompagnée d'une multitude d'autres monades qui composent son corps organique dont elle est la monade dominante. Et en elle-même il n'y a que perceptions et tendances à des nouvelles perceptions et appétits ; comme dans l'univers des phénomènes, il n'y a que figures et mouvements. La monade donc enveloppe par avance en elle ses états passés et futurs, en sorte qu'un omniscient l'y peut lire, et les monades s'accordent entre elle, étant les miroirs d'un même univers, mais différemment représenté : c'est comme une

multiplication d'un même univers à l'infini, quoique l'univers même soit d'une diffusion infinie. C'est en cela que consiste mon Harmonie préétablie.⁶¹

Il est remarquable qu'à plusieurs reprises, cette lettre fasse intervenir la notion moderne de *catégorie*, des objets auxquels sont attachés des actions ou des attributs. Cette description catégorielle n'empêche en rien d'autres descriptions. Elle ne contredit pas le feuilletage que nous venons de voir. Les monades forment un monde feuilleté. Leibniz distingue les monades simples, sensibles, raisonnables, les anges et Dieu. C'est d'ailleurs un raisonnement récurrent que l'on trouve dans la philosophie médiévale. La chose est d'abord créée dans l'intellect des hommes qui perçoivent les choses (monade sensible), avant d'être créée dans la raison (monade raisonnable). Elle se fige ensuite dans la mémoire et passe dans les sens corporels sous forme d'images. Enfin, elle appartient à la monade divine (ou monade des monades), puisque Dieu est le créateur originel qui contient toutes les choses. Cette définition catégorielle de la monade qui s'agrège à d'autres selon des plans rhizomatiques n'est pas propre à Leibniz. On la trouve aussi chez Gabriel Tarde⁶² pour qui la monade, définie comme un objet infinitésimal dont les morphismes seraient la tendance à se rassembler, se joint à d'autres monades par un mécanisme triadique de répétition, opposition et adaptation. Chez Whitehead, la monade a aussi une forme de catégorie en ce qu'elle est ouverte sur le monde extérieur par un mécanisme de préhensions qui jouent le rôle de morphismes de la catégorie.

Ce que montre Leibniz est qu'il existe un foncteur de la catégorie des monades vers la catégorie des individus. Un foncteur est un opérateur qui met en relation ou transporte d'une catégorie à une autre à la fois les objets et les flèches. La functorialité ou le caractère fonctoriel est l'existence de ces foncteurs. Ce foncteur leibnizien peut s'appeler de différentes manières. Chez Deleuze, il porte le nom de pli. Il met en regard les objets, monades et individus, ainsi que les morphismes associés. Cette correspondance qu'établit le foncteur entre les flèches de deux catégories entraîne qu'il n'y a pas deux monades pareilles,

⁶¹G.W. Leibniz, Lettre à Dancicourt du 11 septembre 1716, in *Discours de métaphysique, Monadologie*, traduction de Michel Fichant, Gallimard, 2004, p. 378.

⁶²G. Tarde, *Monadologie et sociologie*, Synthélabo, 1999, Préface de Eric Alliez, [édition originale 1893].

puisse qu'il n'y a pas deux êtres parfaitement identiques (*Monadologie* 9). Plus encore : la perception qui est le morphisme de la catégorie des monades « représente une multitude dans l'unité », qui est un morphisme de la catégorie des individus. Leibniz le dit explicitement dans la *Monadologie* : « L'état passager qui enveloppe et représente une multitude dans l'unité, ou dans une substance simple, n'est autre chose que ce qu'on appelle la Perception » (*Monadologie* 14). On comprend maintenant pourquoi la monade ne se plie pas. Parce que plier une monade, c'est simplement construire ou lui associer, s'il existe, l'individu qui lui correspond. De la même manière, dire que le monde est plié signifie seulement qu'il peut être individualisé. Il faut donc comprendre le pli comme une notion abstraite, un foncteur, et non comme des plissements géométriques de l'espace physique. C'est cela la *fonctorialité du pli*, affirmer le principe d'individuation dans l'organisation et les composantes du monde⁶³.

De plus, pour passer d'une multiplicité à l'unicité, pour « porter le pli à l'infini », il faut que les nombres soient dans la monade. Ils ne peuvent opérer du dehors, car la monade est sans fenêtres. Pour Scot Erigène⁶⁴, les nombres sont vis-à-vis de la monade dans le même rapport que les réalités créées sont relativement à leur principe. Ils sont éternels et préexistent dans la monade. Chaque élément monadique préserve en puissance et en acte ses propres principes individuels. À côté des nombres arithmétiques (un, deux, trois, ...) existent les nombres idéaux (monade, dyade, triade, tétrade, ...) dont le premier renvoie tantôt au principe de l'Un, tantôt à la substance simple. Et ces deux séries, que l'on peut interpréter comme les deux feuillets des plis du nombre vont à l'infini. Cet infini est, pour Leibniz, absolu et actuel, tandis que l'indéfini est par définition ce qui procède d'une opération sans fin. En quelque sorte, l'indéfini est un infini virtuel. Il y aurait donc deux infinis : un infini actuel ou infini proprement dit et un indéfini ou infini virtuel. L'indéfini se loge dans la monade par la fonction successeur, car en termes modernes, ce qui permet d'at-

⁶³Voir *Monadologie* 63 : « Le corps appartenant à une Monade, qui est l'Entéléchie ou l'Âme, constitue avec l'Entéléchie ce qu'on peut appeler un vivant, et avec l'Âme ce qu'on appelle un Animal. Or ce corps d'un vivant ou d'un Animal est toujours organique ; car toute Monade étant un miroir de l'univers à sa mode, et l'univers étant réglé dans un ordre parfait, il faut qu'il y ait aussi un ordre dans le représentant, c'est-à-dire dans les perceptions de l'âme, et par conséquent dans le corps suivant lequel l'univers y est représenté. »

⁶⁴Jean Scot Érigène. *De la division de la nature*. Paris : Presses Universitaires de France, introduction, traduction et notes par Francis Bertin, Livre III (1995) 659-661, p. 133-136.

teindre l'infini, ce sont les nombres qui grâce à la fonction successeur de Peano s'engendrent indéfiniment dans la monade. Si la ligne et le pli atteignent l'infini, c'est par l'intermédiaire du nombre et de la mesure ou de la lumière qui supprime la distance à l'objet. La *dualité du pli* est dans ce rapport fonctoriel entre les catégories. Chez Leibniz, ce qui fonctionne dans la catégorie des monades, fonctionne de manière duale dans la catégorie des individus. La dualité est aussi dans le rapport de l'un à l'infini. Deleuze note que Dieu est ce rapport de l'infini à l'un et que la monade est le rapport inverse (il faudrait dire dual) de l'un à l'infini. La dualité conserve la similitude opératoire entre les catégories, entre les feuillets du pli. Mais lorsque, dans la philosophie contemporaine, les catégories se confondent, l'*indivi-dualité* doit être repensée comme une dualité indivisible. L'individu est alors l'être qui est son propre dual.

Désingulariser le pli

Pour comprendre ce que le pli apporte à la philosophie contemporaine, il faut revenir sur le pli en tant que singularité. Lorsqu'une courbe se recoupe elle-même, comme dans le point central de la figure d'un huit, elle définit un point double. Ce point est une singularité parce que ses dérivées engagent en ce lieu des quantités infinies. Mais cette singularité n'aurait aucun intérêt si elle n'était capable d'enrichir notre compréhension du monde.

Cherchant à démontrer la non-spécularité de l'objet *a* (lire *petit a*) Jacques Lacan replie un huit en son centre et dessine la courbe ainsi obtenue sur une surface elle-même pliée de façon singulière : le *cross-cap* (que l'on appelle parfois le *bonnet croisé*). En découpant le long de la courbe en huit ainsi repliée, il isole une bande de Möbius et une conque marine qu'il assimile à l'objet *a*⁶⁵. Ce découpage a pour but de montrer par la topologie ce que les concepts et les nombres ne peuvent expliquer. Lacan met en regard les deux feuillets d'un pli qui se répondent l'un l'autre comme entre *logos* et *topos*.

⁶⁵Ce découpage du pli est expliqué dans le livre de Juan David Nasio, *Les Yeux de Laure*, édition de 1987, repris dans *Introduction à la topologie de Lacan*, Payot 2010. Ce texte constitue la troisième partie de l'édition originale *Les Yeux de Laure*. Il ne figure pas dans la réédition remaniée de 2009.

Pour le mathématicien, désingulariser le point central du huit, c'est couper dans l'épaisseur du nœud. Si nous coupons horizontalement dans le point-huit, nous isolons deux cercles l'un au-dessus de l'autre, et si nous coupons verticalement ce point-huit, nous obtenons une forme de haricot qui est par déformation identique à un cercle unique. Cette procédure de désingularisation, qui consiste à supprimer la singularité, est à la base du crochet de Kauffman et de son calcul en théorie des nœuds, mais aussi des invariants universels de Vassiliev. En théorie des singularités, et plus particulièrement dans le théorème de Hironaka, désingulariser est synonyme de résoudre une singularité.

La désingularisation n'est pas une forme particulière de déconstruction, car il s'agit de démontrer dans la désingularisation qu'un élément imbriqué dans une structure compliquée est mis en évidence par un découpage ou un démontage de cette structure sans altérer les qualités de cet élément. Plus encore : c'est le fait même de démonter l'objet qui lui donne son sens. Démonter le pli revient à mettre en évidence sa fonctorialité entre la catégorie des monades et la catégorie des individus. Autrement dit, le désingulariser c'est lui ôter son caractère singulier pour mieux comprendre ce qui se joue dans sa forme topologique même, dans la dualité des événements qui se répondent entre les deux feuillets du pli. L'homme fini ne peut appréhender l'infini qu'à travers une singularité. Par conséquent, et par le biais de la fonctorialité du pli, le statut de l'infini dans la catégorie des individus est le même que dans la catégorie des monades. Au même titre que l'homme porte en lui l'infini, la monade porte en elle le même infini.

On aura compris que le pli est un *instrument de pensée*, ou selon l'expression de Gilles Châtelet, un *stratagème allusif local*. Parce qu'il existe des surfaces non orientables, le pli n'existe pas toujours globalement⁶⁶, ne délimite pas un dehors et un dedans et n'enferme pas une mémoire dans les méandres de ces replis. Dans son livre sur *Foucault*, Gilles Deleuze écrit :

« Penser, c'est plier, c'est doubler le dehors d'un dedans qui lui est coextensif. La topologie générale de la pensée, qui commençait déjà « au voisinage » des singularités, s'achève maintenant dans le plissement du dehors

⁶⁶Par exemple, il est impossible de plier une bande de Moebius selon son grand axe.

et du dedans : « à l'intérieur de l'extérieur, et inversement » disait *L'Histoire de la folie*. » (F, 126)

« Le trait du baroque, dit Deleuze, c'est le pli qui va à l'infini » (PL, 5). Mais le propre du baroque, c'est en premier lieu le feuilletage, la surcharge de plis, de matière et de forme, de forces et de matériaux. Surchargé, le pli devient lui-même un concept baroque. Oui, le pli va à l'infini, et ce qu'il va y faire n'est autre que de commencer sa désingularisation.

Intensité, devenir et communication transversale. Réflexions transculturelles sur la pensée deleuzienne

Le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) a relevé le défi difficile de révéler de profonds paradoxes à vivre et à expérimenter ; de plus il l'a effectué dans une vision organique et vitaliste, sans privilégier un pôle sur l'autre. C'est sans doute l'une des raisons qui pourrait expliquer l'accusation portée contre sa pensée, au nom de « l'univocité de l'être » ou « le multiple pur sans un »⁶⁷. Profondément marqué par une nécessité historique et la volonté radicale d'émanciper l'être et le langage, surtout Deleuze II (dont une partie d'ouvrages sont écrits en collaboration avec Félix Guattari à partir de leur rencontre en 1969) a été amené à critiquer la différence représentée, identifiée, pour proposer « une identification sans commun », à l'encontre de toute pensée représentative. Ainsi, le devenir en intensité, comme « répétition », est davantage conçu comme un processus vital « d'hétérogenèse » ; ce processus n'est pas composé d'hétérogénéités juxtaposées, fixes et identifiables, totalisables. « Le devenir », ce concept en mouvement dynamique chez Deleuze ouvre un champ magnétique sans centre. Citons ses propos :

Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels des morceaux de la statue antique, attendent d'être complétés et recollés pour composer une unité qui et aussi l'unité

⁶⁷Cf. Alain Badiou, *Deleuze, La Clameur de l'Être*, Paris : Hachette, 2013.

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. (AO, 50)

Un profond désenchantement se profile à l'horizon, mais qui n'annonce pas un ré-enchantement souhaitant résoudre faussement les contradictions. Est-ce pour autant une voie menant à la dispersion ? Comment éviter la dispersion dans ce processus libéral et dynamique du « devenir » ?

Félix Guattari figure la scène suivante dans *Psychanalyse et transversalité* :

Mettez dans un champ clos des chevaux avec des œillères réglables et disons que le coefficient de transversalité sera justement ce réglage des œillères. On imagine qu'à partir du moment où les chevaux seront complètement aveuglés, un certain mode de rencontre traumatique se produira. Au fur et à mesure qu'on ouvrira les œillères, on peut imaginer que la circulation sera réalisée de façon plus harmonieuse⁶⁸.

Sortir de l'aveuglement de la rencontre traumatique, et passer à un équilibre du partage, est comparé à la situation résultant de la « transversalité » possible. Deleuze et Guattari prennent l'exemple de la vue du voyageur chez Proust, pour démontrer qu'« il n'y a jamais totalité de ce qu'on voit ni une unité de points de vue, mais seulement dans la transversale que trace le voyageur », « pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés. » (AO, 53)

La traduction en chinois de ce terme « transversalité » reste problématique, car l'adjectif « horizontal » y est rajouté parfois avec le verbe « traverser ». Pourtant, il ne s'agit ni d'une horizontalité ni d'une verticalité, mais de la « circulation » vivante, qui induit « des communications transversales, des sommations transfinies, des inscriptions polyvoques et transcursives ». Deleuze pose la question ainsi :

⁶⁸Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité, essais d'analyse institutionnelle*, Maspero, 1972, p.82.

« qu'est-ce qu'un diagramme ? ... le diagramme ou la machine abstraite, c'est la carte des rapports de forces, cartes de densité, d'intensité, qui procède par liaisons primaires non-localisables, et qui passe à chaque instant par tout point. » (F, 44)

En effet, une fois que l'intensité et la transversalité sont mis en mouvement dans le processus du « devenir », les concepts « carte », « machine » et « diagramme » sont complètement retranscrits ou redéfinis chez Deleuze, dotés en profondeur d'une nature paradoxale. Au fond, c'est la question de l'« individuation paradoxale » qui est en jeu.

Pour se libérer des délimitations de la structure, du territoire, de la forme, Deleuze a inventé le concept révolutionnaire du « Corps sans organe » (CsO) en s'inspirant d'Antonin Artaud (LS, 108). Constituer le CsO signifie, sur le plan micro-politique, la possibilité de créer la ligne de fuite et la « déterritorialisation », par rapport au dispositif de « l'organe-ordre-structure-hiérarchie ». Se connecter avec le dehors à la manière du « rhizome », pourrait mener au devenir en « différence d'intensité » et à une « communication transversale », à l'encontre de l'enfermement, l'aveuglement.

L'interaction « entre » est nécessaire pour créer une communauté, ce qui exige d'opérer avant tout au niveau micro-politique de la subjectivité. En d'autres termes, comment réaliser à partir de la désubjectivation et de la déterritorialisation du sujet, le retournement vers un sujet ayant la puissance de se transformer et de créer à partir de l'impossible (création comme résistance) ? Tout le travail d'émancipation est à commencer réellement au sein de la subjectivité, ou plutôt dans le sens de tenter une autre subjectivité, qui se meut, se transforme avec d'autres singularités non totalisables. Ce serait un travail sur soi, associant d'une part le désir du vivre amenant à la rencontre avec le « dehors », et d'autre part l'exercice ascétique se débarrassant de la subjectivité possédante et envahissante, de l'hégémonie du sujet. Deleuze met en branle la « machine abstraite » à l'encontre de la machine sans vie ; c'est « la machine désirante » qu'on pourrait dire avec la transformation énergétique, pour que « nous puissions devenir dignes de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements, et par là renaître, se refaire une naissance, rompre avec sa naissance de chair »

(LS, 175). Deleuze et Guattari relie cette philosophie paradoxale de la « désubjectivation » à leur critique de la psychanalyse : « Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des signifiants et des subjectivations. La psychanalyse fait le contraire : elle traduit tout en fantasmes, elle monnaie tout en fantasmes, elle garde le fantasme, et par excellence rate le réel, parce qu'elle rate le CsO » (MP, 188). Le CsO correspond à cet état de la communication transversale, l'état dépouillé effectivement de tout fantasme du sujet ; mais cela réside dans l'immanence, le réel portant de virtualités du devenir.

Il s'en est ensuivi une polémique fameuse, entre la dynamique révolutionnaire d'une épistémologie du désir et l'échec « d'une idéologie du désir menant à une pensée ascétique de la transcendance de l'un »⁶⁹. Au lieu de retomber dans cet écart essentiel entre la pensée du « désir » et une ontologie du multiple fondée sur l'axiomatique, nous proposons de relire par exemple un passage dans les *Mille plateaux* :

« Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. Encore le CsO n'est-il pas une scène, un lieu, ni même un support où se passerait quelque chose. Rien à voir avec un fantasme, rien à interpréter. Le CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un spatium lui-même intensif, inétendu. Il n'est pas l'espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré- au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0, mais il n'y a rien de négatif dans ce zéro-là, il n'y a pas d'intensités négatives ni contraires. Matière égale énergie. Production du réel comme grandeur intensive à partir du zéro. » (MP, 189-190)

Ce passage révèle profondément la nature paradoxale du CsO : ayant des « tendances dynamiques avec mutation d'énergie », le CsO est un plan de la consistance, sur lequel « les organes n'apparaissent et ne fonctionnent [...] que comme des intensités pures » ; pourtant

⁶⁹ Alain Beaulieu, *Deleuze et ses contemporains*, Paris : Harmattan, 2011, p.72.

cette matrice intensive ne se produit qu'à partir du degré zéro, où la « Matière égale énergie ». Cet état est à expérimenter et non à interpréter, avec une subjectivité machinique en voie du devenir envers des « intensités pures ».

La pensée audacieuse du « devenir » chez Deleuze ne craint pas l'inconnu, l'indéterminé, même la rupture avec l'origine, mais passe à la rencontre, à l'événement, la transformation qui s'accompagne de ce processus vital. Le devenir n'est pas l'avenir déterminé, mais ce processus favorisant une « seconde naissance » ou plutôt la naissance continue, perpétuée. Tout est à reprendre à partir du moment pré-individuel, qui serait aussi un moment « inapertural », qui ouvre l'être aux virtualités multiples. Cette aventure philosophique est lancée à l'encontre de la subjectivité enveloppante des « monades » leibniziennes. Pour Deleuze, même dans la notion leibnizienne de « la compossibilité du monde exprimé », l'individu est « constitué comme centre d'enveloppement, comme enveloppant des singularités dans une monade et sur son corps » (MP, 135). C'est de là qu'il tranche avec le couteau de la « déterritorialisation » pour opérer des ouvertures possibles aux événements transformateurs, aux « heccités ».

Alain Badiou a bien vu les dangers de cette radicale décentralisation non axiomatisée chez Deleuze. Mais nous tentons d'aborder ces problèmes de nouveau, par exemple, autour de la transformation énergétique chez Deleuze et la transformation du souffle énergétique dans la pensée taoïste avec laquelle sa pensée résonne par moments. S'agirait-il d'une « expérience sans subjectivité », qui se fondrait avec l'Un-tout-vivant ou bien le CsO compris comme le Tao ? Est-ce qu'il y a une part de transcendant dans l'immanence radicale, à laquelle l'être ayant connu ce processus de dé-subjectivation puisse accéder ?

Le maître taoïste Zhuangzi (Tchouang-tseu) à son époque (Ive avant J.-C, période des royaumes combattants en Chine ancienne), face à la pensée de l'école confucéenne dominante, tente de déhiérarchiser la pensée, commençant par déhiérarchiser le rapport entre le corps et l'esprit, ou même entre les différents organes du corps (contre la prédominance du « cœur » dans l'idéologie confucéenne du corps)⁷⁰. Ce penseur taoïste rebelle cherche une voie naturelle du devenir, où le corps même donne lieu à la transformation du souffle énergétique. Par la bouche de « Confucius » devenu personnage fic-

⁷⁰Romain Graziani, *Les Corps dans le taoïsme ancien*, Paris, Belles-Lettres, 2011.

tif dans son texte, il explique ce qu'est l'exercice intitulé « jeûne du cœur », différent du « jeûne sacrificiel » : « Concentre ta volonté. N'écoute pas avec tes oreilles mais avec ton esprit. L'ouïe se limite aux sons, l'esprit aux représentations, tandis que le souffle forme un creux apte à accueillir le monde extérieur. La maxime de l'action ne se pose que sur ce vide. Tel est le jeûne du cœur : le vide sur lequel se fixe la maxime de l'action »⁷¹. Il met en valeur l'écoute avec le souffle, comme stade ultime accédé par le « jeûne du cœur ». Cela semble curieux comme formulation ; il s'agit de dépasser les limites inhérentes du corps, de se transformer en « un creux » disponible, en une totalité vide mais accueillante, à y recevoir les différents sons du monde. Ainsi, ce serait une écoute qui ne s'arrête pas au niveau de saisir les sons avec la perception de l'organe, ni ne se limite aux représentations, au déchiffrement des signes ; l'exercice consiste en effet à devenir une instance paradoxale, disponible et accueillante, tout en portant des virtualités du devenir, avec d'autres instances dans une vision égalitaire. Ce risque de « devenir autre » aux moments de la rencontre est exprimé chez Zhuangzi dans l'apologue de la rencontre avec les poissons rouges naviguant dans l'eau, avec le pouvoir d'être affecté par la joie du poisson.

En s'appuyant sur une citation du sinologue François Cheng, Deleuze et Guattari a associé le devenir cosmique à l'art abstrait non représentatif : « À force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. Et c'est en conjugant, en continuant avec d'autres lignes, d'autres pièces qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier, en transparence. L'élégance animale, le poisson camoufleur, le clandestin : il est parcouru de lignes abstraites qui ne ressemblent à rien, et qui ne suivent même pas ses divisions organiques ; mais ainsi désorganisé, désarticulé, il fait monde avec les lignes d'un rocher, du sable et des plantes, pour devenir imperceptible. Le poisson est comme le peintre poète chinois : ni imitatif ni structural mais cosmique. François Cheng montre que le poète ne poursuit pas la ressemblance, pas plus qu'il ne calcule de « proportions géométriques ». Il retient, il extrait seulement les lignes et les mouvements essentiels de la nature, il ne procède

⁷¹Jean Lévi, *Les œuvres de Maître Tchouang*, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2010, p.37.

qu'avec des « traits » continués ou surimposés.⁷² C'est en ce sens que devenir tout le monde, faire un monde un devenir, c'est faire monde, « c'est faire un monde, des mondes, c'est-à-dire trouver ses voisinages et ses zones d'indiscernabilité. Le Cosmos comme machine abstraite, et chaque monde comme agencement concret qui l'effectue. » (MP, 342-343) Devenir cosmique, est la même voie de devenir machine abstraite, cela n'est que possible sous la condition d'un dépouillement de soi à degré zéro. Cela amène à une communication profonde avec l'intime des choses, avec les zones d'indiscernabilités, mais aussi à éliminer « tout ce qui est ressemblance et analogie » dans le geste créatif. « Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccécité comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses. » (MP, 342-343) Ce passage résonne en effet pleinement avec la pensée taoïste, selon laquelle un brin d'herbe communique, autant qu'une montagne, avec le Tao. L'art dépouillé de tracer un seul trait chez le peintre Shi-Tao imprégné de la pensée taoïste, n'est que l'expression de cette compréhension du Tao dans la peinture à l'encre, qui prédit l'art de l'abstraction ; il s'agit d'un état communicant sans blocage entre organes et structures, où la subjectivité est impersonnelle, trans-personnelle, qui transperce les choses, qui trouve la voie de nourrir l'énergie vitale « en poussant au milieu des choses ». Ce reste de la subjectivité créatrice, dans le « devenir cosmique » deleuzien, rejoint celle ayant connu l'expérience du « jeûne du cœur » chez Zhuangzi.

Zhuangzi met en valeur par ailleurs une musique propre à créer un état sauvage, dans lequel tous les éléments hétérogènes entrent en jeu, mais sans fusionner en un tout harmonieux selon ce que Confucius a promu. L'écoute de cette musique céleste exige l'état d'un « Je oubliant son moi », donc d'un Je fêlé, tant dans l'expérience créatrice, que dans l'expérience de l'écoute. Il s'agit aussi d'associer la pensée sur la musique et la manière d'être, de vivre, pour ne pas fusionner, se fondre dans une universalité homogène, dans laquelle chaque son

⁷²François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris : Seuil, 1996, p.20 ss.

émet sa singularité, et passe dans un processus d'hétérogénéité. Ceci s'opère non seulement dans la relation non identifiante avec l'autre, mais avant tout dans une vision décloisonnant les frontières, les hiérarchies au sein du soi.

C'est ce qui se rapproche de la voie libérale que Deleuze pense en termes d'une expérience de « matière égale énergie » du « corps sans organe ». Très consciemment, le maître taoïste Zhuangzi s'est démarqué de la pensée confucéenne, de la structure fixe, du positionnement figé de chaque être dans un ordre établi au nom d'une harmonie confucéenne (en musique comme modèle éthique et politique). Il prend en compte ce risque totalisant de l'harmonie, de se fondre dans « l'Un-Tout-vivant », pour révéler une vraie dynamique de la communication transversale, qui puisse nous amener à trouver autrement la possibilité du vivre ensemble, basé sur le décloisonnement du « corps propre ». Par ailleurs, en s'inspirant du « circuit d'intensité » concernant l'expérience sexuelle dans la pratique du taoïsme, Deleuze a fait l'éloge de l'exemple de la pensée taoïste comme contre-exemple du paradigme de la stratification confucéenne (MP, 194-195).

Deleuze et Guattari écrivent ainsi :

Le tout ne coexiste pas seulement avec les parties, il leur est contigu, lui-même produit à part, et s'appliquant à elles (...) le problème des rapports parties-tout reste mal posé par le mécanisme et par le vitalisme classiques, tant que l'on considère le tout comme totalité dérivée de parties, ou comme totalité originaire dont les parties émanent, ou comme totalisation dialectique. (AO, 52)

Zhuangzi repense par exemple une formule des logiciens de son époque, « cheval blanc n'est pas cheval ». Selon lui, le particulier, en l'occurrence la couleur, n'équivaut pas au général ; ainsi, le général ne serait pas un tout exclusif fondé sur des identifications réductrices. Chaque élément, même le plus trivial, communique avec le Tao, non perçu comme totalité homogénéisante.

Citons des propos chez Deleuze et Guattari concernant la communication : « L'interaction devient communication. L'état de choses (public) était le mélange des données actualisées par le monde dans son état antérieur, tandis que les corps sont de nouvelles actualisations dont les états privés redonnent des états de choses pour de nouveaux corps. Même non-vivantes ou plutôt non-organiques, les choses ont

un vécu, parce qu'elles sont des perceptions et des affections. » (QP, 154) Cette communication ne s'effectue pas comme celle qui a lieu entre maître et esclaves, totalité et parties, autochtone et étranger, hommes et choses, mais se présente comme une « communication transversale » entre heccéités (au sens redéfini par Deleuze à partir de Spinoza)⁷³. Cette communication transversale entre heccéités se passe dans le « milieu », nourri du « chaos infini », dans lequel chaque être révèle ses capacités à évoluer dans le chaotique du présent intensif, intempestif, avec d'autres heccéités, et à passer par tous les points.

La désubjectivation est conçue non pour fusionner l'être dans un tout, mais au contraire dans le sens de l'être non aliéné, sans assujettissement ; c'est dans ce sens-là que Deleuze substitue un autre paradigme de la subjectivité (« matière-force ») pour acquérir la vraie puissance du devenir, pour émanciper l'être du dispositif du positionnement, de la territorialité. La vraie difficulté se trouve dans cette question de la « transversale » diagrammatique : il ne s'agit pas d'un aller-retour simple entre la dé- et la re-territorialisation, la déconstruction et la réinvention d'une cartographie, mais au contraire, ce qu'il propose est plutôt des inventions sans forme, des « cartes » non cloisonnantes, non délimitantes, comme le vrai travail de la création, tout en se méfiant de la subjectivité aliénée par les dispositifs du capitalisme, qui comprennent aussi ceux de la créativité. Le devenir est donc ce processus naturel, qui encourage la communication transversale, qui puisse amener à de nouvelles naissances comme expérimentations immanentes, à recommencer continuellement.

C'est ainsi que Deleuze promeut l'acte de penser, au sens d'expérimenter, « mais l'expérimentation, c'est toujours ce qui est en train de se faire. Ce n'est pas ce qui finit, mais pas davantage ce qui commence ». Ce n'est pas pour se fondre dans un moment de l'histoire, mais pour s'ouvrir aux virtualités multiples de la pensée n'excluant pas les hétérogénéités, variations infinies et variables indépendants. La « ligne de fuite » intervient là où l'appropriation et l'étouffement de l'identification absolue pourrait avoir lieu, amenant l'être vers un

⁷³ « Il y a un mode d'inviduation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'heccéité... en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté. » (MP, 318).

devenir imprévu dans la rencontre déterritorialisant les territoires fixes de l'identité et de différence, des contours des représentations.

Ce qui rapproche Zhuangzi de Deleuze, serait ce désir de se transformer, en se décloisonnant, et décloisonnant les limites de l'horizon existentiel, les structures établies ; au fond, il s'agit du désir de vivre et de créer, ceci compris comme acte de résister. Néanmoins, la question du désir, qui se profile derrière l'ascèse, ne concerne pas les relations entre individus chez Zhuangzi. Chez Deleuze, cette question se tisse autrement avec le travail ascétique comme individuation paradoxale, permettant la possibilité de passer « entre », dans des devenirs possibles.

La résistance comme création consiste à vivre avec la puissance ; mais celle-ci relève du « reste » de la subjectivité, qui vit dans l'immanence, à l'encontre de l'anéantissement, l'inconscience, l'insensibilité. Ce serait au fond la capacité de vivre autrement, réellement, sans peur, mais résistant à tous les assujettissements, les aliénations, forces contrôlant, homogénéisant, les « ritournelles existentielles ». Ce sont en effet des « impératifs », de « l'écologie mentale » contre la réification de l'être et du monde qui sont toujours actuels, et à retravailler ensemble.

L'issue de la lutte. Drame et dédramatisation chez Deleuze

Qu'est-ce qu'un drame ? C'est une question qui ne peut s'adresser qu'en oblique à la philosophie de Deleuze, dont la méthode de dramatisation repose justement sur la distinction entre deux manières de questionner. Dès que l'on demande *qu'est-ce que... ?* On conçoit l'essence que l'on questionne d'une manière statique, on la fige dans une représentation commune, et on se précipite dans l'aporie et les contradictions insolubles. Dramatiser, c'est donc substituer à cette question une autre : *qui ?* Qui pense, qui agit, qui occupe telle position et implique telle perspective sur le réel ? D'autres questions se présentent alors : *combien ? comment ? où ? quand ?* qui toutes visent à préciser et redéployer la scène philosophique. L'essence du drame est comprise intensivement et dynamiquement dans ces questions multiples, ce sont elles qui dramatisent vraiment la pensée et l'affranchissent de toute représentation statique du monde.

Et pourtant, nous la posons, cette question : *qu'est-ce qu'un drame ?* Parce qu'à lire Deleuze, elle nous vient nécessairement. S'il est une constante chez Deleuze, c'est en effet l'opposition entre deux drames. Le premier, essentiellement tragique, mais aussi bien comique, fait se combattre des forces adverses pour parvenir finalement à une réconciliation définitive qui permet de juger de haut les adversaires. C'est un faux drame, qui s'enfonce dans le pathos de la peur et de la pitié, et reste habité par une haine secrète de l'affirmation des puissances en

lutte. Celui qui gagne dans ce combat faussé, c'est alors la conscience morale, ou le sujet dans son sens traditionnel, dont la seule force est d'intérioriser et d'annuler le dynamisme du réel. Le second drame en revanche montre un ou plusieurs acteurs impersonnels (Dionysos, l'idée, puis plus tard les concepts et les personnages) qui d'eux-mêmes s'individualisent, se différencient en lignes de force, en pulsions dynamiques, exprimant la joie et la variété du multiple. Il découle que la méthode de dramatisation de Deleuze n'a rien de l'invention subite, elle rejoint bien plutôt un effort continu de la pensée sur elle-même pour renoncer à la forme la plus prégnante du drame, le drame tragique. En bref, la dramatisation repose avant tout sur un effort de dédramatisation.

Or cette voie peut-elle être suivie jusqu'au bout ? N'est-elle pas fondamentalement aporétique ? Peut-on concevoir un drame qui n'a plus rien de tragique, un drame sans drame ? Qu'est-ce donc que ce drame ? Ou si l'on veut s'en tenir à des formulations deleuziennes : *comment* répondre à la question *qui* ? Cette question vise à s'écarter de l'impersonnalité statique de la question *qu'est-ce que* ? mais en même temps, il faudrait d'abord répondre : personne. L'acteur du drame, ce n'est surtout pas un sujet, mais une idée, qui en même temps ne va pas sans sujet, sans une ombre de sujets ou des sujets larvaires tournant autour de l'individualisation de l'idée ; surtout pas des personnages actifs comme les héros apolliniens ou hollywoodiens, intériorisant leur destin ou s'appropriant la force des autres dans un mouvement de réconciliation, mais en même temps des héros, qui surmontent les autres en faisant leurs les forces adverses - mais sans vraiment se les approprier. Toutes ces formulations mènent peut-être à l'impossibilité de la dramatisation. Mais cette aporie, nous n'entendons nullement la concevoir comme une forme d'inconséquence ou d'erreur de Deleuze. Elle traduit bien plutôt l'exigence d'un philosophe qui le mène *au-delà* de l'affirmation, jusqu'au statut étrange du sujet contemporain, c'est-à-dire du personnage ou du caractère qui ne résiste qu'*en tenant à peine*.

Un double combat

Le combat, la résistance, il semble que l'on n'en sorte pas. La philosophie de Deleuze apparaît d'abord comme une agonistique mo-

derne, ou même une polémologie, appuyée par le biais de la lecture de Nietzsche sur une certaine compréhension de l'être comme multiplicité d'intensités ou de forces, dont chacune a pour valeur sa relation différentielle avec les autres. L'affirmation de soi (ou d'un désir en soi, plus fort que les autres) semble dans ce contexte l'unique critère de la valeur, dans la mesure où lui seul fait la différence. Ainsi tout est combat sans pitié, c'est-à-dire aussi sans ressentiment ou sans désir de vengeance. Seulement, il ne faut jamais oublier ce que Deleuze rappelle au début de son *Nietzsche*, l'affinité entre les forces en lutte : « une force ne survivrait pas, si elle n'empruntait pas le visage des forces précédentes contre lesquelles elle lutte » (N, 7). Cette affinité crée une différence dans l'origine. Il n'y a donc pas de force originaire (chacune implique pour sa survie des forces qui précèdent) et la généalogie elle-même ne saurait être originaire : elle ne peut venir qu'après coup, visant ainsi cette dualité fondamentale qui décide de l'expression ou du sens d'une force, toujours liée à une autre dont elle emprunte la voie, le visage, ou le masque.

Dans un texte très rigoureux de *Critique et clinique*, « Pour en finir avec le jugement », cette différence dans l'origine scinde l'issue du combat. En effet, selon toute la tradition qui va, nous dit Deleuze, de la tragédie grecque à la philosophie moderne, tout est jugement, tout est tribunal, et tout se finit ainsi : le jugement est le terme même du conflit. Seulement le jugement n'en finit pas de juger : il rend la dette ou la faute infinie, la sépare originairement des actes finis qu'il condamne et punit (le jugement est *Ur-teil*, disent les allemands, donc division originaire). Il ne suffit alors pas de lutter contre le jugement ou contre toutes les formes d'autorité jugeantes. Certes Kafka ou K. se dressent contre le château, le procès, le père, les fiancées... mais en raison de l'extériorité des combattants, cette lutte-là ne s'arrête pas non plus, elle appartient encore à la division originaire du jugement. Il n'y a à vrai dire d'issue que si « ces combats extérieurs, ces *combats-contre* trouvent leur justification dans des *combats-entre* qui déterminent la composition des forces dans le combattant » (CC, 165). Il faut nommer cruauté ce système qui sous-tend toute punition et toute dette. Comme dans les tragédies d'Eschyle, dont il faut donc entendre qu'elles n'appartiennent pas, ou pas pleinement, à la tragédie grecque dont il était d'abord question, la cruauté implique un échange de coups, de coupures ou de sang, un échange répété, mais déterminé, fini. On en finit donc avec le jugement dans ce combat

entre des forces aussi cruelles les unes que les autres, et cependant en affinité les unes avec les autres. Très clairement, « le combat-contre cherche à détruire ou à repousser une force, mais le combat-entre cherche au contraire à s'emparer d'une force pour la faire sienne » (CC, 165). Ainsi la cruauté, même si elle est échange de coup, est en même temps l'après-coup de la lutte et n'a rien à voir avec un retour à la brutalité première. C'est pourquoi, chez Nietzsche, le couple bon et mauvais, dénué de la culpabilité du jugement, est bien affirmé par-delà le bien et le mal, les deux pôles de l'autorité jugeante, morale et judiciaire. De la même manière, les combats par lettres contre la fiancée (Kafka) ou des hommes contre les femmes (Lawrence) se transforment en devenir-femme, etc. La double lutte, externe-interne, est donc en elle-même l'issue de la lutte, permettant d'éviter la fausse sortie qu'offre l'indéfini du jugement et l'infini de la culpabilité.

Selon Deleuze et Guattari, il n'y a rien de plus important que ce *double* combat. Que nous dit en effet la fin de *Qu'est-ce que la philosophie* ? Que l'art, la science, la philosophie, engagent une « lutte contre le chaos » qui « ne va pas sans affinité avec l'ennemi » : ils luttent donc « avec le chaos » (QP, 191) : ils se plongent dans l'immanence des singularités multiples, des intensités, des forces, et en retirent la force permettant de ne pas se perdre dans cette multiplicité, de découper un plan sur lequel elles deviennent pensables (comme des variations de concepts), calculables (comme des variables algébriques) ou sensibles (comme des variétés d'affects). L'autre lutte se fait alors « contre l'opinion », qui, bien sûr, est toujours de l'ordre du jugement : les opinions prétendent nous protéger du chaos en s'arrachant à lui, en forgeant un « anti-chaos objectif » qui procède par fixation du réel et reconnaissance identifiante, mais ne font que différer à l'infini le bonheur de l'ordre et de la sérénité. Déchirer le voile de l'opinion, racler les clichés, comme la peinture contemporaine découpe ou racle la toile (Fontana), trouver dans l'opinion elle-même le danger qu'il faut affronter tout en en tirant parti, découvrir « la nouveauté qu'on ne savait plus voir » (QP, 192), tels sont dès lors les voies de la vraie lutte, de la « lutte avec » ou du « combat-entre » les intensités variantes du réel.

Contre l'héroïsme ou avec lui ?

Cela n'est en un sens qu'une invitation à ne pas s'en tenir aux dualismes, aux oppositions franches : le dualisme n'est qu'un ennemi nécessaire, disent Deleuze et Guattari. Mais c'est en même temps un problème, car il n'est pas dit que l'articulation du « combat-contre » et du « combat-entre » (ou lutte-avec) aille de soi. Et cela justement parce qu'elle engage un « soi », une forme subjective, qui surgit dans un mouvement d'intériorisation irréductible. Il faut en effet distinguer, nous dit le texte de *Critique et clinique*, entre « le combat contre l'Autre, et le combat entre Soi » (CC, 165). Étrange apparition des majuscules : qui est cet Autre ? Inévitablement, l'Ennemi, l'Ennemi et rien d'autre, puisque, nous dit Deleuze à propos de Kafka, « tous les gestes sont des défenses ou même des attaques, esquives, parades, anticipations d'un coup qu'on ne voit pas toujours arriver, ou d'un ennemi qu'on n'arrive pas toujours à identifier » (CC, 165). Et qui est Soi ? Celui qui parvient « à s'emparer d'une force pour la faire sienne », et qui donc s'approprie cet ennemi pas toujours identifié, et se charge, pour lui-même, de l'identifier à soi. Ce « soi » en alliant sa force et celle de l'autre, peut maintenant jeter ses alliés contre un ennemi identifiable (tel père, telle fiancée, etc.) Deleuze semble continuer ainsi un mouvement que Kafka, dans la Taupe, préfère interrompre : car la taupe se défend (sans penser à une possible attaque) d'un autre dont elle ne saura jamais s'il est finalement ennemi et ami, et qui s'avère radicalement inappropriable. En d'autres termes Kafka cherche à se détourner, plus nettement que Deleuze, du visage propre au héros.

Chez le héros, la dualité (homme et dieu, volonté et destin, etc.) précède toute forme de combat, et lui donne son sens. C'est pourquoi on ne sort pas non plus facilement de cette figure. Il semble d'abord que le héros lutte toujours contre son destin, pour être finalement ramené par lui et écrasé par lui, selon la dynamique bien connue de la tragédie. Mais aussi bien, il engage une lutte avec son destin, pour s'approprier sa force et le dominer. Cette appropriation acquiert sa plus forte emprise quand elle coïncide avec l'apparition du sujet lui-même, et c'est le cas, précisément, avec Œdipe, selon la célèbre interprétation de Schelling : dans l'acceptation finale de sa faute, à l'issue du jugement qu'il a lui-même provoqué, Œdipe, retrouvant le destin qu'il a toujours fuit, le reconnaît, l'identifie à lui, et affirme

ainsi d'une manière radicale la puissance infinie de sa liberté. Ainsi naît la figure héroïque du sujet dans l'idéalisme allemand : le sujet est toujours celui qui reconnaît dans son destin l'extériorisation de sa volonté, et affirme dialectiquement sa volonté par l'intériorisation de son destin.

Bien sûr, l'intention de Deleuze n'est pas de s'en tenir là, et même toute sa philosophie s'oppose à cette intériorisation héroïque du destin. Déjà l'*Anti-Œdipe*, écrit avec Guattari, n'est pas un simple pamphlet contre la psychanalyse (il n'aurait, en tant que tel, aucun intérêt) mais bien un travail visant à repérer le tournant idéaliste de Freud, la restauration du sujet figural, autoritaire et héroïque dans une pensée qui prétend désinstaller le moi ou le « soi ». La triangulation père-mère-enfant, soudée par l'inceste œdipien, cache alors une dualité plus profonde : celle qui sépare le paranoïaque (barbare et guerrier, source réelle de tout despotisme et de toute autorité y compris celle du père, et voué au combat-*contre*) et du schizophrène (lieu interne – externe d'un combat *entre* les pulsions, ne cessant de se dédoubler en coupant et couplant des intensités diverses). La psychanalyse ne s'intéresse qu'au paranoïaque, visant à travers lui l'intériorisation des intensités dans la figure d'Œdipe. Résistant alors à la psychanalyse, le schizophrène, lui, éprouve l'impossibilité d'une intériorisation subjective. Pour lui, il n'y a plus de séparation entre le moi et le non-moi, l'extérieur et l'intérieur. Cette résistance à la figure œdipienne et paranoïaque entraîne chez Deleuze et Guattari, citant Henry Miller, ni plus ni moins qu'un refus radical de l'héroïsme tragique, et, plus généralement mythique : le mythe n'est qu'une invention dépassée du sujet (AO, 355), de la conscience s'auto-glorifiant sur scène, dans son propre théâtre, codifiant les désirs, les transformant en représentations symboliques dans l'espace de la représentation identifiante.

Ce refus conjoint du mythe et de l'intériorité subjective, cette sortie de l'héroïsme tragique en vue de libérer un « soi » uniquement constitué de différences actives, explique que Nietzsche, selon l'*Anti-Œdipe*, ait lui-même cessé de croire à la représentation tragique. Remarque fondamentale, puisqu'elle nous permet d'interroger celui qui se cache sous Œdipe, le véritable héros : « toutes les figures illustres de la scène antique, Prométhée, Œdipe, etc. ne sont que les masques de ce héros

primitif »⁷⁴, à savoir Dionysos, « le seul personnage réel » de la tragédie. On le sait, Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, oppose Dionysos, le dieu des intensités ou du fond cruel de l'existence, à Apollon, le dieu des formes et de la limite, lequel donne une identité et une consistance à chaque individu. Mais ce « combat-contre » se termine encore par un jugement, une réconciliation entre les dieux adverses, qui donne à tous les personnages tragiques leur tenue subjective : « le sujet vraiment existant fête sa rédemption dans l'apparence »⁷⁵. Le jugement connaît alors deux fins. Premièrement, les Grecs eux-mêmes ont renoncé à la tragédie en écartant Dionysos, en occultant le monde des intensités au profit des limites apolliniennes : la théorie a remplacé le tragique, et les caractères complets de Sophocle ont laissé place, nous dit Nietzsche, à la peinture psychologique de traits de caractères sans consistance, à la « caractéristique » d'Euripide. Deuxièmement, et à l'opposé, la renonciation active, nietzschéenne, à la tragédie consiste à libérer Dionysos lui-même, à en faire une force d'affirmation radicale de la vie au-delà de toute personnalisation, de toute intériorité : Dionysos devient ainsi le dieu des intensités en tant qu'elles s'évaluent elles-mêmes dans un « combat-avec » sans rédemption : le dieu de la transvaluation, affirmant sans limites le devenir impersonnel du sujet.

Mais alors, la sortie du tragique s'avère très étroite. Chez Nietzsche, elle ne se fait pas en une fois. Elle exige en effet, au-delà de la scène théâtrale, une dramatisation de la philosophie elle-même, donnant naissance à une suite de personnages, ou, pour reprendre le terme allemand, de « *Charakteren* ». S'invente ici une caractéristique supérieure, philosophique et non plus psychologique. Ces caractères restent négatifs ou réactifs, tant qu'ils se contentent d'intérioriser des intensités multiples, tant qu'ils luttent contre les forces au profit de l'identité subjective : ce sont alors toutes les variations de l'homme supérieur dont parle le *Zarathoustra* (le devin, l'enchanteur, le plus hideux des hommes, etc.). L'homme supérieur, c'est donc le héros qui lutte contre l'existence, par les armes de l'intériorisation universelle dissolvant toutes les valeurs dans un fond subjectif, c'est l'homme

⁷⁴F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 10, trad. G. Bianquis, Paris : Gallimard, 1949, p. 55 ; cf. l'article de J.C. Goddard, « Vie impersonnelle et individuation tragique. Deleuze, Nietzsche, Hölderlin » in *Vie, Monde, Individuation*, dir. J.M. Vaysse, Olms, 2003.

⁷⁵*Ibid.*, p. 35.

du nihilisme. Les caractères sont en revanche affirmatifs (Dionysos et Ariane, Zarathoustra et son lion) quand ils surmontent l'homme supérieur pour affirmer le champ illimité de la transfiguration de l'homme, du surhomme. « Surmonter, dit alors Deleuze, s'oppose à conserver, mais aussi à approprier, réapproprier » (N, 188).

Il s'avère ici explicitement que le « combat avec » ne peut pas simplement consister à faire siennes les forces de l'adversaire, ni même à les emprunter. Le surhomme a pour tâche infinie, et sans cesse à venir, de dépasser l'homme supérieur sans se l'approprier, c'est-à-dire qu'il a comme unique propriété de résister à la logique de l'appropriation ou de l'intériorisation subjective. Même l'affinité doit donc se comprendre comme un mouvement de dépropriation. À ce stade, l'appel à Nietzsche est indissociable d'un appel à Hölderlin : avoir un caractère propre, c'est tendre vers ce qui nous est le plus étranger, non pour l'atteindre, mais pour garder une relation d'étrangeté à ce qui nous est le plus intime. Ainsi les modernes doivent s'efforcer de devenir tragique pour découvrir que leur tragédie, c'est que toute leur vie n'a rien de tragique. Cela, il faudrait le répéter à propos de Dionysos : le dieu sans Apollon (donc sans principe d'individuation ou de limitation) doit se tenir et se maintenir de lui-même au-delà de toute tenue tragique ou héroïque, donc dans une forme de station pure, non subjective, extérieure, qui a tout de la désinstallation, de la folie. Il faut ainsi concevoir une sorte de maintien psychologique de la schizophrénie elle-même⁷⁶.

Dramatisation, figuration

La méthode de dramatisation qui guide Deleuze n'est donc pas aussi saisissable qu'elle en a l'air. Loin de valoir par sa seule originalité, elle doit bien plutôt se différencier de toute une dramatisation traditionnelle de la philosophie qui domine, sous la forme tragique, l'idéalisme allemand comme la psychanalyse, et qui fait du sujet un héros. Plus subtilement, elle doit s'inscrire dans toute une lignée qui vise à libérer la pensée de la tragédie, et qui culmine avant Deleuze

⁷⁶Cf. Hölderlin, « Un mot sur l'Iliade », in Œuvres, Paris : Gallimard, 1967, p. 599-600, « Les différents modes de la poésie », ed.cit., p. 601-604, Lettre de Hölderlin à Böhlendorff du 4 décembre 1801, ed.cit., p. 1003-1005. Nous renvoyons aussi à l'article de J.-C. Goddard cité précédemment.

chez Nietzsche et d'Hölderlin, lignée visant à substituer aux héros des caractères qui ne s'approprient rien d'autre que l'inappropriable, et tiennent donc à peine à eux-mêmes. Mais dès lors, le drame est tout aussi bien destruction du drame, tragédie sans drame ou drame sans tragédie, théâtre sans théâtre⁷⁷, le « combat avec » n'est plus un combat, ou encore, l'affirmation de soi n'est plus si affirmative.

Par deux fois, il nous semble que la pensée de Deleuze conjugue dramatisation et dédramatisation. Reprenant l'impératif nietzschéen obligeant à renoncer à ce qu'il y a de tragique dans le drame ou de dramatique dans la tragédie (on trouve les deux formules), Deleuze prend d'abord la voie d'un drame sans forme tragique ni dramatique et qui est cependant drame de la forme, c'est-à-dire de l'idée. L'idée, c'est dans *Différence et répétition* l'impersonnel déterminé, qui dans sa capacité à surmonter les concepts figés de la représentation et avec eux le « faux théâtre » (de Hegel) et à varier de lui-même en fonction de ses différences internes, crée à lui tout seul un « incroyable équivalent du théâtre » ou un « théâtre spécial », qui est aussi « théâtre de l'avenir »⁷⁸. La dramatisation de l'idée ou des idées, puisqu'elle est plurielle, s'oppose alors à la représentation des concepts dans un faux théâtre statique et subjectif, dont la scène n'est qu'une « image de la pensée » planant au dessus de la réalité. Même si cette pensée est déjà pleine de personnages (à commencer par les philosophes, puis les personnages de Nietzsche, de Flaubert, etc.) elle procède alors plutôt par désertification, chaque individu n'étant que l'effet-sujet d'une variation de l'idée, qui elle s'individualise vraiment en se dramatisant. Autrement dit, les dynamismes réels « ne sont pas absolument sans sujet » (DL1, 136), mais ils impliquent des ébauches de sujet, des sujets larvaires en lesquels l'idée résonne (le jaloux, par exemple, comme sujet excédé par l'idée de Vérité, et lancé par elle dans une suite d'affects, espoir, désespoir, ainsi que d'actions). L'action, « événement unique et formidable » (DR, 120), marque précisément cet excès de l'idée sur le sujet. Elle désamorçe paradoxalement la tragédie, autorisant Deleuze à prendre ses exemples en elle. Même l'Empédocle de Hölderlin et... Œdipe ne sont que les sujets larvaires de l'évène-

⁷⁷Cf. (N,20) et (AO,355). Dans le premier texte, il faut dénoncer avec Nietzsche les « formes expressives, mythe et tragédie », et dans le deuxième, « l'expression dramatique de la tragédie ».

⁷⁸(DR, 16-19) . Cf. également « La méthode de dramatisation », 1967, in (DL1, 130).

ment : « se précipiter dans un volcan, tuer Dieu le père ». Si le drame n'est pas tragique, c'est donc parce que l'événement défait le héros. À l'horizon, il n'est même plus nécessaire que l'action soit grande et héroïque : comme chez Nathalie Sarraute, plus les événements sont infimes, plus le sens même de ce qui arrive échappe aux personnages. Les effets de dépersonnalisation augmentent en fonction inverse de l'action. Le drame tout entier se dédramatise : « Faire un événement, si petit soit-il : la chose la plus délicate du monde, le contraire de faire drame, ou de faire une histoire » (D, 81)⁷⁹.

Mais aussi bien (et de plus en plus chez Deleuze) la méthode de dramatisation prend une autre voie, presque inverse : celle qui consiste à peupler le désert. Il ne s'agit plus alors seulement de se plonger dans la lutte entre les intensités, en interprétant chacune comme une variation impersonnelle de l'idée. Mais bien comme on l'a dit de lutter avec ce chaos, en le traversant ou en le coupant sans s'y perdre. Ce plan de découpe fait ainsi apparaître le désert comme tel, comme une image de la pensée, qui ne plane plus au-dessus du réel mais l'exprime d'une manière singulière. Il est comme une île au milieu de l'Océan : le lieu d'une origine, mais d'une origine seconde, en attente d'un recommencement, d'un repeuplement. On peut déjà voir une amorce de ce tournant dans l'*Anti-Edipe* écrit avec Guattari, si l'on considère que le « corps sans organes » des schizophrènes offre déjà un plan sur lequel les intensités circulent⁸⁰ ; mais à ce stade, en quelque sorte, le plan et celui qui l'habite sont les mêmes : ils fusionnent dans la tenue ou la station du schizophrène. Le pas décisif est donc plutôt franchi avec l'ouvrage sur Bacon, *Logique de la sensation*, où des « figures » nouvelles peuplent le plan, redécoupé par un tracé géométrique apparent (cercle ou carré). Mais le propre de ces figures, c'est encore de désamorcer le drame lui-même.

⁷⁹ À propos de Sarraute et Deleuze, cf. Pascale Criton, « L'esthétique intensive ou le théâtre des dynamismes », in coll., *Deleuze et les écrivains*, Nantes : Cécile Default, 2007, p. 63.

⁸⁰ Cf. José Gil, « Un tournant dans la pensée de Deleuze », in coll., *Gilles Deleuze – une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, p. 69 ; l'option d'un tournant à partir de Bacon, signalée plus bas, est plutôt celle de Raymond Bellour, « L'image de la pensée : art ou philosophie, ou au-delà ? » in coll., *Deleuze et les écrivains*, p. 25-27. Un article important de Dorothea Olkowski (« Nietzsche Dice Throw : tragedy, nihilism, and the body without organs » (in Coll., *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*, Routledge, New York, 1994, p. 137) voit dans le corps sans organe une scène proche la tragédie moderne, en référence à Artaud. Mais justement : que faire de la renonciation de Nietzsche et de Deleuze à la forme tragique ? Que faire de cette idée que les forces ne sont pas simplement appropriantes, comme semble l'affirmer D. Olkowski ?

La figure baconienne, ce corps qui apparaît déformé sur la toile, est une re-création libre du réel, qui lutte contre l'imitation figurative, mais avec les intensités chaotiques qu'elle capte. La figure s'extrait ainsi du chaos comme un bloc de couleurs retenu au bord de l'abîme par sa « station hystérique » (FB, 35-36). C'est alors bien parce qu'elle est isolée sur la toile qu'elle obtient une certaine consistance, un contour, une tenue, issue d'une lutte avec la défiguration dont elle garde évidemment les traces : elle est « sans rapport, mais tenue par le rapport de composition »⁸¹. La figure se substitue donc à l'idée chez Deleuze, et peut alors réapparaître dans tous les modes singuliers de découpe du réel. C'est pourquoi le personnage littéraire devient lui-même une figure, comme on peut le voir dans des descriptions de T.E. Lawrence que ne pouvait pas manquer l'admirateur de Bacon : « il avait en lui toute prête une veine de souffrance... » ; « sa chevelure flottante et son visage en ruines de tragédien fatigué » (CC, 145). Ce qui fait écrire Lawrence, dit Deleuze, c'est la force de projection de ses images sur un plan qui n'est autre que celui d'un désert réel, le désert d'Arabie. Dans ce contexte figure et caractère ne s'opposent pas : le caractère s'oppose plutôt au moi, à la personne, tout comme la figure s'oppose au visage. Le même texte sur Lawrence le dit : « au plus profond de la subjectivité, il n'y a pas de moi, mais une composition singulière, une idiosyncrasie, un chiffre secret... Le *character*, c'est la Bête : esprit, vouloir, désir, désir-désert qui réunit les entités hétérogènes » (CC, 150). Il faut même, on le voit, maintenir la forme anglaise du terme, car en anglais comme en allemand, *character* ou *Charakter* désigne autant le sujet réel que le personnage. *Les Sept piliers de la sagesse* de Lawrence, ce n'est d'ailleurs pas simplement de la « fiction ». C'est le re-commencement littéraire d'une lutte réelle dans le désert, au cours de laquelle se joue la consistance des corps : leur gloire, dit Deleuze, une gloire qui passe par la souffrance, la défaite, la honte mais se maintient aussi en elles.

Il suffit, encore et toujours, d'un *rien*, pour que cette caractérisation dégénère en guerre, au risque de recréer des caractères tragiques et héroïques, des figures sans défiguration, et des drames qui imaginent un ordre au-dessus du chaos, bref, une fausse image de la pensée.

⁸¹Cf. Jacques-David Ebguy, « Narration ou « fabulation ? La question du personnage dans la pensée de Gilles Deleuze », in coll., *La Fabrique du personnage*, Paris : Honoré Champion, 2007, p. 439-452, citation p. 444.

C'est déjà cela que raconte *Les Sept piliers de la sagesse*, où seule la honte protège de l'héroïsme, tandis que la guérilla se laisse absorber par un conflit entre armées. Mais si ce *rien* de la différence a un nom, il se nomme plutôt Kleist. Il semble d'abord qu'il y ait un véritable gouffre entre lui, le dramaturge incompris du romantisme allemand, et le maître œdipien et faustien de la littérature, Goethe. Ce gouffre est creusé par le maître lui-même, mais il faut, nous dit Mathieu Carrière⁸², verser au mérite de Kleist tout ce que lui reproche Goethe : l'absence de développement d'un caractère central (poussée jusqu'à l'absence de caractère de l'un de ses personnages, Hermann), le refus de faire vraiment œuvre, et le déchaînement des pulsions dans sa pièce la plus révélatrice, *Penthésilée*. Deleuze et Guattari reprennent telle quelle la description de ce gouffre : chez Kleist, « aucune forme ne se développe, aucun sujet ne se forme » (MP, 328), Achille est pris dans un devenir-femme, *Penthésilée* dans un devenir-chienne... Mais ce qui semble être une énorme différence s'avère alors bien comme le signe d'un problème, d'une possibilité limite. D'un côté, l'exemple type de l'œuvre goethéenne opposée à Kleist est chez nos auteurs, non une pièce dramatique (comme *Faust*) mais un roman d'éducation (*Wilhelm Meister*), où justement Goethe fait vaciller l'unité de ses caractères afin de montrer qu'ils ne se constituent que par une suite de rencontres incontrôlables. Ce roman, c'est l'origine de la dissolution du caractère dans le romantisme, y compris kleistien. De l'autre, on peut bien affirmer que *Penthésilée* n'est pas une tragédie⁸³, c'en est tout de même une ; c'est un théâtre à peine possible à mettre en scène, mais c'est encore un théâtre. Il est vrai que la pièce ne revient pas à la mythologie habituelle (Achille y est tué par *Penthésilée*), mais c'est encore un mythe (*Penthésilée* est la reine des Amazones). Et c'est encore une guerre, avec ses héros sans subjectivité propre, mais qui n'échappent pas à l'appropriation (*Penthésilée* dévore Achille).

Le plus intéressant dans *Penthésilée*, c'est alors bien qu'il s'agisse d'une *double* guerre : tout d'abord surgit la structure traditionnelle du combat-contre (les Grecs, alliées aux Amazones, contre les Troyens), mais bouleversée à partir du moment où, par amour pour Achille, *Penthésilée* engage son armée dans la lutte avec les Grecs en délaissant complètement l'ennemi troyen. On peut alors douter, bien plus que le

⁸²Mathieu Carrière, *Pour une Littérature de la guerre, Kleist*, Paris : Actes Sud, 1985, p. 27.

⁸³M. Carrière, *op. cit.*, p. 111.

fait Mathieu Carrière, du statut de cette « guerre-avec ». Deleuze le dit en effet dans son texte de *Critique et clinique* : l'une des définitions fondamentales du combat-avec, c'est de ne pas être une guerre, ou même de lutter contre la guerre. Entendons que la pensée de Deleuze elle-même s'oriente vers cette guerre sans guerre, cette tragédie sans tragédie, ce combat sans combat : c'est tout le paradoxe qu'implique la tenue de l'individualité au-delà de toute identification subjective, de toute appropriation, la tenue des caractères dans la lutte avec le chaos. Et il n'y a pas d'autre issue de la lutte que cette tenue fragile.

La tenue des personnages

Dans *Qu'est-ce que la philosophie*, la figure, le caractère, ou le personnage, sont aussi nommés « bloc de sensations ». Dans une lutte contre le sujet de la représentation, qui n'est qu'une fiction, une mauvaise image, l'art arrache à ce sujet ses perceptions et ses affections. Sans cela, il ne pourrait produire que de mauvais romans semi autobiographiques, des portraits psychologiques, etc. Dès lors (et l'on voit bien ici encore que l'origine est toujours seconde, qu'elle est de l'ordre du re-commencement) il peut lutter avec des percepts réels (la mer, la lande, la ville par exemple) et des affects réels (l'amour-jalousie chez Proust, le devenir-femme d'Achille et le devenir-chienne de Penthésilée chez Kleist). Pourquoi parler encore de lutte ? Parce que ces percepts et ces affects se présentent de manière chaotique, si bien que l'art doit s'inventer un plan de composition (tel le quadrilatère ou le cercle de Bacon) pour les faire tenir en un bloc : « l'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul. Que l'artiste le fasse *tenir debout tout seul*, c'est le plus difficile » (QP, 155).

Jacques Rancière a dégagé tout le sens de cette difficulté⁸⁴ : dans cette station de l'œuvre, écrit-il en substance, celle-ci retrouve aussi son statut traditionnel, son autonomie. Deleuze lui-même se trouve donc devant un paradoxe insurmontable, qui est selon Rancière celui de l'esthétique moderne : d'un côté, l'œuvre s'échappe vers le désert, le chaos de la sensibilité, qui excède toute forme et toute identité ;

⁸⁴J. Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », in coll., *Gilles Deleuze – une vie philosophique*, p. 535.

de l'autre, elle doit encore être retenue, pour ne pas mener à la folie, c'est-à-dire aussi à l'impossibilité radicale de faire œuvre. À la limite il faudrait faire de la non-cohérence la cohérence même, pour que l'esthétique survive à ce mouvement. Et bien sûr, ce paradoxe concerne l'esthétique non pas simplement comme théorie de l'art, mais bien comme ce qui à travers l'art décide de l'avenir de la sensibilité humaine. C'est donc bien la possibilité presque impossible d'une station folle, d'une station hystérique, qui est reformulée ici. Et c'est pourquoi aussi le « bloc de sensations » n'est pas seulement œuvre, mais bien ce qui peuple un plan artistique, c'est-à-dire aussi une figure, c'est-à-dire un personnage. On objectera que la figure n'est pas forcément humaine, ce peut être un paysage, une partition musicale, etc. C'est vrai. Mais justement, tout bloc de sensations tient et fait figure dans la mesure où il compose un monde d'avant l'homme qui attend l'homme, ou un devenir non-humain de l'homme.

Et dès lors, le paradoxe signalé par Rancière se redouble : non seulement l'œuvre doit être retenue, alors même qu'elle s'échappe vers le désert (ou l'Océan...), mais aussi l'œuvre doit tenir comme personnage, elle n'a pas d'autre principe de cohérence que la tenue du personnage, qui lui-même tient à peine, s'échappe toujours à lui-même, se situe toujours au bord de la folie et de l'impouvoir. La meilleure preuve en est ce que Deleuze dit sur Melville : ce dernier fait reposer le roman sur deux types de personnages, les caractères secondaires et les Originaux, ces « puissantes figures solitaires » (CC, 106), tel Achab dans *Moby Dick*, qui échappent à toute explication psychologique en raison de leur devenir singulier. Mais en même temps, la puissance d'Achab est le plus grand des paradoxes : elle consiste à tenir à son obsession, tuer Moby Dick, à ne vivre que par elle et à mourir d'elle, la corde au cou. Achab, c'est déjà tout l'impouvoir de Bartleby, cette autre figure de Melville.

Le cinéma est très éclairant sur ce point, non parce qu'il serait un art total, réunissant tous les autres, mais parce qu'il est le lieu des dualités franches, à commencer par celle de l'art et du divertissement, ce dernier restant la recette et la rançon de son succès le plus immédiat, assez indissociable de ses ressources épiques, donc héroïques. Or Deleuze le pense contre le cinéma d'acteurs et d'action, qui cumule tous les défauts : une structure narrative simpliste (situation, réaction du personnage, modification de la situation), une intériorisation de toutes les données extérieures par le héros, un charme mimétique

qui amène le spectateur à s'identifier aux personnages, une dramatisation théâtrale et guerrière, une visée commerciale, nationaliste voire fasciste. Bref, le cinéma d'action ignore les possibilités du cinéma, qui consistent précisément à pouvoir donner, grâce à la mobilité de la caméra et grâce au montage, une image consistante du réel sans reposer sur la représentation, la fiction, le sujet héroïque. Ainsi, au moment où Deleuze parle de la crise de l'image-action (par dissémination des personnages, rupture des événements, etc.) on ne sera pas surpris de l'entendre dire que cette crise est l'état constant du cinéma, entraîné par la possibilité qu'il a de « défaire l'action, le drame, l'intrigue ou l'histoire, et de porter plus loin une ambition qui traversait déjà la littérature » (C1, 277). L'image-mouvement entraîne donc un vaste mouvement de dédramatisation et de dépersonnalisation dirigé contre ce qui est pourtant sa dernière forme, « l'image-action ». Tout ce qui est dit sur ses deux autres formes, l'image-perception et l'image-affection, ne cesse en effet d'arracher aux personnages des affects et des percepts, pour tenter de réaliser, comme il est dit à propos de Grémillon filmant l'eau (un percept), « le rêve cinématographique d'un drame sans personnage » (C1, 112). Au cinéma, le monde lui-même doit devenir sa propre image, comme un monde humain d'avant l'homme (une ville-désert), si bien que même les choix des personnages ont pour vocation d'être absorbés dans un espace vide, déconnecté, débarrassé des coordonnées humaines : cet espace, ce peut être, encore, un champ de guerre (Minnelli), ou l'étendue d'un gros plan qui fait disparaître le visage (« chez Antonioni, le visage disparaît en même temps que le personnage et l'action » (C1, 168) ; c'est surtout la scène dédramatisée, presque désertée, des Straub.

Et pourtant : tout le deuxième tome que Deleuze consacre au cinéma, au-delà de la crise de l'image-action, mène nécessairement à une réhabilitation du personnage. Les affects et les percepts sont alors maintenus dans une « image-temps » qui compose des images optiques et sonores pures, mais ces images impliquent nécessairement un nouveau personnage, une figure voyante bien plus qu'actante, qui enregistre plus qu'elle ne réagit (C2, 9-11). Il n'y a donc pas d'image pure sans des protagonistes qui investissent les milieux par les regards, et de cette manière repeuple l'espace cinématographique. Ils le repeuplent comme des somnambules, des enfants livrés à leur impuissance (Visconti), des ombres épuisées (Welles), mais ils sont là, nécessairement là. La dépersonnalisation a laissé place, ou plutôt s'est réalisée, dans

une tenue-limite du personnage, devenu injugeable, parce qu'il vit à la surface d'une quotidienneté sobre (chez Ozu par exemple) qui le fait tendre, bientôt, vers l'homme ordinaire. Au cœur de ce mouvement, se trouve un passage significatif concernant Artaud : Deleuze y rappelle que ce qui excède le personnage et lui donne sens et tenue n'est pas de l'ordre de la force héroïque, mais bien de l'impuissance. Autrement dit, le « drame optique » qu'est le cinéma est un théâtre (à la fois celui d'Artaud, et celui, filmé, des Straub) qui en même temps n'en est pas un, n'est théâtre filmé qu'à son plus bas niveau, et apporte au théâtre ce « surcroît de théâtralité » que le théâtre n'a jamais eu⁸⁵. C'est un drame sans drame, qui est tout autant de l'ordre de la dédramatisation radicale issue de la tenue minimale du personnage. On sera simplement surpris que Deleuze, en fin de parcours, revienne aux espaces vides qu'il avait dégagés à propos de l'image-mouvement, en fasse une forme ultime de l'image-temps, et leur donne même l'étonnant statut d'une « caractéristique du cinéma moderne » (C2, 317). Mais comment exprimer mieux le paradoxe insurmontable, l'impossibilité qui règne au cœur de l'esthétique ? D'un côté, l'œuvre devrait tenir sans personnages ; de l'autre, sa seule tenue est celle de personnages qui tiennent à peine, entraînés comme des fantômes dans le mouvement presque pur d'une action qui ne s'accomplit pas, et qui se maintient ainsi elle-même dans la plus grande sobriété (C2, 64).

Cette tenue de l'œuvre par le personnage, nous pouvons aussi la nommer, avec Deleuze, fabulation. Certes, dans *Qu'est-ce que la philosophie*, la fabulation est attribuée à l'artiste, elle est à la capacité même à composer des affects et des percepts et à faire tenir ce composé : l'artiste n'imagine pas, ne se souvient pas, ne fictionne pas, mais « c'est un voyant, un devenant. Comment raconterait-il ce qui lui est arrivé, puisqu'il est une ombre ? » (C2, 161). Il se trouve au bord du chaos, en contact avec lui, livré à l'impuissance de penser, et cependant, il doit faire tenir en une œuvre la cruauté même de l'existence. C'est bien pourquoi il invente des personnages, tenant finalement par eux ou grâce à eux, exprimant même ce que veut dire tenir : faire face à l'invivable, vivre et mourir, toujours à la limite du soutenable. « La mort du porc-épic chez Lawrence, la mort de la taupe chez Kafka, sont

⁸⁵ Sur le « surcroît de théâtralité », cf. *ibid.*, p. 112. Deleuze dit p. 300 : « le cinéma parlant ne risquait nullement de se confondre avec du théâtre filmé, sauf au niveau le plus bas », ou p. 297 : il « n'a rien de commun avec le théâtre ».

des actes de romancier presque insoutenables » (C2, 162). Reprenant une expression de Bergson, Deleuze définit alors la fabulation comme une fabrication de géants, mais suspend immédiatement l'héroïsme bergsonien au bénéfice de la sobriété, en soulignant que le propre de la fabulation est surtout de rendre indifférente la médiocrité et la grandeur, ou même de faire de la médiocrité une grandeur : Bouvard et Pécuchet, voici les véritables géants fabulés. Mais dès lors, il n'y a plus lieu de distinguer le personnage fabulé de celui qui fabule, et se donne une tenue dans un devenir-grand mineur. C'est le propre de l'homme ordinaire, voire de l'homme sans qualités de Musil, ou des personnages de Beckett, le propre du personnage que l'on peut dire, aussi, littéral⁸⁶, et qui peut faire *tenir* la fabulation en une formule : « I would prefer not to ». Ici s'épuise la volonté, par élimination du préférable, ou ce qui revient au même, par épuisement de tous les possibles, comme Deleuze le dit à propos de Beckett. Dans cette passivité patiente, irréductible, qui peuple un espace inaffecté, il faut alors aussi entendre la réalité têtue d'une *individualité sans caractère* : l'Isabelle de Melville dans *Pierre ou les ambiguïtés*, et l'Agathe de Musil, sans doute aussi une résurgence de l'Odile des *Affinités électives* de Goethe. Sommes-nous vraiment autorisés à parler ici d'un caractère réel, à ressouder dans ce terme figure et personnage ? Sans aucun doute. Il suffit pour le prouver de faire référence au cinéma de réalité (chez Pierre Perrault ou Jean Rouch), où le personnage voyant de « l'image-temps » devient personnage réel-fabulant : « ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage réel ou fictif... c'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à fictionner... à fabuler... et le cinéaste de son côté devient un autre quand il intercède ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leur propre fabulation » (C2, 196).

Personnages conceptuels et personnages littéraires : le dédoublement sans lutte

Dans cette fabulation sobre d'un caractère réel qui tient à peine, se trouve donc l'issue de la lutte. Il n'y en a pas d'autre, même si,

⁸⁶Sur cette notion, cf. F. Zourabichvili, « La question de la littéralité », in coll., *Deleuze et les écrivains*, p. 531s ; sur le comique littéral de *Bartleby*, cf. (CC, 89).

une dernière fois, le personnage se dédouble, puisque les figures esthétiques ne sont pas les personnages conceptuels de la philosophie. Voyons donc comment tiennent ceux-ci, comment ils viennent peupler un plan philosophique ou, ce qui revient au même, une image de la pensée (QP, 3). Les personnages conceptuels, tels le Socrate de Platon ou le Dionysos de Nietzsche, ne sont ni des personnalizations du philosophe, ni des allégories, ni des personnages historiques, ni des types psycho-sociaux ; ils sont les véritables sujets de la pensée, libérés de toute subjectivité fixe, et donc en même temps impersonnels. Ils permettent donc au philosophe de s'écarter de lui-même, de devenir autre, d'entretenir un lien immanent avec sa pensée. Mais une insistance impersonnelle, cela, par définition, existe *à peine*. D'où une tension intérieure à la détermination du personnage conceptuel. D'un côté, celui-ci doit être un original, un unique, à la fois intéressant, remarquable et important, mais en même temps, l'inconsistant n'est pas le plus inintéressant (QP, 80). Autrement dit : ce qu'il y a de remarquable dans le personnage conceptuel, c'est qu'il apparaît rarement, allusivement, à tel point qu'il doit être reconstitué par le lecteur (QP, 62). Sa consistance est donc minimale, est pourtant, il est là. Le même paradoxe habite toutes les déterminations du personnage : ses traits dynamiques et existentiels marquent sa capacité à développer la puissance des concepts, tandis que ses traits pathiques et relationnels marquent plutôt son incapacité à penser et la détresse qu'il partage avec d'autres. En raison même de l'incompatibilité de ces traits, il va de soi qu'il n'est pas question de donner au personnage la force de contraction et de cohérence d'une intériorité subjective. L'exemple du personnage cartésien achèvera la preuve ; il *n'est justement pas* le sujet, pas le *cogito* héroïque qui se manifeste au cœur de la *Seconde méditation*, et qui n'est qu'un concept. C'est donc plutôt l'idiote de *La Recherche de la vérité*, celui qui dit « Je » et pense par lui-même en s'écarter ainsi du savoir des maîtres. Seulement, l'idiote de Descartes est si peu consistant qu'il risque de disparaître à nouveau dans le cogito. Pour qu'il tienne, il faut là aussi un effort de lecture qui le reconstitue ailleurs, en passant de Descartes à Dostoïevski. Ainsi, l'idiote ne veut plus la vérité, il s'écarte de la tenue propre au sujet. Il a maintenant la consistance inconsistante de celui qui veut l'absurde. Mais ainsi, l'idiote du philosophe français n'est pas seulement devenu un idiot slave ; il est devenu aussi un personnage littéraire.

La différence entre les figures esthétiques et les personnages conceptuels est donc elle-même la plus fragile qui soit. Certes, les uns sont des puissances d'affects, des blocs de sensations maintenus sur un plan de composition artistique, tandis que les autres sont des puissances de concepts, qui se constituent (ou se reconstituent) sur un plan d'immanence ou une image de la pensée. Mais c'est peu de dire que ces deux entités « passent souvent l'une dans l'autre » (QP, 64) (Don Juan devient un personnage conceptuel chez Kierkegaard, et Zarathoustra un personnage musical après Nietzsche). Il s'avère plutôt que ni les figures ni les personnages conceptuels ne sont véritablement des puissances : ils tiennent à peine, et cette tenue de l'inconsistance est justement ce qu'ils ont en commun. C'est pourquoi l'aspect grand et remarquable du personnage conceptuel n'apparaît que par référence à l'original de Melville, au « grand personnage romanesque » qu'est le capitaine Achab, alors même qu'il y a un paradoxe Achab, celui de son impouvoir et de sa folie. Allons plus loin : ne pourrait-on pas dire que tous les personnages et toutes les figures de Deleuze ne sont ni plus ni moins que les héritiers non-tragiques de la tragédie, Dionysos sans Apollon éclatant en figures multiples ? À chaque fois, leur caractère propre consiste à ne pas en avoir, à se défaire de l'appropriation elle-même. Dans cette perspective, il n'y a bien aucune différence entre figures artistiques et personnages philosophiques. Les unes ne luttent pas contre les autres, ni même avec les autres : la lutte s'achève faute de combattants, ce qui ne veut pas dire, justement pas dire, faute de personnages.

Résister, pour finir

Ne pourrait-on pas tout résumer en disant que le drame deleuzien est mineur, tout comme l'est la vraie littérature ou le sont les vrais grands personnages ? Certes, il s'agit précisément de cela : la minoration du drame, de la littérature, et de la grandeur même. Mais dès lors, il faut cesser de toujours entendre dans le mineur la fête purement affirmative du multiple, des forces, des pulsions, etc. Car il faut bien toujours que cela tienne, et c'est là la condition majeure du mineur. Autrement dit, la lutte mineure doit se nommer résistance : résister, cela veut dire être là, rester ou se maintenir « dans le néant »

(CC, 105) et « par sa seule existence »⁸⁷. Et donc s'affirmer soi dans la seule mesure où l'existence ne va pas absolument sans sujet. Cette résistance nomme l'issue de la lutte, continuée sous la forme sobre d'un drame sans drame, d'une désistance courageuse.

⁸⁷in *Deleuze, Abécédaire*, « R. comme résistance », à propos des « grands personnages ».

Cinéma et fabulation : politiques du récit

Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel *ou* fictif [...]. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à « fictionner », quand il entre « en flagrant délit de légender », et contribue ainsi à l'invention de son peuple. (C2, 196)

Prendre les gens en flagrant délit de légender, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple. Les peuples ne préexistent pas. (P, 171)

Chez Deleuze, la notion de fabulation désigne le mouvement de constitution d'un peuple. Il emprunte ce terme à Bergson, pour qui il désignait déjà autre chose que la simple activité de l'imagination, mais lui donne un autre usage. Pour Bergson la fabulation a un rôle social. Elle est une sorte d'« instinct virtuel » que l'homme aurait développé pour l'empêcher de mettre en danger son intégrité et éviter qu'il puisse « dévier de la ligne sociale ». C'est ce qui permet à Bergson d'affirmer que la religion, élaborée par la fonction fabulatrice pour resserrer le lien social, serait une réaction défensive de la nature contre le pouvoir dissolvant de l'intelligence humaine⁸⁸. Or, chez Deleuze, la fabulation devient un acte politique. Elle n'est plus ce qui relie (comme le fait la religion, le *religare*), mais plutôt ce qui divise. Elle témoigne d'une autre forme de faire communauté. Quand la fabulation devient-elle un acte politique ? Ce texte se propose d'apporter des éléments de réponse à cette question en analysant d'abord les références de

⁸⁸Cf. *Les Deux sources de la morale et de la religion*, chap. II « La religion statique ».

Deleuze – l'œuvre de Jean Rouch et de Pierre Perrault, chez qui il trouve de nombreux personnages « en flagrant délit de légèreté » – puis en la posant dans un autre contexte, celui du cinéma de Miguel Gomes, où la fabulation est aussi le mouvement par lequel un peuple se constitue cinématographiquement. Prendre en compte la fabulation de ses propres personnages suscite, comme Deleuze l'a signalé, d'importantes transformations dans la construction du récit, qu'il soit cinématographique, littéraire ou historique. Celles-ci se traduisent par une construction politique du récit, qui cesse d'être explicatif, quitte à compromettre sa propre autorité, pour engager de nouveaux usages de la citation et de la paraphrase, du découpage et du montage, et chercher à produire des formes d'énonciation plurielle. L'analyse de ces constructions se fera par une série d'allers retours entre récits cinématographiques et historiques qui inventent dispositifs et processus d'écriture au travers desquels un peuple se constitue comme sujet.

Que nous donnent à voir les films de Perrault ? Prenons comme exemple *La Bête lumineuse*, de 1982. Perrault nous montre non seulement les attitudes et conduites d'un groupe d'amis qui partent à la chasse à l'original, mais aussi ces mêmes hommes en train d'interpréter leurs gestes et techniques et d'échanger entre eux sur ce que peut signifier l'expérience qu'ils partagent. Dès le début, on les entend dire qu'« il y a plus que l'original dans la chasse », quelque chose qui ne se réduit pas à la bête chassée, que d'ailleurs on ne voit jamais dans le film. Ce que chasser veut dire, le sens dont la bête est simplement le porteur, c'est ce que ces chasseurs cherchent constamment à mettre en mots, en forgeant à partir de leurs propres expériences des expressions et des images qui nous incitent à nous déprendre de celles toutes faites que nous avons déjà. Ainsi, pour Barney, la chasse est un « acte de fécondité » et un « travail amoureux ». Partir à la chasse c'est composer un « poème » qu'il veut écrire pour Bernard, l'ami dont il est épris mais qui ne le suit pas dans son élan amoureux. Cet homme, dit-il, m'a demandé de faire l'indien et maintenant il tient le discours de l'homme blanc : « il m'a trompé dans sa grande blancheur ». Barney résume cette trahison en deux gestes : le « petit coup d'index » de l'homme blanc, où le chasseur a beau « chercher un corridor », « courtiser son espace », mais n'a aucun contact avec la balle qui part, et le geste du tir à l'arc où le corps est lui-même en tension, la chasse devenant une expérience physique, voire érotique. En oppo-

sant ces deux gestes, Barney oppose deux conceptions de la chasse et deux manières d'être qui font plus ou moins place au désir : celle des indiens comme lui qui ont une relation physique avec le sacré, avec la bête lumineuse, et celle des hommes « du canon froid » qui, à l'instar de Bernard, « ne verront rien ».

Acceptons, avec Deleuze, de donner aux paroles de Barney le nom de fabulations. Que fait alors le personnage fabulateur quand il est saisi « en flagrant délit de légender » ? Avec ces histoires d'indiens et d'hommes blancs, on le voit en train de construire le sens de ses propres expériences au fur et à mesure qu'il les vit. Légender, ce n'est pas simplement amplifier des faits ou des gestes par l'imagination. C'est parce qu'ils sont porteurs de sens, d'un sens construit par l'intermédiaire de la fabulation, que des gestes apparemment aussi insignifiants qu'un petit coup d'index (ou des qualités comme la blancheur) gagnent ici une tout autre dimension. La fabulation des personnages de Perrault vient ainsi opposer une mise en légende à une autre.

Dans *Le Règne du jour*, les Tremblay partent en Normandie à la recherche de leurs ancêtres. À un moment donné, ils se trouvent devant des menhirs et demandent à deux jeunes filles du village : « Tu nous racontes la légende ? ». Elles lui chantent une rengaine qu'elles connaissent par cœur. Par moments, on cesse de l'entendre car elle est plusieurs fois coupée au montage par des bouts de la discussion que suscite la lecture du guide touristique. Le dernier vers récité par les jeunes filles met fin à la légende en introduisant la morale de l'histoire : malheureusement de nombreuses pierres ont été détruites par les paysans pour construire leurs murs et leurs maisons. Sur cette image d'un peuple ignorant s'arrête ce récit traditionnellement reconnu comme populaire. À cette mise en légende qui n'admet aucune variation, où la rime veille à ce que chaque mot reste bien à sa place, à ce que le sens soit reproduit sans être changé, s'oppose le phraser des personnages de Perrault. Celui de Marie Tremblay, par exemple, que l'on voit un peu plus loin dans *Le Règne du jour* en train de chercher ses propres mots pour dire ce qu'a pu signifier son voyage en France : « Je ne m'occupais pas de la vie, je vivais pour vivre », dit-elle. Et dans ses mots on entend autre chose qu'une formulation maladroite ou tautologique : les vers de quelqu'un qui joue avec les sens du mot vie.

Légender, chez Perrault, est l'acte par lequel le peuple met en mots ses propres expériences. Autrement dit, c'est l'acte par lequel le peuple

se met en intrigue et construit lui-même son propre récit. C'est en ce sens que leur mise en légende s'oppose à toute forme de récit mythique, où la parole sert à glorifier des origines perdues dans l'immémorial. Ici, au contraire, l'acte de légender apporte une nouvelle organisation du présent. Tout se passe et se construit au présent. Même la mémoire et les traditions. Dans *Le Règne du jour* on voit la recherche des ancêtres en train d'être menée ; dans *Pour la suite du monde* la tradition de la pêche au marsouin en train de se reconstruire, non seulement par des gestes et des techniques, mais avant tout par une parole qui bâtit. Pour le dire avec Patrick Leboutte, « il n'est pas de manière de faire qui ne procède d'abord d'une manière de dire »⁸⁹. Lorsque l'on entend les chasseurs du Maniwaki ou les pêcheurs de l'île-aux-Coudres interpréter leurs propres expériences et parler en poètes, leurs manières de dire apportent une nouvelle organisation du présent au sens où elles bouleversent une certaine distribution de compétences, celle qui sépare les savants des ignorants, les hommes de la parole des hommes du faire, bouleversant aussi la configuration du réel qui en dépend. En un mot, la fabulation « des pauvres » fait vaciller ce que Rancière appelle un « partage du sensible ». L'acte de légender vient opposer une légende à une autre précisément par cet usage politique de la mise en légende. C'est en ce sens, comme le précise Deleuze, que la fabulation désigne autre chose que l'activité de l'imagination. Cette capacité à reconfigurer le présent est en effet autre chose qu'une opération imaginaire : elle témoigne d'une capacité à changer matériellement le réel.

On peut alors comprendre en quoi la fabulation est le mouvement même de constitution d'un peuple. La fabulation n'est plus simplement « la faculté de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire »⁹⁰. Prendre ses propres personnages « en flagrant délit de légender », c'est, à l'inverse, les saisir en train d'écrire eux-mêmes leur récit. « Pourquoi le rapport au peuple doit-il passer par la fiction ? »⁹¹, demande Deleuze. La fiction de soi est ce qui permet de faire apparaître des existences irréductibles à toute forme de typification. Cet acte devient un « délit » dès lors que la fabulation fait infraction au système conventionnel des représentations, produi-

⁸⁹ Voir le texte de présentation de l'édition en DVD de la trilogie de l'Île-aux-Coudres.

⁹⁰ Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, éd. 2003, p. 205.

⁹¹ Cf. le cours du 05/02/85 sur webdeleuze.com

sant un écart avec le discours dans lequel ces hommes et femmes se trouvaient inscrits. La fabulation des personnages, la manière dont ils se fictionnent eux-mêmes, est l'acte par lequel ils introduisent un espacement de soi à soi au sein de leur identité. Elle désigne le mouvement par lequel une communauté ou un peuple se constitue à l'écart de identité qui lui est assignée. Ce que le cinéma doit saisir, écrit Deleuze, n'est pas l'identité d'un personnage, mais le devenir du personnage réel quand se met lui-même à « fictionner ».

Le cinéma de Perrault et de Rouch ont en commun la construction d'un nouveau rapport à l'objet filmé qui les distingue d'une certaine tradition du documentaire et du cinéma d'ethnologie (Rouch était ethnologue de formation). Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de donner à cet « objet » la possibilité de se constituer comme sujet, d'évaluer lui-même son propre statut à travers la manière dont il imagine et interprète son propre rôle dans une communauté, à travers les images et les expressions singulières par lesquelles il définit lui-même les situations et expériences qu'il est en train de vivre. Tel est le rôle politique qu'assume la fabulation⁹².

Chez Rouch, cette nouvelle relation à l'objet filmé fait place à une caméra qui se laisse affecter par ce qu'elle voit. Les rythmes de la danse, les spasmes et les vertiges de la transe ne sont pas sans effet sur ses mouvements et son positionnement. Proche des corps des personnages, la caméra de Rouch se laisse traverser par une sensibilité qui lui est étrangère. Le titre de l'un de ses plus beaux films, *Moi, un noir*, résume ce fait que quelque chose de l'objet filmé affecte et modifie la subjectivité du cinéaste. « L'enquête l'affecte et il affecte l'enquête » écrit Jean-Paul Colleyn. De quelle manière ? « Sa caméra s'immisce au cœur de l'action, la modifie, la provoque, crée la réalité qu'elle décrit. »⁹³ Deleuze, au début de sa brillante analyse des « Puissances du faux » ne manque pas de signaler cette transformation qui se manifeste dans le récit littéraire et cinématographique. Il signale comme déterminant un changement dans le rôle de la description : c'est elle qui constitue son objet. L'objet n'existe plus en tant

⁹² En ce sens, ce rôle me paraît très proche de celui que Kristin Ross accorde à l'imaginaire dans *L'Imaginaire de la commune*, où les images et les expressions avec lesquelles les communards définissent une expérience de vie donnent accès « à la manière dont ils peuvent appréhender leur propre place dans l'histoire telle qu'elle est en train de se faire » (p. 19)

⁹³ Jean-Paul Colleyn, « Jean Rouch, presque un homme-siècle » in *L'Homme*, n. 171-172, 2004.

que réalité préexistante. Il est modulé par une multiplicité de descriptions qui peuvent même se contredire, se corrigeant et se modifiant les unes les autres. C'est la description qui individualise l'objet, mais l'objet qu'elle constitue est lui-même multiple : un objet pluriel – *Moi, un noir*. En même temps que la description assume cette « fonction créatrice et destructrice », la narration cesse de se plier au modèle de la vérité qui l'inspirait, et que l'on pouvait retrouver dans l'idée de vraisemblance ou d'une adéquation nécessaire entre le statut social du personnage et sa manière de parler et d'agir. Le changement de rôle de la description entraîne ainsi un nouveau statut de la fiction : elle cesse d'être saisie en tant que modèle et devient puissance productrice de vérité. La fabulation est cet usage de la fiction qui la libère du modèle de vérité qui la pénètre, c'est une fiction contre une autre.

Cette transformation du récit est particulièrement perceptible dans *Moi, un noir*. Ce qu'on y voit n'est pas une réalité qui préexiste à sa description – celle des immigrés nigériens d'Abidjan – mais l'acte de subjectivation de personnages réels qui se constituent cinématographiquement au fur et à mesure que leur est donné la possibilité de raconter leur propre histoire et d'en interpréter le sens. Cette possibilité se construit ici à travers le dispositif de sonorisation du film. Trois mois après le tournage, à la radio d'Abidjan, Oumarou Ganda et Petit Touré viennent improviser leur propre histoire devant les images déjà montées. Ce dispositif fait place à une voix dont le rôle et le positionnement s'écartent de ceux qu'assume la voix off dans de nombreux documentaires, où le spectateur comprend aisément d'où parle la voix qu'il entend, à savoir, depuis une position externe aux événements qui lui confère une certaine neutralité et légitimité. Rouch ne demande pas seulement à cette voix – la voix de quelqu'un qui a l'habitude de tout faire – de nous raconter ou de commenter les événements. Il lui demande également d'assumer la sonorisation du film et de participer au bruitage : elle doit offrir son et sens. C'est la raison pour laquelle les événements sont tantôt narrés par une voix qui évoque, qui sait, qui anticipe, tantôt vécus par une voix qui s'exprime au présent et interprète à la première personne, en direct, aussi bien les dialogues que l'on voit à l'écran, que le sifflement de Constantine, la respiration du boxeur qui s'échauffe ou encore le *tcha-tcha-tcha* des pas de danse. La difficulté à déterminer la position qu'elle occupe, à savoir d'où elle parle, est justement ce qui permet de bouleverser le partage

des rôles que l'on retrouvait dans les formats les plus classiques du documentaire.

Ainsi sont créées les conditions d'apparition de ce que Deleuze appelle un « discours indirect libre », c'est-à-dire une forme d'énonciation plurielle. L'idée d'une pluralité descriptive ne se joue pas ici au niveau de la multiplicité de versions d'une histoire que pourrait nous donner le ou les narrateurs. Elle se construit au travers d'une énonciation collective, d'une interférence entre les descriptions faites par le cinéaste et la manière dont les personnages se décrivent eux-mêmes. C'est cette interférence que le dispositif rend possible. Il crée les conditions pour un dialogue entre le regard du cinéaste, entre ses cadrages et son montage, qui sont ses propres interprétations de ce qu'il voit, et la manière dont le personnage à l'écran interprète lui-même les interprétations du cinéaste, venant ainsi coproduire l'intelligibilité de ce que l'on voit à l'écran. C'est pour raconter leurs propres histoires devant les images de Rouch qu'Oumarou Ganda et Petit Touré inventent les rôles de leur fabulation. Ils se surnomment, en référence à des acteurs américains de l'époque, Edward G. Robinson et Eddie Constantine, des noms qui leur permettent de se fictionner eux-mêmes et de se raconter à travers leurs rêves et désirs. Certes, ces rêves témoignent de l'emprise des modèles culturels américains sur leur imaginaire. Ils s'imaginent marcher dans la ville avec la classe d'un agent fédéral américain, dansent le rock'n'roll, jouent aux boxeurs et font les cowboys pendant leurs temps de loisir. Mais quand Rouch les filme dans un concours de danse à vélo, en train de s'équilibrer sur une bicyclette immobile comme les texans le font avec leurs chevaux, il nous donne également à voir comment les modèles du colonisateur sont détournés par des gestes capables d'arracher un objet à sa destination première. De même, la longue séquence qui débute avec les sacs de café que ces dockers portent sur le dos et qui se termine par les sacs de boxe qu'ils cognent, nous laisse percevoir la puissance subversive de leur rêve. Le rêve, comme Deleuze le fait remarquer, n'apparaît plus ici en opposition avec le réel, sous la forme de la discontinuité ou en décrochage avec l'image précédente. Il est la logique immanente au réel – ce qui détermine une certaine configuration de l'espace et du temps – et c'est l'intelligibilité de cette logique que la fabulation des personnages parvient à établir. D'où l'importance de remplacer les fictions du cinéaste par leurs propres fabulations. Quand la dimension du rêve et de l'imaginaire rentre dans l'image elle-même, celle-ci, écrit

Deleuze, « ne reste jamais au présent » (C2, 198-202). Il me semble toutefois que l'on peut aussi dire les choses à l'envers. Chez Rouch, comme chez Perrault, l'image est véritablement au présent pour autant qu'elle est capable de saisir ce qui en lui relève du devenir ou du virtuel : les souvenirs, les rêves et les fabulations des personnages.

Pour les historiens les mots ont ce même pouvoir. Comme le souligne Arlette Farge, les mots de l'archive sont « porteurs de présent »⁹⁴ pour autant qu'ils fournissent davantage qu'eux mêmes, en laissant entrevoir les rêves manqués et les désirs en friche, en donnant accès à la pensée du quotidien, à la manière dont situations, conduites et gestes sont interprétés par leurs propres acteurs. En ce sens, on pourrait dire que le travail d'archive, tel qu'elle l'envisage, cherche également à entendre, dans les réponses écrites aux interrogatoires de police, ce que l'on pourrait aussi appeler la fabulation de personnages réels qui « jaillit », écrit Farge, « entre » les formules accoutumées du greffier, dans des expressions et des syntaxes improbables, où l'historien « pressent » que l'on peut entendre une voix singulière à travers elles⁹⁵. Ces formes singulières d'expression populaire, que l'on entend partout dans les films de Perrault, permettent à l'historien comme au cinéaste de dégager des existences irréductibles à toute typologie, en donnant à voir et à entendre l'écart qui les sépare des images et discours dominants dans lesquels elles se trouvent inscrites. Pour Farge, le travail de l'archive consiste précisément à réfléchir sur cet « espace blanc que l'être met entre lui et lui-même, lui et ses conduites, lui et l'image de ses conduites »⁹⁶, l'espace même qu'ouvre le dispositif de Rouch en créant un écart entre les situations vécues et la manière dont elles sont réinterprétées par leurs acteurs. Ce sur quoi Farge insiste, et qu'il importe ici de relever, c'est que prendre cet espacement de soi à soi en compte équivaut à modifier la manière d'écrire l'histoire et à envisager une construction politique du récit historique, comme Perrault et Rouch le font du côté du cinéma. Tenter de construire un récit à partir de ces « espaces blancs », c'est, précise encore Farge, ce qui fait que l'archive soit autre chose qu'un trésor, c'est-à-dire, un objet préexistant, déjà constitué, dans lequel

⁹⁴Cf. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 100.

⁹⁵Cf. A. Farge, « S'exprimer à travers les plaintes et les interrogatoires », in *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009, p. 208 et sq.

⁹⁶Farge, *Le Goût de l'archive*, op. cit., p. 124.

le chercheur viendrait simplement puiser, ce que refusent également Rouch et Perrault. En cessant de supposer la préexistence de son objet, en construisant une forme d'énonciation plurielle qui lui donne la possibilité de se constituer comme sujet au travers de ses fabulations, à l'écart des places qui lui sont assignées, la construction du récit fait alors un usage politique de la fabulation, ou, plus largement, un usage politique de l'imaginaire.

Qu'en est-il d'un usage politique de l'imaginaire dans le cinéma aujourd'hui ? Je voudrais prolonger la réflexion entamée par Deleuze à partir d'un film plus récent, qui ne s'inscrit pas dans la continuité du travail de Rouch ou de Perrault, mais où la fabulation apparaît encore comme un acte politique. Je veux parler du dernier film de Miguel Gomes, *Les Mille et une nuits*, qui se propose de « sonder l'imaginaire d'un pays en crise »⁹⁷ pour relever les effets produits par la politique d'austérité au Portugal. L'histoire de ce film est celle de la recherche d'une forme de récit qui permet à un peuple de se subjectiver ou à une communauté de se constituer cinématographiquement. « Le personnage principal, c'est la communauté », affirme Miguel Gomes⁹⁸, tout en précisant que cette communauté est aussi formée par des animaux, des personnages littéraires et des créatures légendaires, c'est-à-dire qu'elle est l'objet même de la construction du film.

Contrairement à ce qu'on a pu lire dans *Artpress*, il me semble que ce film ne pâtit pas de la « volonté d'ajouter une fable superfétatoire » au récit. Tout simplement parce que la fable n'y est pas quelque chose en plus qui viendrait « enrober le récit documentaire »⁹⁹ ou se greffer à une réalité déjà constituée. La légende, le fabulatoire n'y est pas ce qui s'oppose au réel, une simple échappatoire ou un point de fuite, mais ce à travers quoi se construit son intelligibilité. C'est pourquoi on peut dire que la dimension de l'imaginaire y rentre également dans l'image elle-même, parfois même de manière assez littérale. Cette imixtion sert à montrer que même le présent d'un pays en crise n'est

⁹⁷ Je reprends cette expression à Joachim Lepastier, « Les Chimères du présent », in *Cahiers du cinéma*, Juin 2015.

⁹⁸ Cf. « Le personnage principal, c'est la communauté » (entretien avec M. Gomes) in *Cahiers du cinéma*, juin 2015

⁹⁹ Pierre Eugène, « Les Mille et une nuits », in *Artpress*, n. 425.

pas unidimensionnel. Elle apporte avec elle la possibilité de le reconfigurer.

« Comment peut-on faire un film d'intervention sociale quand on veut filmer des histoires merveilleuses ? Comment filmer des fables intemporelles quand on est engagé avec le présent ? »¹⁰⁰ N'importe quel idiot, avoue le réalisateur paralysé du prologue, aurait vite compris que l'on pourrait faire l'un ou l'autre, mais qu'il est impossible de faire les deux en même temps. C'est « une question de bon sens » : donner à voir la situation misérable du Portugal au travers d'histoires merveilleuses serait « une trahison, un désengagement, un dandysme ». C'est pour faire face à l'impasse créée par ce faux choix que le film va devoir inventer un processus d'écriture et un mode de récit qui lui permettra de tenir ensemble les alternatives construites par le bon sens : intervention sociale et merveilleux, présent et intemporel, réel et imaginaire. La fabulation, comme Deleuze l'avait suggéré, est ici ce qui permet de tenir ensemble ces fausses alternatives.

L'invention de ce processus d'écriture émerge de l'absence de scénario et du désir que manifeste Miguel Gomes, d'un film à l'autre, de créer des conditions qui lui permettent d'aller un peu plus loin dans la perte de la maîtrise. On sait que la structure de ce film, le fait même qu'il y aurait trois films et non pas un seul, n'a été trouvée que rétrospectivement. « Ça dépendait de choses qui ne s'étaient pas encore passées » lors du tournage, précise Miguel Gomes¹⁰¹. Manière de dire que ça ne dépendait pas que des décisions de l'auteur, mais d'événements qui ont eu lieu au montage, créant des interférences et dialogues inattendus entre les séquences filmées. Un type de construction qui peut faire penser à cette nouvelle forme d'unité non-organique que Deleuze avait identifiée dans le roman proustien : l'idée d'une unité ultérieure, *a posteriori*, qui serait un effet de l'agencement d'une série d'événements qui n'avaient pas encore eu lieu au moment où Proust avait commencé à écrire *La Recherche* et qui ont fini par bouleverser l'organisation ou la structure même du livre.

Dans *Les Mille et une nuits* de Gomes, ces événements sont presque insignifiants. Ils tiennent leur origine d'une série de faits divers qu'une équipe de journalistes rapportait au « comité central » constitué par les trois scénaristes du film. « Coq en risque de se retrouver au tri-

¹⁰⁰Cf. les extraits du journal de bord publiés dans le livret qui accompagne le coffret DVD.

¹⁰¹Cf. « Le personnage principal, c'est la communauté ».

bunal », « Exterminateur de guêpes assassines », « Provoque un incendie pour parler à son ex-amie » sont parmi les titres des histoires qui ont inspiré les récits de Shéhérazade¹⁰². Choisir le fait divers comme mode d'approche dans un film qui porte sur le peuple peut sembler problématique. On sait, au moins depuis Barthes, que choisir ce mode de description du peuple lui ôte la possibilité d'avoir accès à la construction du sens et de coproduire l'intelligibilité des situations qu'il vit. Barthes a pu montrer que c'est par sa structure même que ce type de récit se distingue de n'importe quel autre. Comme tout y est donné sans contexte, le fait divers devient une sorte d'« information totale » : « il contient en soi tout son savoir » et « ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même »¹⁰³. Sa structure « fermée » est construite par un discours qui obéit à des règles précises quant à la manière d'articuler entre eux les éléments d'une possible histoire. « Deux termes sont posés, écrit Barthes, qui appellent fatalement un certain rapport, et c'est la problématique de ce rapport qui va constituer le fait divers ». Ce rapport se laisse souvent ramener à des relations de causalité « légèrement aberrantes ». Ce qui est propre à ce genre de récit n'est pas tant la disparition de la causalité, mais plutôt l'existence de toutes sortes de troubles qui l'affectent. Tantôt cette causalité se trouve « différée » ou « reculée » par un « retard causal » qui nous empêche d'identifier les causes d'un événement (le type de logique qui structure l'épisode des « Larmes de la Juge » où le renvoi perpétuel du coupable provoque son incapacité à juger), tantôt elle se trouve « déçue » par une disparité entre l'effet produit et la cause attendue (le décalage, dans la « Chronique de la fugue de Simão », entre les crimes qu'il avait commis et la manière dont il est reçu en héros par la population). Cette causalité « légèrement aberrante », que l'on retrouve aussi bien dans une scène de tribunal que dans l'histoire d'un hors-la-loi, a en effet quelque chose à voir avec le projet des *Milles et une nuits* qui se propose de montrer un « réel délirant », où des situations insolites (je pense, par exemple, aux ouvriers qui sont contraints de passer leur journée de travail à ne rien faire) découlent de l'application stricte d'une série de mesures d'austérité. Raison pour laquelle la logique aberrante qui structure ce récit est au plus proche de la structure du récit des *Mille et une nuits*, avec

¹⁰²Ces faits divers sont archivés sur le site www.as1001noites.com

¹⁰³Roland Barthes, « La Structure du fait divers », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, tome 2.

ses interruptions, ses changements de dimension, de vitesse et de registre, qui posent la problématique du rapport également au centre de ce film. Barthes, toutefois, ne manque pas de souligner que cette causalité « troublée » laisse souvent le lecteur du fait divers « muet », c'est-à-dire incapable d'articuler ce qu'il lit et donc de produire du sens à partir de ce qu'il lit. Telle était sa conclusion : tant que nous restons dans le registre du fait divers, nous ne sommes pas dans un monde du sens, mais dans un monde de la signification qui convertit les événements en signes dont le contenu reste cependant incertain, difficilement déchiffrable et, en dernière instance, inintelligible. C'est en ce sens que le fait divers « irresponsabilise », il finit par défaire l'événement. Le « retard causal », écrit Barthes, finit par défaire le crime : « un crime sans cause est un crime qui s'oublie ». On lit, on oublie, et le monde reste pareil.

Il me semble donc important de chercher à comprendre comment le film de Gomes travaille simultanément avec et contre la logique du fait divers, et comment ces trois films qui portent sur le peuple vont au-delà de ce mode de description du populaire. Les historiens savent bien ce que veut dire mettre le peuple en fait divers : « c'est forger un discours qui n'obéit qu'à ses règles propres et n'a besoin ni de connaître ni d'observer ce peuple. »¹⁰⁴ Avant toute chose, c'est cette observation sociale que le cinéma de Gomes prend à sa charge. En explorant les situations auxquelles les faits divers ne renvoient pas, il vise cela même que ce genre de récit rend impossible : la possibilité d'apprendre quelque chose sur ces situations avec leurs acteurs. Soit en donnant à entendre les témoignages des ouvriers du chantier naval qui ferme ses portes ou ceux des chômeurs qui participent au « bain des magnifiques », soit en donnant à voir l'activité et les gestes des pinsonneurs. Le fait de chercher à tenir ensemble des logiques apparemment contradictoires est en effet un geste qui caractérise le cinéma de Gomes, dont les films subissent toujours des mutations (les deux parties de *Ce cher mois d'août* ou de *Tabou*) qui les contraignent à raconter une même histoire dans différents registres. Ainsi, le premier volume des *Mille et une nuits* articule de nombreux témoignages et le prologue démarre sur l'idée d'une parole qui bâtit (le chantier naval que l'on ne peut pas filmer est reconstruit par les mots, par évocation de l'odeur des bleus de travail, des bruits de cette fourmilière

¹⁰⁴Déborah Cohen, *La Nature du peuple*, Paris, Champ Vallon, p. 55.

constante où aujourd'hui plus rien ne se passe). Alors que dans le troisième volume, la parole fait place aux gestes des pinsonneurs et à une sensation de silence avec laquelle il s'agit de composer le récit. Au contact avec ces hommes, dont beaucoup n'ont ni travail ni ressources, Gomes découvre qu'ils préfèrent s'occuper d'oiseaux plutôt que de s'engager politiquement. « Ils acceptent leur vie comme un destin », dit-il¹⁰⁵, mais rappelle que leur détachement leur permet d'inventer quelque chose de parallèle, de faire un pas de côté par rapport à la manière dont tout le monde vit. Malgré l'isolement qu'ils subissent et qu'ils créent (je pense au geste de plier le torchon avec lequel ils enferment une deuxième fois l'oiseau dans sa cage), c'est en ce sens que leurs gestes peuvent apparaître comme des « gestes de résistance ». Une résistance « sans conscience », ajoute Miguel Gomes, en précisant que c'est peut-être ce qui l'a attiré le plus chez les pinsonneurs, dans la mesure où cela lui permettait de faire quelque chose avec eux qui est le contraire, dit-il, de ce qu'on a l'habitude de faire avec cette classe sociale dans des films politiques. C'est là, sans doute, ce qui sépare ces pinsonneurs des chasseurs filmés par Perrault qui ne cessaient de débattre entre eux le sens de leurs gestes et conduites. Dans le film de Gomes, on ne les entend plus réfléchir sur le sens de ce qu'ils font. Mais on les voit développer une qualité d'attention assez exceptionnelle quand ils s'emploient à écouter les variations des chants des pinsons en plein milieu du bruit, dans un espace en friche juste à côté de l'aéroport de Lisbonne qu'ils s'approprient à cette fin. Cette qualité d'attention suppose une capacité à entendre ce que plus personne n'écoute. Donner à voir cette capacité, composer avec ce que ces hommes savent faire, a été un choix du cinéaste. Chico Chapas n'a peut-être rien à raconter, mais il sait, précise-t-il¹⁰⁶, traduire le chant d'un oiseau : « Personne au monde ne peut faire ça. Lui, il sait. » Ce savoir, que l'on pourrait aussi bien appeler leur fabulation, s'exprime moins par des mots que par des gestes, mais il apporte également la possibilité d'ouvrir de nouveaux espaces et de reconfigurer le présent.

Le désir de prolonger la résistance « muette » des pinsonneurs s'exprime dans la dernière séquence du film, dans la durée du travelling qui accompagne la marche du personnage auquel Gomes veut passer le relais de la narration même si « il n'a pas grand-chose à raconter ».

¹⁰⁵Cf. les commentaires de Gomes sur son film qui accompagnent le coffret DVD.

¹⁰⁶Cf. l'entretien cité.

Ce personnage ne regarde jamais la caméra. Mais la caméra l'accompagne et le porte avec elle avant de le laisser suspendu à l'incertitude de son destin. Comment prolonger la puissance des gestes de résistance des pinsonneurs ? Par quels moyens cinématographiques ? À travers quelle forme de récit ? Une fois de plus, on peut regarder du côté du récit historique. Dans *La Nuit des prolétaires*, écrit Déborah Cohen, se construit une forme de récit historique qui vise « non pas à enseigner une vérité mais à prolonger la puissance d'une prise de parole »¹⁰⁷. Je voulais m'attarder sur cette expression. Prolonger la puissance d'une parole veut d'abord dire en être le porteur. Mais pour l'auteur de *La Nuit des prolétaires* porter les paroles des autres ne devient possible qu'en les faisant parler autrement, en les mettant en dialogue avec d'autres expériences et formes de pensée issues de différents temps. « Tout mon travail théorique, dit Rancière, a essayé de parler à travers les paroles des autres, de faire parler autrement les paroles des autres en les "rephrasant", en les remettant en scène. »¹⁰⁸ L'art du rephrasage consiste à créer des déplacements au travers desquels une phrase ou une voix peut parler autrement pour autant qu'elle ne parle plus toute seule, uniquement depuis sa position, mais en résonance avec d'autres voix, c'est-à-dire depuis différents lieux. Ainsi, quand Rancière prend Jacotot pour intercesseur dans le Maître Ignorant, il le fait parler autrement en prêtant aux propos de ce personnage du passé des raisons qui tenaient à l'analyse d'un débat actuel sur l'éducation. L'art du rephrasage, tel qu'il a été construit dans ce livre, était donc une manière de faire du présent une scène hétérogène, non coïncidente avec soi, discordante, anachronique. Cette scène hétérogène, précise encore Déborah Cohen, est précisément ce qui fait qu'un livre (ou un film) est autre chose que la description d'un objet constitué comme tel par le geste de son auteur, à savoir, un lieu où des sujets se constituent à travers les paroles (ou les images) des autres. À l'inverse de tout récit explicatif qui cherche à produire les formes de conscience qui changeront le lecteur en acteur, la particularité de cette scène hétérogène est de proposer, écrit-elle, « un trajet à l'activité du lecteur ».

¹⁰⁷Déborah Cohen, « Jacques Rancière et les mots de l'archive », (à paraître).

¹⁰⁸Rancière, « L'actualité du maître ignorant », in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, éd. Amsterdam, p. 410.

Cette proposition est aussi celle que l'on retrouve dans *Les Mille et une nuits*. Raison pour laquelle la problématique du rapport entre les histoires est constamment mise en scène dans le film. Soit en assumant que les enchaînements narratifs sont volontairement improvisés (le personnage de l'empereur chinois n'apparaît à l'écran que pour faire tenir dans un même espace-temps une histoire où il pleut tout le temps et une autre où la forêt brûle chaque nuit), soit en créant des montages qui sont l'objet d'une construction complexe et rigoureuse (je pense notamment au prologue du film, où l'on retrouve un certain rephrasage, l'idée de porter la parole des autres en la faisant parler autrement). L'histoire des *Mille et une nuits* est en effet celle des multiples tentatives de constitution d'une scène hétérogène qui fait place à l'activité du spectateur. L'une des premières se trouve dans une simulation de scénario où Miguel Gomes propose au « comité central » un système de trois colonnes sur lequel devrait s'appuyer l'écriture du film. Dans l'une des colonnes, les scénaristes compileraient les faits divers qui font l'actualité dans les journaux. Dans l'autre, ils rassembleraient leurs rêves et désirs : des fantaisies et des fables d'autres temps et royaumes. Leur travail, le travail du cinéma, serait de chercher à faire apparaître une troisième colonne, faite d'histoires de ce temps et d'ailleurs, où tiendraient ensemble des choses apparemment contradictoires et des matériaux hétérogènes. Ce système d'écriture pourrait d'ailleurs faire penser à celui que Pedro Costa a mis en place dans le cahier de tournage de *Casa de Lava*. Il dit y avoir retrouvé ce qu'il n'a pas eu la force de faire dans le film et donc y avoir travaillé même après que le film ait été fait. Ce que l'on retrouve dans ce cahier, c'est la constitution d'une scène composée de l'agencement de sources hétérogènes : photos de repérage, photogrammes, cartes postales, reproductions de tableaux, faits divers découpés des journaux (« Nigérien sans ailes tombe de 52 mètres de haut »). Et ce que l'on voit s'y dessiner en filigrane est l'effet que produit la coexistence de ces mondes apparemment contradictoires ou anachroniques : le sentiment de traverser des frontières et d'arriver à voir une chose à travers une autre, par exemple, le regard et la posture des jeunes capverdiens à travers la figure d'un sphinx. « C'est ainsi que le cinéma se fait, dit Pedro Costa. Il commence par être associatif, dissonant, approximatif, élémentaire, primordial. Plus tard, et avec un peu de chance, un film peut commencer à penser par lui-même. Deux plans s'unissent et font naître quelque chose de nouveau. Ce troisième élément c'est

la partie profonde et mystérieuse [...] [qu'il] s'agit de tenter de matérialiser. »¹⁰⁹

Dans *Les Mille et une nuits* on retrouve la même tentative de matérialiser cette « troisième partie invisible » (la « troisième colonne ») qui est l'endroit de la construction du sens où se joue l'activité du spectateur¹¹⁰. Ce travail sur la troisième colonne est celui du montage. On le voit, d'une part, dans les nombreuses séquences de surimpression où le montage, pour reprendre l'expression de Deleuze, rentre dans l'image elle-même. Un artifice assez « rudimentaire », aussi vieux que le cinéma, qui n'est pas sans évoquer les surimpressions de Méliès (notamment la séquence des fonds marins). Il donne au cinéma de Gomes un côté inactuel, qu'il s'autorise, et qui témoigne d'un désir d'expérimentation renouvelé dans chacun de ses films. Je pense, par exemple, à la séquence des bandits de Bagdad, où plutôt que de reconstituer une fête pour suggérer un sentiment de joie, il superpose aux images en couleur de la fiction le son et les images en noir et blanc d'un concert de samba provenant d'archives télévisées. Un geste simple, une solution à portée de main, qui pourtant brouille des frontières spatio-temporelles, transformant le réel en une espèce de document de la fiction. Je pense aussi à la séquence d'ouverture du troisième volume, où la question de savoir quelle place pourrait avoir dans le film la danseuse indienne qu'on a envie de filmer se résout avec une phrase du père de Shéhérazade qui s'excuse de l'avoir prise pour quelqu'un d'autre. Un simple subterfuge qui permet de transformer un plan en un espace sans frontières, quand l'image en filigrane des gestes légers de la danseuse vient accompagner les pas lourds du roi, comme si la mémoire de son épouse disparue venait s'accrocher, s'accoler à l'image présente pour former ce que Deleuze a appelé un « cristal de temps ».

¹⁰⁹Pedro Costa, « Mourir mille morts » (entretien avec Nuno Crespo), in *Casa de Lava – Caderno*, Pierre von Kleist éditions, 2013.

¹¹⁰Dans un entretien filmé, où l'on demande à M. Gomes de commenter le rapport entre deux plans de *Ce cher mois d'août* – la première scène de la nuit des couilles et sa reprise fictionnelle dans la deuxième partie du film – il répond : « je parle toujours de la première partie et de la deuxième partie, mais je crois que ce qui m'intéresse vraiment est la troisième partie qui n'existe pas dans le film, qui ne peut exister que dans la tête du spectateur. Cette troisième partie n'est ni le documentaire ni la fiction, mais le croisement entre les deux, une sorte de montage virtuel qui se fait dans la mémoire du spectateur. » <http://www.acrif.org/video-son/entretien-miguel-gomes-ce-cher-mois>

Le travail du montage, sa tentative de matérialiser ce qui se produit au contact de l'hétérogène, est, d'autre part, particulièrement perceptible dans le prologue du film. Si l'on peut dire que les *Mille et une nuits* racontent l'aventure par laquelle un film peut commencer à penser par lui-même, cela se produit, de manière audacieuse, dès le prologue. Certes, celui-ci est le point de départ du film, mais un point de départ rétrospectif, qui suppose tout le parcours et qui pourrait être aussi son point d'arrivée (une possible réponse au désir formulé dans la dernière séquence du film) : la construction d'un système de résonances où le narrateur disparaît (le réalisateur s'est enfoui et Schéhérazade n'a pas encore pris le relais de la narration) pour autant que les fragments de chacune des histoires se mettent à parler entre eux et à parler pour eux-mêmes. Cela commence avec un réalisateur qui n'arrive pas à faire dialoguer deux histoires – celle de la fermeture du chantier naval de Viana do Castelo et celle d'un « exterminateur de guêpes assassines » – entre lesquelles il ne voit pas d'autre rapport au-delà du fait qu'elles se déroulent parallèlement dans la même ville. C'est ce rapport que le prologue va construire en mêlant entre elles ces trois histoires – la mise en scène d'un réalisateur qui n'arrive pas à travailler, le processus de fermeture d'un chantier naval qui entraîne la perte de nombreux postes de travail, et l'histoire d'un « exterminateur » qui est le seul à travailler parce que ses bricolages lui permettent de créer son propre emploi. En construisant une imbrication entre ces trois récits, ce que le prologue construit avec les moyens du montage est une forme d'énonciation collective, un discours indirect libre sur le travail, où les acteurs de chacune des histoires parlent à travers les paroles des autres, et où leurs paroles en viennent à parler autrement quand elles entrent en rapport avec les mots et les images d'un autre récit. Ici aussi cette construction implique un traitement particulier des témoignages recueillis qui va porter les mots des uns et des autres dans un autre contexte que celui de leur origine. Ainsi, au milieu du récit de la fermeture du chantier, lui-même construit par plusieurs voix, vient s'immiscer une voix hétérogène, celle de l'exterminateur de guêpes, qui crée une disjonction entre ce que l'on entend et ce que l'on voit à l'écran. Cela pourrait correspondre à la description de ce que Deleuze appelle une image « audio-visuelle » : on voit quelque chose (des gens qui écoutent les prises de parole après la manif), et on nous parle de quelque chose d'autre (d'une abeille qui pique sans jamais se fatiguer : une « bête

nouvelle » dont on ne saurait prévoir l'ampleur des dégâts qu'elle peut provoquer). Ce qui peut passer pour un non-rapport, pouvant au départ susciter un certain étonnement chez le spectateur, est le rapport qu'il va lui-même devoir construire. Après plusieurs allers retours entre les récits, qui font de ce prologue un véritable espace d'accélération dans le film, le spectateur découvre ce qui lui permet de circuler entre ces histoires et forme le noyau de ce discours indirect libre sur le travail, à savoir, l'émotion qu'il peut procurer, dont tous témoignent à tour de rôle. On entend d'abord un ouvrier parler de l'émotion que l'on peut ressentir quand un navire quitte le chantier où il a été construit, puis quelqu'un qui évoque les larmes d'un collègue contraint de partir en préretraite, ou celles d'un apiculteur inquiet parce qu'« il aime ses abeilles ». Le dernier témoignage sera celui de l'« exterminateur », dont l'un des boulots consiste à disposer les décorations de Noël dans un sapin haut de 50 mètres, et qui parle aussi de l'émotion ressentie au moment où les lumières se sont allumées et les gens de la ville ont applaudi. Une confiance qui vient se greffer sur le plan du bateau qui quitte le chantier et qui, au moment où on l'entend, est déjà hors champ.

C'est la satisfaction que le travail peut procurer, la possibilité d'aimer ce qu'on fait et de s'y projeter qui est ravie à tous ceux qui perdent leurs postes de travail. Il me semble – mais ce n'est qu'une hypothèse – que c'est cette même possibilité que les pinsonneurs fictionnent à travers une série de gestes qu'ils inventent pour créer entre eux de l'émulation, et de rituels auxquels ils s'adonnent avec un savoir-faire et une passion semblable à celle d'un apiculteur qui aime ses abeilles. Ainsi, ce n'est peut-être pas par hasard que l'on entend encore ici des histoires d'êtres pris par l'émotion : un pinsonneur doit être réanimé, un autre reste trois jours sans dormir et sans manger après le vol de ses oiseaux. Sauf que l'arc tendu du début à la fin du film nous permet maintenant de comprendre autrement ce qui pourrait passer pour un simple fait divers : l'arrêt cardiaque d'un pinsonneur dont l'oiseau enchaîne plus de 200 chants lors d'un concours, ou même la mort en pleine épreuve d'un oiseau qui avait une prometteuse avance sur ses rivaux et que tous croient être mort d'avoir trop chanté. Raison pour laquelle « une histoire ne suffisait pas » : il fallait en raconter plusieurs. On peut dire, avec Deleuze, que c'est l'histoire de ces pinsonneurs qui permet au cinéaste de remplacer ses propres fictions par les fabulations de ses personnages. L'activité qu'ils inventent est leur fa-

bulation. Et c'est leur fabulation qui permet au cinéaste de construire une certaine idée du cinéma, d'après laquelle « filmer, c'est partir », se dépendre de ce qu'on croit connaître déjà, surtout quand on filme « chez soi ».

De la nature à l'information : Deleuze, lecteur de Daney

On a souvent présenté les livres de Deleuze sur le cinéma comme un impressionnant diptyque offrant une histoire close sur elle-même. On sait par ailleurs que Deleuze était un lecteur assidu de revues de critique cinématographique, par définition en prise sur une certaine actualité. En ce qui concerne *Les Cahiers du cinéma*, une revue qu'il cite abondamment, penser le cinéma, c'est aussi penser plus largement ce que le cinéma nous dit de l'état du monde. En fait, la nécessité de penser le cinéma et l'époque se sent à travers tout le cheminement conceptuel des deux livres : elle devient même criante dans la conclusion de *Image-temps*. Dans celle-ci, Deleuze esquisse un certain devenir du cinéma : un cinéma qui résiste aux nouvelles puissances de l'image, un cinéma qui retourne ces puissances contre une société du contrôle qui les génère et s'en nourrit. Cette prise sur l'actualité, nous essaierons de montrer ce qu'elle doit à la rencontre entre l'effort conceptuel deleuzien et les théories de Serge Daney. En effet, les deux auteurs se lisaient l'un l'autre ; l'affinité de leur pensée est telle que Deleuze écrit en 1986 une préface au recueil d'articles de Daney, *Ciné journal*¹¹¹. En résumant la pensée de Daney, Deleuze poursuit en fait un dialogue avec la critique entrepris dans ses livres sur le ci-

¹¹¹ *Ciné journal : 1981-1986*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1986. Réédition en poche en 1998. Nous citerons cette préface dans son édition de 1990 dans le recueil de textes de Deleuze, *Pourparlers*.

néma : la préface est une sorte de poursuite de la conclusion des deux tomes sur le cinéma. Il en va entre autres de la fameuse périodisation de l'histoire du cinéma des livres deleuziens : nous intéressera ici de voir comment Deleuze aborde l'actualité du cinéma dans la conclusion des deux ouvrages sur le cinéma. Soudainement, il y affronte en effet les défis que l'image numérique pose à l'avenir du cinéma. En la nouvelle matérialité de l'image viennent se réinscrire les thèmes soulevés dans *l'Image-mouvement* et *l'Image-temps* (Cinéma 1 et 2) : l'image numérique est une nouvelle image sans dehors (hors-champs), ni intégration en une quelconque intériorité, elle est tributaire d'un nouvel espace sans directions définies. Une telle image peut naître de n'importe quel point de la précédente ; le son lui-même devient une image : les sphères autonomes de l'image et du son rentrent alors dans des rapports où il n'y a pas de subordination de l'une sur l'autre. À tous ces critères s'ajoute celui-ci :

Et l'écran lui-même, même s'il garde une position verticale par convention, ne semble plus renvoyer à la posture humaine, comme une fenêtre ou encore un tableau, mais constitue plutôt une table d'information, surface opaque sur laquelle s'inscrivent des « données », l'information remplaçant la Nature, et le cerveau-ville, le troisième œil, remplaçant les yeux de la Nature. (C2, 347)

C'est cette citation, particulièrement dense, que nous voudrions commenter. Nous concentrerons notre analyse sur l'assertion « *l'information remplace la Nature* » (C2, 352) que Deleuze réaffirme quelques pages plus loin : « Le monde moderne est celui où l'information remplace la Nature. » En effet, nous verrons comment en cette thèse se croisent les fils des théories respectives de Deleuze et de Daney. Remarquons d'emblée que la « nature » dont il est question ici est celle du sens commun : tout ce qui n'est pas le produit de l'homme. Dans les pages suivantes, Deleuze explique ce passage en référence à Léo Steinberg et à ses deux critères pour définir la peinture moderne, « la perte de référence à la station humaine verticale, et le traitement du tableau comme surface d'information » (C2, 349). Si la référence à la peinture non représentative convient très bien à un certain cinéma expérimental non représentatif, il faut déplier les multiples sens de la notion d'information pour comprendre qu'il est bien ici question de *tout* le cinéma (ce qui peut « ou bien transformer le cinéma, ou

bien le remplacer, ou bien en marquer la mort » (C2, 346). Avant de commencer, notons que l'information concerne aussi bien la composition de l'image que notre rapport au monde, c'est-à-dire l'image en elle-même et les conditions sociales et politiques dans lesquelles elle est produite et dans lesquelles nous nous positionnons par rapport à la réalité.

Un premier sens de la notion d'information est à souligner : il s'agit de la matérialité même de l'image numérique. Elle n'est plus une empreinte physique de la lumière sur la pellicule, mais une création à partir d'une suite informatique, une forme déterminée par une combinaison particulière de 0 et de 1. Une telle image est créée et stockée sous forme binaire : elle est soit création de formes et de textures à partir d'une pure suite informatique (image infographique), soit une prise de vue de la réalité, c'est-à-dire une capture d'image par le truchement d'une caméra numérique. Dans ce dernier cas, l'image est une traduction : ce qui est cadré par l'appareil est transformé en information, une certaine suite de 0 et de 1. Un autre sens de la notion d'information est moins aisé à définir succinctement. Il s'agit de la thématique de la perte du monde développé dans les livres sur le cinéma, tout particulièrement dans *Image-temps*. La perte du monde, c'est l'incapacité pour le sujet de croire au monde ; le sujet prend conscience que le monde lui échappe, qu'il s'efface devant lui, que son action y est nulle et que sa pensée ne peut plus le saisir. Deleuze recense deux principales causes de ce nihilisme contemporain exprimé dans le cinéma d'après-guerre : d'une part, il y a des causes politiques et historiques, l'épuisement d'une certaine idée de révolution après la deuxième guerre mondiale. Au cinéma, c'est le rapport entre les masses et le cinéma qui se brise, c'est l'espoir d'un mouvement collectif agit et reflété par le cinéma qui est violemment liquidé. Ainsi, commentant Daney :

... « *les grandes mises en scènes politiques, les propagandes d'État devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse* » ont réalisé le rêve cinématographique, dans des conditions où l'horreur pénétrait le tout, où « derrière » l'image il n'y avait plus rien à voir que les camps, où les corps n'avaient plus d'autre enchaînement que les supplices. (P, 98)

D'autre part, il faut mentionner l'organisation matérielle des sociétés industrielles d'après-guerre. Ici, le thème de la perte du monde concerne la disparition de la Nature. On peut remarquer qu'alors la disparition de la Nature se comprend de deux façons. Premièrement, il est question de la disparition concrète de la Nature, c'est-à-dire de la construction de part en part d'un espace « artificiel » qui recouvre la Nature. Deuxièmement, il s'agit de la disparition de la Nature *dans* l'image cinématographique, *à cause* de l'image (nous verrons qu'il y a ici aussi des causes extérieures). Commençons par spécifier le premier cas. Il s'agit de ce monde complètement urbanisé, unifié et homogène, révélé selon Daney par le *Playtime* de Tati ; pour Deleuze, c'est aussi les espaces des films d'Antonioni « espaces quelconques vides ou déconnectés qui remplacent les étendues qualifiées » (C2, 357)¹¹². Un espace construit sans dehors, une urbanisation intégrale, voilà une cause matérielle de perte du lien à la Nature. Pour comprendre le deuxième cas, disparition de la Nature, *dans* l'image et *à cause* de l'image, nous devons revenir à la notion d'information.

En fait, chez Deleuze et chez Daney, l'information est à comprendre comme système politique et technologique : il ne s'agit pas de comprendre son sens, son contenu, mais d'analyser son fonctionnement, son efficacité sociale. D'ailleurs, pour Deleuze, l'information ne véhicule pas du savoir, mais transmet des mots d'ordre :

La communication est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi ? Ce n'est pas très compliqué, tout le monde le sait, une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censé devoir croire. [...] *Même pas de croire mais de faire comme si l'on croyait. On ne nous demande pas de croire mais de nous comporter comme si nous croyions.* C'est cela l'information, la communication et, indépendamment de ces mots d'ordre et de leur transmission, il n'y a pas d'information, il n'y a pas de communication. Ce qui revient

¹¹² À propos de Daney et de son commentaire de *Playtime*, Olivier Mongin remarque justement : « Le discours contemporain d'un Rem Koolhaas, urbaniste hollandais, est un commentaire tardif de *Playtime* en passe de devenir un scénario planétaire quand il privilégie un monde sans ville, un monde lisse où dominant l'escalator, l'air conditionné et la transparence du verre. », « L'expérience Daney » in *Trafic*, no 37, « Serge Daney, après, avec », printemps 2001, p. 33.

à dire que l'information est exactement le système du contrôle. (DL2, 298-300)

Ce jeu avec la croyance, *ce faire comme si*, provoque aussi sûrement un détachement de la croyance par rapport au monde social. Daney, lui, a de belles pages sur la publicité qui ne prétend plus à rien et ne cherche plus à faire croire, qui se moque d'elle-même pour mieux enchaîner de petits malins qui ne sont pas dupes, qui ne croient plus, mais qui entrent d'autant plus dans le piège qu'on leur tend¹¹³... Deleuze, lui, fait de l'information le relais essentiel du système de contrôle qu'il assimile à un système informatique : « les sociétés de contrôle opèrent par machine de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs » (P, 244). Ici, Deleuze se réfère à la cybernétique de Wiener : il cite régulièrement le livre de 1954 de Ruyer, *La cybernétique ou l'origine de l'information*. Dans *Mille plateaux*, le fonctionnement cybernétique est assimilé à la « mégamachine » contemporaine et à son régime d'asservissement généralisé : selon les auteurs, il s'agit d'un *assujettissement social* où « le rapport de l'homme et la machine se fait en terme de communication mutuelle intérieure » (MP, 572)¹¹⁴. La société disciplinaire produisait de la subjectivité en modelant les comportements des individus ; le Panoptique induit des actions en sens unique, du dispositif au sujet qu'il dresse, qu'il forme. La société de contrôle, elle, module les comportements en les accompagnant en temps réel – ses machines visent à assurer et à soutenir en permanence la communication entre l'individu et le système. Une boucle d'assujettissement social soutient la relation de la machine à l'individu et de l'individu à la machine ; plus précisément, l'individu fait machine avec les appareils techniques de diffusion d'information. Ainsi :

On est asservi par la télé comme machine humaine pour autant que les téléspectateurs sont, non plus des consommateurs et des usagers, ni même des sujets censés la « fabriquer », mais des pièces composantes intrinsèques, des « entrées » et des « sorties », des feed-back ou des récurrences, qui appartiennent à la machine et non

¹¹³Dans de très nombreuses chroniques à partir de années 1980 (voir *La Maison et le monde*, 3).

¹¹⁴La « mégamachine » se comprend dans l'effort de Deleuze et Guattari pour dépasser le structuralisme dans un « machinisme » : sur ce point, nous nous permettons de renvoyer le lecteur aux chapitres 6 et 13-17 de notre ouvrage, *Deleuze pas à pas*, Paris : Ellipses, 2014.

plus à la manière de la produire ou de s'en servir. (MP, 573)

Dans ce système, l'information n'est pas un contenu qu'on impose au spectateur, ce n'est pas un contenu « idéologique », mais plutôt le relais nécessaire à la dynamique de la boucle de communication qui induit d'autant plus comportements et énoncés que tout un chacun y participe sans y être contraint. Daney, lui, parle du « nouveau spectateur [...] complice (inter)actif et heureux d'un spectacle *in progress* dont il fait partie »¹¹⁵. Il n'est pas le lieu ici d'approfondir la question de la « mégamachine » contemporaine selon Deleuze et Guattari, mais bien de comprendre l'assertion que « l'information remplace la Nature ». Remarquons simplement ici que le lien entre le machinisme de la société de contrôle, l'information et le cinéma est intéressant à faire par le biais de la réflexion de Daney sur la télévision, par le truchement de son regard de cinéophile sur le nouveau médium audiovisuel qui vient menacer le cinéma de l'extérieur et de l'intérieur. De l'extérieur et de l'intérieur, c'est ce que nous avons souligné plus haut, la disparition de la Nature dans la réalité, la disparition de la Nature dans l'image : pour le dire autrement, une métamorphose de notre regard. Pour Daney, cette métamorphose du regard trouve un certain accomplissement dans le passage de la « Ville-ciné » à la « télé-banlieue » : dans un article de 1987, il décrit ainsi la perte du rapport à la nature en établissant un parallèle entre le cinéma, la ville et son dehors, équation dépassée, et le nouveau *paysage audiovisuel* instauré par la télévision. Un dehors qui n'en est plus un, une urbanité qui recouvre l'ensemble de la terre, voilà le nouveau « paysage audiovisuel » d'aujourd'hui, un *tout construit* solidaire d'un *tout image* : « La ville avait un dehors (en arrière : la terre, en avant : l'espace), la banlieue est ce dehors définitif .»¹¹⁶ Mais l'argumentaire le plus développé de Daney sur l'image sans dehors se retrouve principale-

¹¹⁵ « *Devant la recrudescence des sacs à mains* » : *cinéma, télévision, information*, 1988-1991, Lyon, Aléas, 1997, p. 151.

¹¹⁶ « Ville-ciné et télé-banlieue », in *La Maison cinéma et le monde 3 : Les années "Libé", 1986-1991*, Paris, POL, 2012, p. 285. Ce que Daney appelle ici « banlieue », c'est ce que les penseurs de la ville appellent « l'urbain » : la notion souligne que le terme même de ville tend à devenir caduque pour décrire le phénomène d'expansion spatiale qui emporte aussi bien anciennes villes, villages et campagne que nouveaux espaces dans un continuum technique intégré. Sur ce point, on peut se référer à l'article de Françoise Choay « Le règne de l'urbain et la mort de la ville » in *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006

ment dans une périodisation de l'histoire du cinéma à partir d'André Bazin.

En effet, parler de ce qui en *dans* l'image, c'est se poser la question de ce qui est dans le cadre. Autrement dit, c'est poser la question de la fonction du cadre. Il s'agit du deuxième sens de la « disparition de la Nature » : disparition de la Nature *dans* l'image, à cause de l'image. À la fin de *La rampe*, Daney expose une petite histoire du désenchantement de l'innocence bazinienne, c'est-à-dire d'un cinéma comme *regard sur le monde*. Au départ il y a la fameuse thèse de Bazin sur le cadre comme fenêtre ou cache. Le cinéma classique est justement celui qui porte le « désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers »¹¹⁷. Dans sa préface au *Ciné journal*, Deleuze résume ainsi la question : « Qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? » (P, 97) Ici le cadre est assimilé à une fenêtre, ce qu'on voit dans l'image c'est une ouverture sur le dehors, sur la promesse d'une continuité du réel au-delà de ce que l'on voit. Pourquoi cette promesse disparaît-elle ? Comme nous l'avons mentionné plus haut, selon Daney, c'est la découverte qu'au-delà des grandes théâtralisations politiques il y a l'horreur des massacres de masse qui vient imposer la fin de l'illusion. Une critique de l'illusion, c'est alors la définition du cinéma « moderne », celui qui se force à regarder l'image en tant qu'image : la question qui se pose est alors « qu'est-ce qu'il y a à voir sur l'image ? » (P, 99) Sur la surface plate de l'image, s'élabore alors toute une « scénographie du regard » : le cinéma devient réflexif, se penche sur ses puissances, interroge la place du spectateur. Penser l'image plate au sein du dispositif de projection, c'est en effet essayer de saisir le rapport entre l'image et le regard du spectateur : « est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? »¹¹⁸ Il est intéressant ici de remarquer la façon dont Deleuze commente cette question de Daney dans la préface de 1986 : « cinéma de voyant qui ne se propose certes plus d'embellir la nature, mais *la* spiritualise, au plus haut degré d'intensité. » (P, 100) En fait, c'est le voyant de l'*Image-temps* que l'on retrouve ici : dans ce cinéma « moderne », un personnage se retrouve dans la position de voyant lorsqu'une « situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite

¹¹⁷ *La rampe : cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1983, p. 171. (Réédition en poche dans la *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma* en 1996)

¹¹⁸ *La rampe*, Op. cit. p. 174.

par une action. Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. » (C2, 29) On sait qu'alors le voyant cesse d'appréhender le monde selon les schèmes sensori-moteurs de son action possible sur le monde, mais appréhende la teneur temporelle de la réalité. Autrement dit, le voile de clichés sensori-moteurs se déchire pour laisser place à cette « vision plus directe de la réalité » dont parlait Bergson¹¹⁹. Ainsi, si le cinéma moderne perd l'innocence du cinéma classique, une certaine croyance spontanée au monde, en revanche, lui qui ne croit plus, en butant sur cette incapacité, peut retrouver accès au monde dans la croyance / voyance de l'image-temps.

Si nous revenons à la périodisation de *La rampe*, Daney attribue une fois de plus une cause extérieure à la mort d'un stade du cinéma : cette fois-ci, c'est ce nouveau médium qu'est la télévision qui vient achever (accomplir et trahir) le cinéma moderne. Avec la télévision, l'image animée se propage d'une façon dont le cinéma n'avait pu que le rêver ; son développement s'accompagne d'une nouvelle façon de faire image, la vidéo, plus flexible, plus maniable. Mais d'un point de vue cinématographique, la télévision trahit ces possibles en les faisant servir la société de contrôle : la télévision assume la fonction sociale d'assurer les boucles d'information. Par rapport à l'image, la télévision force le cinéma à prendre en compte que le monde est déjà une image. Encore une fois, le cinéma se métamorphose et se réinvente : maintenant il ne s'agit plus « ni [de] la profondeur simulée de l'image plate, ni [de] la distance réelle de l'image au spectateur, mais [de] la possibilité offerte à celui-ci de glisser lentement le long d'images qui glissent elles-mêmes les unes sur les autres »¹²⁰. Si le monde est déjà image, la question du cinéma devient : « comment s'insérer dans l'image ? » (P, 101) Pour Daney, tout d'abord, la télévision se nourrit de cinéma : elle s'alimente de films, on passe du dispositif du film en salle (avec public) sur grand écran au film dans la petite boîte télévisuelle dans la solitude des espaces privés. Si la télévision recycle le cinéma, un certain cinéma, lui, va recycler l'image où s'exprime toute l'habileté esthétique de la télévision, l'image publicitaire. Sorti en 1988, le *Grand bleu* est symptomatique de cette tendance publicitaire du cinéma : « Ce qui est désarmant dans le *Grand bleu*, c'est la façon dont Besson semble se contenter du look qu'a depuis long-

¹¹⁹ *La pensée et le mouvant* in *Œuvres*, Paris, PUF, 2001, p. 1373.

¹²⁰ *La rampe*, Op. cit. p. 175.

temps la mer dans n'importe quel spot publicitaire (souvenons-nous du terrifiant Ultra-brite). »¹²¹ Avec la publicité, avec ses images, tout devient du déjà-vu : « Que nous dit la publicité ? Que les choses ont déjà été regardées, que ces regards sont archivés et que le monde est déjà vu. »¹²² La télévision est une pourvoyeuse de clichés sans précédent : on peut dire qu'ils épuisent le monde, la nature, tout comme Sontag dit de la photo qu'elle épuise la « beauté » du monde : « Les photos créent de la beauté, et à force de la photographier, génération après génération, l'épuisent. [...] Ceux qui sont saturés d'images ont toutes chances de trouver les soleils couchants rebattus : ils ont maintenant, hélas, beaucoup trop l'air de photographies. »¹²³ Voilà un nouveau sens de la notion d'information : le cliché, ce type d'image produit en masse par la société industrielle, change notre rapport à la réalité, met lui aussi à mal notre croyance au monde. Dans *Image-temps*, le cliché c'est d'abord l'illusion naturelle qui nous fait agir dans le monde : « Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose. » (C2, 32) Le cliché est aussi bien parole que pratique, langage que regard, dire qu'image. En tant que mots d'ordre (son et image) induisant à la fois un « dire » et un « faire », on peut dire que l'information est le cliché caractéristique de la société de contrôle – et comme on l'a souligné plus haut, il n'est nullement question ici de « croyance », mais plutôt de *faire comme si*. Sur la question de la croyance, soulignons une différence entre le cliché, illusion naturelle, et le cliché, information : par rapport au monde, l'un est à la base de la *croyance*, l'autre est à la source d'un certain *détachement*.

Que la question de la croyance ne se pose pas à propos de l'information, c'est bien ce qui rend tellement difficile une réponse critique à sa puissance hégémonique ; Deleuze souligne ainsi que « ce qui rend l'information toute-puissante (le journal, la radio, puis la télé), c'est sa nullité même, son inefficacité radicale » (C2, 352). Il ne suffit pas d'opposer à l'information sa nullité, car c'est justement sa nullité qui assure sa puissance : on ne peut pas la renverser avec un simple discours critique (arguments, raisonnements), ni l'ignorer superbement (car nous sommes en elle). Affronter l'information, s'y « abandonner » pour en faire autre chose, c'est ce que Daney diag-

¹²¹ *Devant la recrudescence des sacs à mains*, Op. cit. p. 137.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, 1993, p. 124.

nostique comme la force du cinéma qu'il nomme « maniériste » : « Et vous donnez le beau nom de *maniérisme* à cet état de crispation ou de convulsion, où le cinéma s'appuie pour se retourner contre le système qui veut le contrôler ou le suppléer lui-même .» (P, 107) Dans la conclusion de *La rampe*, c'est Syberberg que Daney choisit pour expliquer ce maniérisme ; dans la conclusion de *L'Image-temps*, c'est également lui que Deleuze met de l'avant comme exemple de « lutte intérieure » du cinéma contre l'information. Selon Daney, Syberberg exprime formellement à merveille le principe selon lequel l'image cinématographique se crée sur fond d'images préexistantes : « Dans les films de Syberberg, le fond de l'image est toujours déjà une image. Une image de cinéma. Entre elle et nous, sur le mince proscenium du studio de cinéma, l'illusion se fabrique à vue, exactement comme dans les films de Méliès. »¹²⁴ *Hitler, un film d'Allemagne* (1977) est un cinéma palimpseste où chaque image « glisse elle-même sur les autres » ; il y a projection d'images sur les acteurs, plusieurs couches d'images s'entremêlent à l'écran dans un jeu subtil d'opacité et de transparence. Mais, plus encore, le film développe très largement le spectre de l'information : il oscille en permanence entre le trivial et l'historique, l'imaginaire et le réel, entre des bribes de discours, les projets les plus fous et les détails les plus sordides. Syberberg va jusqu'à affirmer que l'objet de son film est « Hitler en nous ». Deleuze commente justement : « Hitler n'existe que par les informations qui constituent son image en nous-mêmes. » (C2, 352) Et contre cette information, nœud complexe de raisons, d'images, de zones d'ombre et d'affects variés, nulle contre-information ne peut réellement être efficace : ce n'est pas sur ce plan qu'Hitler peut être renversé. Cette information, elle circule en boucle, elle n'affecte en rien la pensée, il ne suffit donc pas de l'exposer pour la combattre : il faut retourner l'information contre elle-même et former une sorte de nouvelle totalité sensible et intelligible qui puisse à nouveau forcer la pensée :

Il faut donc dépasser toutes les informations parlées, en extraire un acte de parole pur, fabulation créatrice qui est comme l'envers des mythes dominants, des paroles en cours et de leurs tenants, acte capable de créer le mythe au lieu d'en tirer le bénéfice ou l'exploitation. (C2, 352)

¹²⁴ *La rampe*, Op. cit. p.175

Là où Daney estime que le film-palimpseste Syberberg est une sorte d'*exorcisme* contre la fascination pour Hitler – en nous¹²⁵ –, Deleuze parle de *fabulation*, capacité de création de nouvelles croyances. On se rappellera que chez Deleuze, la fabulation est la mise en forme créatrice d'un certain rapport au réel : « légender » un peuple chez Pierre Perrault, « fictionner » un monde chez Jean Rouch¹²⁶. Avec la fabulation, il y a rétablissement d'une certaine croyance au monde : un regard qui implique en lui le monde redevient possible.

Retourner l'information contre elle-même pour fabuler un monde indifférent à notre regard et à notre pensée et enfin nous le redonner à penser, voilà une réponse contre l'information, condition « écologique » contemporaine¹²⁷. Pour finir, cherchons si cette optique est toujours d'actualité dans le cinéma contemporain, c'est-à-dire si elle existe, ne serait-ce que dans un film. *Disneyland, mon vieux pays natal* d'Arnaud des Pallières, un film de 2001, nous semble développer la question de la fabulation contre l'information. Dans ce film, le cinéaste se confronte à *Disneyland Paris*, chef-d'œuvre de concentré de clichés : espace complètement construit et clos sur lui-même, amoncellement de clichés visuels et narratifs sans précédent, redite des histoires traditionnelles de l'Europe et de l'humanité entière, « ville » agençant pêle-mêle une foule de clichés architecturaux traditionnels et exotiques. Face à un tel consolidé de clichés, royaume du simulacre, la critique, trop facile, achoppe à saisir son objet : en soi, sa nullité fait toute sa force. La parade de des Pallières est d'opposer à la fiction de Disney ses propres fictions : sur les images du parc à thème, il brode ses propres histoires, il nous raconte par exemple les fables de la petite fille aveugle et du vieux veuf solitaire. Sur le fond et dans la forme, le film affronte aussi la question de l'information dans le premier sens que nous avons exposé, c'est-à-dire au sens d'image numérique. Tout tourne alors autour du couple naturel / ar-

¹²⁵ *La rampe*, Op. cit. p. 108.

¹²⁶ Voir le chapitre « Les puissances du faux » dans *L'Image-temps* ; par ailleurs, concernant le « maniérisme », dans *La rampe*, Daney cite aussi les noms de Ruiz, Duras, Schroeter, Carmelo Bene, Oliveira ainsi que le nouvel Hollywood. Deleuze, lui, dans la conclusion des livres sur le cinéma, sur le sujet de la lutte contre l'information, mentionne Godard, Duras et les Straub.

¹²⁷ Soulignons qu'il ne s'agit pas de transformer certains clichés, mais bien de saisir de front une masse de cliché : c'est ce que Deleuze explique en peinture en commentant la méthode de Bacon : « La plus grande transformation de cliché ne fera pas un acte de peinture, elle ne fera pas la moindre déformation picturale. Il valait mieux s'abandonner aux clichés, les convoquer tous, les accumuler, les multiplier, comme autant de données pré-picturales : d'abord "la volonté de perdre la volonté." », (FB, 60).

tificiel : dans le film, c'est la fiction de la souris en plastique Mickey qui se transforme progressivement en une vraie petite souris de chair et d'os attirée par un vrai morceau de lard dans un piège qui causera sa perte, tandis que la voix naturelle du narrateur devient de plus en plus synthétique – le narrateur se changeant finalement en une créature artificielle¹²⁸. Formellement, le traitement des canards naturels dans une mare dont les éclats de lumières sursaturées se transforment en stries artificielles et les sons synthétiques qui leur tiennent lieu de cris offre un mélange habile des deux régimes de « réalité », le « réel » et sa « déréalisation ». Le film travaille aussi le thème de la croyance : ici c'est la question de l'enfance qui est en jeu. L'enfance du cinéma est inscrite dans la forme même du film ; en effet, l'image sursaute légèrement, comme si elle faisait signe à l'enfance du cinéma, époque de ses premiers balbutiements où l'illusion de la continuité visuelle à partir d'images fixes laissait encore entrevoir des scories de fixité (tandis que l'image numérique, elle, est d'emblée une pure création de continuité). L'enfance du cinéma, c'est également l'époque de l'innocence, celle où les spectateurs des vues Lumières s'émerveillent devant les feuilles d'un arbre mues par le vent, c'est aussi le cinéma classique où la croyance au monde est encore intacte. L'objet du film évoque en outre l'innocence perdue de l'enfance, cette naïveté du regard sur le monde que l'adulte a perdue. D'autant plus devant Disney, qu'il est trop facile de mépriser. Comme le dit très bien Comolli, pour filmer quelque chose, il faut d'abord et avant tout retrouver un peu d'innocence : « Les questions du cinéaste ne sont pas celles du petit malin. Pour agir cinématographiquement sur le monde, quel qu'il soit, il faut être en mesure d'y croire assez. »¹²⁹ On retrouve ici le thème du *petit malin* évoqué plus haut, celui qui revendique son incapacité à croire sans comprendre qu'il abandonne ainsi toute chance d'avoir un regard qui adhère un tant soit peu au réel (rappelons que Daney et

¹²⁸ Notons que dans la mort de la vraie petite souris, avec ses os brisés et le sang qui coule, c'est aussi le refoulé de *Disneyland* qui refait surface. En effet, comme on l'a souvent remarqué, ce monde merveilleux exclut toute violence, ce qui en fait l'expression de l'idéal du monde d'aujourd'hui : un monde où tous les conflits sociaux et politiques sont gommés dans une « gouvernance » consensuelle et pacifiée

¹²⁹ *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 699. C'est dans la critique du film de des Pallières, pages 693-699, qu'on peut trouver un développement sur le traitement discontinu de l'image numérique en rapport avec l'enfance du cinéma.

Comolli ont tous deux été des acteurs importants, à la fois critiques et théoriciens, des *Cahiers du cinéma*).

En maniant les thèmes du réel, de l'artifice et de la croyance et en les traitant aussi bien sur le fond que sur la forme, *Disneyland, mon vieux pays natal* est bien un prolongement cinématographique des tendances diagnostiquées dans les thèses sur le cinéma de Deleuze et de Daney sur l'état le plus contemporain du cinéma. Fabulation contre l'empire de la fabulation factice qui colonise l'imaginaire mondial, faire image sur les images qui ont confisqué nos libres représentations (difficile aujourd'hui de penser à Blanche Neige sans avoir à l'esprit l'image de celle de Disney), le film réussit avec brio à nous montrer que le cinéma peut être encore regard sur le monde. Naïveté bazinienne ? Oui et non. Non, s'il s'agit de vouloir encore croire que le cinéma puisse être regard sur le monde. Oui, s'il s'agit de croire que le cinéma est essentiellement mimésis¹³⁰ : ici, en bon nietzschéen, Deleuze nous a convaincu des « puissances du faux » – la fabulation n'est pas mimésis, mais point de vue créateur qui nous redonne le monde. Et puis, la naïveté, c'est ce dont nous manquons cruellement : nous, petits malins, devons retrouver assez d'innocence pour à nouveau croire en ce monde.

¹³⁰Hervé Loubert-Laurentien montre ainsi justement que l'impensé de la thèse du « paysage audiovisuel » de Daney est la mimésis de Bazin : « le *réalisme ontologique* est aussi philosophiquement une *artialisat*ion qui s'ignore, une théorie de l'art comme *anticipation*, qui suppose que le cinéma s'empare du paysage, le fait s'exprimer *tel qu'en lui-même...* » (« A.B. / S.D. ou les frères passeurs » in *Trafic*, no 37, « Serge Daney, après, avec » printemps 2001, p. 114.) Ce que dit l'auteur est juste : notre rapport à la nature n'est jamais vierge, il est toujours informé par une histoire du regard, avant le cinéma, celui de la peinture de paysage. C'est pourquoi nous soutenons ici que c'est Deleuze qui développe pleinement l'idée de « l'information remplaçant la nature » : la nature, ici, c'est le sens commun, le rapport à la nature n'est pas un rapport à la vérité, mais un rapport de croyance. Ainsi, on peut dire que la thèse de Daney trouve un développement philosophique consistant chez Deleuze ; en revanche, comme on a essayé de le démontrer dans cet article, les arguments de Daney sur le lien entre le cinéma et le « paysage audiovisuel » sont essentiels dans les thèses de Deleuze sur le cinéma contemporain dans sa confrontation à l'information.

L'oiseau duchampien de Deleuze et Guattari

Résumé : Cet article s'interroge sur ce qu'a motivé Gilles Deleuze et Félix Guattari à se servir du « concept » de *ready-made* – à vrai dire plus qu'un concept –, créé par l'artiste dadaïste Marcel Duchamp. Nous verrons encore le contexte dans lequel Duchamp est amené à s'approprier un objet, le signer d'un pseudonyme et le redéfinir, pour le présenter dans une exposition d'art, autrement dit à donner à cet objet, d'une certaine façon, le statut d'un « objet artistique ». Nous verrons le *ready-made* comme un acte, une action, une sorte de « virage », qui redéfinit et réinstitue des sens, dans une description qui sera utile aux deux philosophes susmentionnés pour nommer un acte qui serait le propre geste artistique, celui de transformer une matière en « matière d'expression ». Un acte qui vient avant toute notion d'humanité : il s'agit d'un « virage » décisif qui, d'après Deleuze et Guattari, ferait émerger des qualités et des expressivités de corps et de matières, en formant ainsi des « blocs de sensations ». Tout en étant l'une des formes par lesquelles ces auteurs définissent l'art, ces derniers définissent aussi une sorte d'ethos, de territoire qui s'agence : la « ritournelle ». Duchamp et son *ready-made* deviennent ainsi des alliés de Deleuze et Guattari pour la description d'un point-clé de la pensée qu'ils créent ensemble : l'art comme un acte de force, un acte créateur dans une immanence autopoïétique : un monde qui s'arrache au « Chaosmos ». La traduction est de Mme Analucia Teixeira Ribeiro.

Mots-clés : Duchamp, Deleuze et Guattari, *ready-made*, matière d'expression, art, politique, ritournelle.

Depuis quelques temps je réunis des réflexions et des notes sur l'usage que font Deleuze et Guattari du concept de *ready-made* créé par « l'artiste » (dénomination qu'il rejetait) Marcel Duchamp. Il s'agit de beaucoup plus que d'une simple référence ou d'une « interprétation du concept », mais d'un emploi direct de ce concept dans la description de ce que l'on peut considérer comme une sorte d'événement-clé, de virage, défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari, à savoir ce qu'ils décrivent comme la transformation de la « matière » en « matière d'expression », un mouvement qui sera immédiatement reconnu comme le surgissement de « l'art ».

Il est vrai que l'on peut estimer inappropriée l'utilisation de termes tels que « surgissement » et « origine » à propos de ces deux auteurs. Peut-être le terme le plus exact serait-ce celui d'une « constitution » de l'art ; une constitution immédiatement matérielle qui s'insinue déjà dans le concept même de « matière d'expression ». C'est la transformation de la matière en « matière d'expression » qui va marquer l'art comme une sorte d'événement-clé de la pensée de Deleuze et Guattari. Mais la matière d'expression qui émerge de cette sorte de virage de la matière ne semble pas désigner seulement ce qui constitue l'art, mais aussi ce qui constitue le langage même. Autrement dit il y a une proximité entre « l'événement langage » (une expression à nous) et « l'événement art » (encore une fois une expression à nous, mais cette fois-ci elle nous semble redondante), qui attire notre attention. Une question se pose tout de suite : - Pourquoi Deleuze et Guattari ont-ils recours au concept, en quelque sorte un « concept-action » ou « concept-acte », créé par Duchamp ? Et puisqu'ils affirment, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, qu'un concept dit « l'événement », on peut reformuler la question en ces termes : Quel genre d'événement voyaient-ils (ou verraient-ils) dans le *ready-made* de Duchamp ?

L'opération que propose Duchamp lorsqu'il crée les *ready-made*, en créant en même temps la chose et le concept, ou plutôt l'événement et le concept, exprime l'acte même de la création. Cet acte de création de Duchamp semble clairement en opposition à une valeur constituée, donnée, qui opérerait de la même façon dont Nietzsche entend l'opération de la morale. Il est vrai que nous n'avons pas mémoire d'une mention quelconque de Duchamp à Nietzsche, mais il nous semble tout à fait clair qu'en s'opposant à une conception donnée de l'art, en refusant même d'être appelé « artiste », il s'oppose à l'art comme une « valeur ». Nous nous servons donc de mots tels que « valeur » ou

« morale » pour désigner quelque chose qui acquiert le statut d'une transcendance, c'est-à-dire quelque chose qui, tout en étant créé, s'établit comme un pouvoir, dans la mesure où il cache ou n'admet pas sa place même de « création ». Considérer quelque chose comme étant de l'« art » ou quelqu'un comme un « artiste », ce serait donc conditionné à l'obéissance de certains présupposés. D'une façon générale, on entendrait ici des résonances des prolongements des notions d'autonomie de l'œuvre d'art et de génie artistique. Dans le cas présent, c'est à ces « prolongements » que nous nous en tiendrons, étant donné qu'il ne serait pas possible de prendre chacune des conceptions des deux concepts de la façon dont ils ont été formulés depuis Kant, en passant par le romantisme allemand, Schiller ou Hegel.

Mais bien sûr, les prolongements de ces notions sont intimement en rapport avec ce qu'elles contiennent. L'affirmation, par exemple, selon laquelle le génie artistique serait un « don naturel », fait partie, d'elle-même, d'un processus qui poserait une sorte d'exceptionnalité de l'artiste comme celle d'un groupe d'hommes naturellement privilégiés et, par conséquent, supérieurs aux autres, organisant socialement cette exceptionnalité. C'est comme s'il se produisait là ce que Deleuze et Guattari appellent « transformation incorporelle », grâce à un énoncé qui fonctionne comme un « mot d'ordre » (MP, 102). D'une certaine façon, l'institutionnalisation de l'art se trouverait déjà dans l'acte même d'affirmation de ce « génie ». Dans le cas présent, il est opportun de rappeler la critique que Benjamin adressait à ce qu'il appelait « la théorie de l'art pour l'art » ou de « l'art pur », supposément séparé de toute sa fonction politique et sociale qui, pour cette raison, il disait être au fond une « théologie de l'art »¹³¹. Nous n'avons pas de doute que Duchamp s'est aperçu de quelque chose de très proche de ce que Benjamin a dénoncé, en s'apercevant ainsi d'une forme de pouvoir qui s'était constituée dans ces conceptions prédéter-

¹³¹ Benjamin, W. « A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica » In *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo : Brasiliense, 1994, p. 171. Benjamin mentionne ici le surgissement des théories qui défendent « l'art pour l'art » comme une réaction au surgissement de la première technique de reproduction qui serait pour lui « véritablement révolutionnaire », à savoir la photographie. Cela aurait eu lieu parce que l'art y présentait le surgissement d'une crise, en réagissant à cette menace par la création de ce qui serait pour Benjamin une théologie de l'art, une théologie qui serait devenue une « théologie négative ». Nous croyons que le philosophe laisse bien claire sa position critique par rapport aux théories qui parlent d'un « art pur », lorsqu'il affirme qu'elles rejettent non seulement « toute la fonction sociale de l'art, mais aussi toute détermination objective ».

minées et limitées ce de que seraient l'artiste et l'œuvre d'art, bien que ce ne soit pas exactement l'aspect que Benjamin souligne dans le dadaïsme, lorsqu'il réfléchit là-dessus, encore dans son célèbre texte sur la reproductibilité technique¹³².

Bien sûr, rien n'est simple dans cette discussion sur le génie artistique et sur l'autonomie de l'art. Si d'un côté nous ne pouvons pas nous y détenir car nous devons nous approfondir sur le sujet central de cet article, d'autre part il est impossible de ne pas y faire face de quelque façon, à propos de ce même sujet. Pour nous, prendre aujourd'hui la défense de l'autonomie de l'œuvre d'art et du génie artistique est une position qui oscille en principe entre la naïveté et le ridicule, et qui finit par exprimer une réactivité et un ressentiment contre tout ce qui s'était libéré en tant que possibilités inventives - actions, créations, expériences et inventions esthétiques - depuis le dadaïsme. Néanmoins, à un moment donné, l'autonomie a fonctionné comme une sorte de délire créatif qui a servi comme une alternative, même face aux pouvoirs constitués. Elle a démarqué tout un espace de production et d'expérience esthétique en dehors du processus productif du capitalisme, en affirmant la différence entre la production artistique et la production industrielle. C'est ce mouvement qui permet la défense d'une singularité et d'une indépendance de l'objet artistique en tant qu'un être sensible, conception assez problématique, par sa compréhension limitative de ce qu'en nous et dans le monde est invariablement une expérience esthétique, mais qui, par ailleurs, a ouvert une immense perspective aux expériences à faire avec le « monde » à partir, par exemple, de la toile plane d'un tableau. C'est comme si la délimitation de l'objet artistique - particulièrement celle du tableau et de la sculpture - avait ouvert quelques possibilités esthétiques et quelques champs de force à explorer à la limite, en permettant ainsi l'opération que le peintre Paul Klee a désigné comme « rendre visibles

¹³² *Ibid.*, pp. 190-192. Benjamin cherche ici à poser le dadaïsme comme « l'art du scandale », car il provoquerait un comportement social qui s'opposerait au comportement contemplatif qui prédominait comme un prolongement social décadent, typiquement bourgeois, du rapport qui s'établissait alors avec l'œuvre d'art. À ce comportement s'opposerait la « distraction » et le dadaïsme chercherait à provoquer une « distraction intense ». Dans cette logique, le dadaïsme aurait favorisé la demande pour le cinéma, non seulement parce que la distraction (et à la limite la distraction intense) serait une caractéristique du cinéma, mais aussi parce qu'il aurait récupéré ce que Benjamin appelle une « qualité tactile » de la production artistique, qui aurait lieu lorsque « tout ce qui est perçu et a un caractère sensible c'est quelque chose qui nous touche », une propriété qui serait aussi celle du cinéma.

les forces non visibles » (MP, 422). Par cette phrase, que Deleuze aimait rappeler, Klee a défini ce qu'était pour lui une fonction-clé de l'art. Néanmoins, le philosophe partageait la position du peintre, sans y voir de rapport avec l'autonomie de l'art. En effet, l'autonomie de l'œuvre d'art semblait à Deleuze une question qui simplement n'était pas digne de beaucoup d'importance. Quoiqu'il définisse l'art, avec Guattari, comme l'une des trois puissances de la pensée – l'art, la philosophie et la science – en distinguant les particularités de chacune, cette distinction n'a rien à voir avec quelque autonomie que ce soit. Ce qui devient plus évident encore lorsque l'art et la pensée même, en général, sont liés à des forces pré-humaines, et la propre activité philosophique – l'activité de créer des concepts – est définie comme quelque chose qui est actionné par une sensation, par quelque chose produisant un impact, quelque chose de violent même, qui affecterait le corps.

Toutes les actions de Duchamp, soit comme peintre, soit celles qui ont eu lieu avec le groupe dadaïste, ou bien celles d'après la « dissolution » de ce groupe – et même avant, dans ses participations errantes et transitoires au mouvement surréaliste –, s'adressent contre les amarres esthétiques et les restrictions aux expériences sensibles, construites par les délimitations de ce que devrait être l'art et de qui devrait être l'artiste. C'est dans ce contexte que prend tout son sens l'affirmation apparemment sceptique de Duchamp selon laquelle il n'avait aucune « croyance », il ne croyait à rien : « Le mot croyance est une erreur ; aussi c'est comme le mot jugement. Ce sont des mots épouvantables sur lesquels la terre est basée »¹³³. Une fois de plus, rappeler Nietzsche semble inévitable. Duchamp a l'air de partager ici une critique à la morale proche de celle du philosophe : rejeter une croyance c'est rejeter la morale. Rappelons que, pour Nietzsche, la morale s'installe et agit par une opération éminemment esthétique, autrement dit une opération sur le corps. La morale est un pouvoir sur le corps, c'est quelque chose qui s'inscrit sur lui, en le codifiant, en conditionnant ses formes, ses postures et ses mouvements, par l'introjection de la douleur et de la culpabilité (la mémoire de la douleur, de la punition...), en lui imposant des limites, en le rendant « moindre »,

¹³³M. Duchamp et P. Cabanne, *Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo : Perspective, 2002, p. 153. M. Duchamp, *Ingénieur du Temps Perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris : Belfort, 1998.

en l'éloignant de ce qu'il peut¹³⁴. Ainsi, si cette opération d'attribuer de la valeur – cette opération morale –, typique des désignations sur ce que devrait être l'art et l'artiste, a lieu comme une action sur le corps, une sorte d'incarcération partielle de ce dernier, seule une opération esthétique d'un autre genre, d'une certaine façon inverse à la première, pourrait nous délivrer de ce pouvoir. Pour cette raison, il nous semble que le rejet de l'art et de la figure de l'artiste par Duchamp est une façon d'affirmer l'art comme une puissance qui ne pourrait exister qu'en dehors du champ auquel le modernisme l'avait limité : les champs délimités par l'autonomie de l'œuvre d'art et par le génie artistique.

Il y a une opinion courante sur Duchamp qui rattache ses créations et ses activités, notamment celles liées au dadaïsme, à une action anti-institutionnelle. Il s'agit d'une affirmation qui nous semble exacte, mais incomplète, si l'on ne comprend pas que les actions d'opposition aux institutions qu'il a faites se caractérisent par opposer une esthétique à l'autre. Pour éclairer ce qu'est cette opposition, disons initialement que Duchamp s'oppose à un pouvoir qui se constitue esthétiquement au moyen d'opérations de déconstruction et de réversion des stratégies de ce pouvoir, qui sont aussi esthétiques. Évidemment, le mot « esthétique » est trop chargé de ce à quoi Duchamp cherche à s'opposer, surtout si on le voit comme un champ de la connaissance qui se compose peu à peu à partir Baumgarten et de Kant (avec de grandes différences), autrement dit un champ de la connaissance qui s'établit lorsque la philosophie commence à reconnaître à l'art, non sans contradictions, non sans ambiguïtés, un statut de pensée et une certaine « importance ontologique ». Dans ce sens, l'établissement de l'esthétique et de la propre pratique artistique comme un champ de la connaissance relativement autonome a institué une série de présup-

¹³⁴Nous nous référons ici à la lecture que Deleuze et Guattari font du livre *Généalogie de la morale* de Nietzsche, qu'ils décrivent comme « le grand livre d'ethnologie moderne », dans le chapitre intitulé « Sauvages, barbares, et civilisés » de *L'Anti-Edipe*. Dans cette œuvre, nous voyons le processus de constitution de la morale, identifié au propre processus de constitution du *socius* et qui aurait lieu, à son tour, par l'introjection chez les hommes d'une dette, dont la conséquence serait la création d'une mémoire et d'une conscience. Il s'agit d'un processus que Nietzsche appelait « intériorisation des instincts » et que Deleuze et Guattari vont identifier à une sorte d'énergie biocosmique, qui est refoulée dans le corps en tant que mémoire de mots, d'images et de signes en général. Un processus que nous appelons « esthétique », par la façon dont il atteint les corps dans des opérations d'inscriptions, de marquages. Il s'agit donc d'un processus de codification qui passe, comme l'a décrit Nietzsche, par un système de punitions par lesquelles la loi (la dette...) nous est inculquée. (AO, 225).

posés pour distinguer ce que devrait être l'art, en déterminant parfois une position de supériorité de la philosophie sur l'art, ou bien une supériorité de l'art et de ceux qui font de l'art sur les autres activités.

Mais quand nous avons dit que l'action anti-institutionnelle de Duchamp se caractérise par opposer esthétique à esthétique, il faut prendre autrement le sens d'esthétique, d'une façon disons plus « littéraire » et même plus « étymologique », bien que nous ne soyons pas de ceux qui croient que l'étymologie détermine la forme la plus appropriée des mots et des concepts. Prenons le sens d'« esthétique » comme ce qui touche la sensibilité, le corps – sensibilité : *aisthesis* – et identifions alors, quoique d'une façon un peu schématique, deux « esthétiques » possibles, en reconnaissant que nous utilisons ce concept d'une façon éloignée de la norme. La première « esthétique » concerne la définition morale évoquée ici, c'est-à-dire, un processus qui marque, tamponne, s'inscrit sur les corps, en attachant tout le désir à un sens et à un ordre de causalités, en installant dans la pensée une croyance au moyen d'une dette avec le passé, en rendant ainsi verticale la pensée et en codifiant toute la production désirante d'après ces sens qui sont considérés comme préétablis, donnés : la morale proprement dite. L'autre sens d'« esthétique » concerne tout ce qui en même temps précède, excède et échappe à ce marquage : le corps avant la codification et l'organisation qu'il subit. Hors d'un ordre de causalités, sans aucune dette avec quelque passé et par conséquent avec quelque sens prédéterminé auquel « obéir », cette esthétique concerne, au contraire, l'acte d'ouvrir une perspective de sens grâce à une rupture dans le temps chronologique et téléologique. Elle produit une sorte de désorganisation et de dés-hiérarchisation du corps, mais elle est, en même temps, le mouvement qui amène ce corps à produire du sens. À vrai dire, nous ne parlons pas ici d'un binarisme simple. Tout ce qui se mobilise dans un corps, hors des ensembles prédéterminés, en excédant tout ce qui dans un corps est organisé et constitué : les identités, les subjectivités fermées, les grands groupes statistiques qui le classifient – ce que Deleuze et Guattari désignent par « molaire » – peut servir à reconfigurer ce même corps, à lui réorganiser des sens et à partir de là, instituer même une nouvelle hiérarchie. C'est comme si cette seconde esthétique, qui est celle d'un corps actif et en quelque sorte « hors de lui », pleine de ce que Deleuze et Guattari appellent

« mouvements moléculaires »¹³⁵, était ce qui produit de nouveaux ordres (de nouvelles « molarités »), bien que par rapport à ces dernières, tôt ou tard, se dévoileraient et se mettraient en action leurs excès, ce qui a échappé aux nouveaux groupes et aux nouvelles hiérarchies établis.

Néanmoins, lorsque nous parlons de corps marqués, inscrit, il ne s'agit pas seulement de corps humains, mais de corps en général. Il n'y a pas de marquage, de inscription, de l'un sans qu'il y ait celui de l'autre et c'est exactement ce marquage qui a un rapport intime avec la transformation de la matière en matière d'expression. Mais nous ne dirons pas ici que ces deux processus désignent la même chose, parce nous allons indiquer plus loin la possibilité d'existence d'une différence entre ces deux descriptions. Pour l'instant, continuons dans la compréhension de ce marquage. Dans *L'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari l'articulent avec ce que Marx appelait « distribution » (AO, 9). Distribution, en l'occurrence, ne se limite pas à ce que le capitalisme et le « marché » désignent comme tel, à savoir comment les biens produits se distribuent pour la consommation. Cela va beaucoup plus loin, en se référant à la distribution des fonctions des individus, dans une relation sociale de production donnée, qui passe nécessairement par la distributions des biens produits, étant donné que c'est aux uns de les produire et aux autres non, comme c'est aux uns de les consommer et aux autres non. C'est exactement cette distribution, telle que Marx la décrit, qui se fait, selon Deleuze et Guattari, par ce processus de marquage, de codification des corps, cette fois-ci dans la description de Nietzsche. Il s'agit là d'un processus d'« attribution de valeur », peut-être le problème central de la pensée nietzschéenne.

¹³⁵(MP,260). Bien que nous donnions comme référence pour une explication plus schématique sur la « paire » molaire, moléculaire chez Deleuze et Guattari, cette page, et d'une certaine façon tout ce chapitre de *Mille Plateaux* intitulé « micropolitique et segmentarité », il est important de souligner que ces deux concepts gagneront dans leur complexité dans le premier livre que ces deux auteurs écrivent ensemble (AO, 336-337). On peut dire, d'une façon générale, que cette « paire conceptuelle » naît de toute une « physicalité » du propre inconscient y décrite et ce qui, de cette « physicalité », échappe au marquage auquel sont soumis les corps au moment même où se constitue un *socius*. Si ce sont ces « marques » qui déterminent les fonctions sociales de chaque corps, leurs « noms », leurs identités, les grands ensembles statistiques dont ils feront partie, par ailleurs, il y a toujours dans les corps ce qui reste ou même ce qui excède à ce marquage. Ce sont ces restes et ces excès qui peuvent toujours déclencher de nouveaux devenir de ces corps et dans ces corps (en général dans une zone de voisinage qui s'établit entre les excès, c'est-à-dire entre les molécules ayant échappé à ce marquage, de deux ou de plusieurs corps).

Or, c'est précisément sur un processus d'attribution de valeur sur un processus de distribution et de marquage qu'intervient Duchamp. L'édification de la notion d'art dans le modernisme à partir de notions d'autonomie de l'œuvre d'art et de génie artistique a édifié en même temps les institutions et leurs processus respectifs de marquage et de distribution sociale. Nous avons déjà vu ici la puissance de ce mouvement à partir d'une apparente limitation qui a ouvert de nouveaux champs de l'expérience sensible, mais nous parlons maintenant de la limitation proprement dite : une opération de pouvoir. Il s'agit d'une limitation d'ordre esthétique, à la manière dont nous utilisons ici ce terme et, plus particulièrement, dans la première des formes d'opération esthétique que nous avons décrites, à savoir celle qui opère sur les corps, en les marquant, en les distribuant, en les circonscrivant à une fonction déterminée : tel individu, s'il agit de telle façon, il sera considéré comme un artiste et ce bien, s'il a telles et telles caractéristiques, il sera considéré comme une œuvre d'art. L'art et l'artiste deviennent ainsi une donnée, un présupposé : un champ délimité de l'expérience productive et, par conséquent, de l'expérience désirante.

Le *ready-made* exprime, néanmoins, que Duchamp se rend compte de combien l'art ne peut pas se déterminer par une valeur préexistante, donnée. Bien au contraire, l'art s'articule comme l'acte même d'attribuer de la valeur, ou plutôt de créer de la valeur. Il semble voir aussi qu'il est contradictoire avec l'expérience artistique de la circonscrire à certains objets, avec certaines caractéristiques sensibles, et plus encore, de croire qu'il puisse exister un objet – quel qu'il soit – que l'on pourrait considérer comme une donnée, c'est-à-dire, comme une sorte d'Être qui serait doué d'une certaine essence ou d'un fondement, ou d'un attribut essentiel et/ou d'une finalité (d'un « *telos* ») préétabli. C'est dans ce sens que Duchamp affirme qu'en plus de n'avoir aucune croyance, simplement il ne croit à l'existence d'aucun « Être ». L'être, dit-il, est une invention humaine.

Nous comprenons le *ready-made* comme une opération, comme un acte artistique, bien que Duchamp déclare, plus d'une fois, sa volonté de se libérer de tout ce qui se désigne par art et artiste. En effet, son activité va bien au-delà de ce que l'on peut définir comme une « œuvre artistique », ils s'agit d'une expérience de vie et d'un mode d'existence traduits en une série d'actions esthétiques, comme une sorte de vie-performance qui déconstruit et crée des valeurs par de créations, des faits, des paroles et des actes. Ces actions esthétiques peuvent même

être une peinture, comme le *Nu descendant un escalier*, mais elles sont aussi l'acte d'abandonner la peinture comme forme d'expression. Elles peuvent avoir de la matérialité comme celle d'un des *ready-made*, ou celle du *Grand Verre*, ce dernier un travail de Duchamp qui, dans une sorte de négociation avec le hasard, s'ouvre aux contingences de la vie quotidienne et à l'action du temps, qui agissent de quelque façon sur la matière. Mais l'une de ces actions peut se restreindre à une simple réponse plus ou moins ironique, dans une interview ou à l'acte de ne pas se présenter à une exposition qu'il avait aidé à concevoir.

C'est ici que nous signalons combien cet « *acte ready-made* » de Duchamp est un acte politique. En déconstruisant et en redéfinissant, en quelque sorte, ce que serait l'art et la création artistique, Duchamp redistribue les fonctions, ou plutôt il se place en ce lieu même de distributeur de fonctions et d'inventeur de choses, dans une opération qui a lieu par l'appropriation de matériaux et de biens donnés, c'est-à-dire, de biens qui avaient de prétendues « essences », des fonctions et des valeurs déjà établies. C'est comme si Duchamp avait compris, à sa manière, quelque chose que Deleuze et Guattari ont affirmé, à savoir qu'« avant l'être, il y a la politique » (MP, 249). Une compréhension qui s'exprime déjà aussi dans la mécréance de Duchamp, nous l'avons vu, en ce qui concerne l'existence d'un être. Le rapprochement que nous voyons entre l'artiste (comme il n'aimait pas qu'on l'appelle...) et la pensée de Deleuze et Guattari se trouve exactement dans le fait qu'en proposant ses *ready-made*, Duchamp s'installe dans ce lieu politique antérieur à l'être. Un lieu qui est politique exactement parce qu'il invente des êtres l'est en même temps parce qu'il les (re)distribue, autrement dit définir ou redéfinir quelque chose c'est déterminer une fonction, ou de nouvelles fonctions, en établissant, par cette action même, de nouvelles relations. L'invention d'êtres est un acte politique, parce que c'est en même temps un acte qui établit une relation entre ces êtres. L'*acte ready-made* – expression à vrai dire redondante – produit des êtres qui seront eux-mêmes producteurs, qui changent leur environnement, qui redéfinissent des relations : « produire et produire pour produire », mouvement décrit par Deleuze et Guattari dès les premières pages de *L'Anti-Œdipe*. Mais cet acte est aussi et surtout un acte d'invention, ou du moins d'une restructuration d'un ethos, ce qu'est aussi, d'une certaine façon, l'invention ou la restructuration d'un *socius*.

Rappelons alors le contexte où, dans les premières pages de cet article, nous avons décrit la façon dont Deleuze et Guattari se servent du concept duchampien de *ready-made*, dans deux passages semblables des chapitres *affects, percepts, concepts* et *à propos de la ritournelle*, dans les livres *Qu'est-ce que la philosophie ?* et *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Dans les deux cas, ce n'est pas seulement l'art et la façon dont les auteurs le conçoivent qui est en jeu, ni la façon dont le « virage » qui caractérise le *ready-made* sera utilisé pour désigner le virage de la matière, qui devient matière d'expression, mais aussi, et intimement liée à ces deux aspects, une mention à une « maison » à un *ethos* qui se constitue et qui sera identifié au marquage et à l'organisation d'un territoire nommé « ritournelle ». Disons que c'est à ce moment qu'a lieu la définition et la description de ce que nos auteurs entendent par un *ethos*, un *habitat* : un *ethos* conçu en une matérialité qui nous semble inédite dans l'histoire de la philosophie, non seulement par la matérialité en soi, mais aussi par la façon dont la matière y est conçue.

Si dans *Mille Plateaux*, que nous avons mentionné, la ritournelle est le propre sujet, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, cette « maison », identifiée à la ritournelle surgit comme un élément clé pour la structuration de ce qu'est une œuvre d'art : pour la faire tenir debout. Maintenant, avec Guattari, dans ce chapitre qui pourrait parfaitement s'appeler *Qu'est-ce que l'art ?*, les deux auteurs vont définir l'art comme un « bloc de sensations » qui réunit des « percepts » et des « affects ». Dans l'art, les sensations se dressent comme dans un monument, car on peut dire qu'une œuvre d'art (ou même une action artistique) est réussie si l'artiste arrive à atteindre cette résistance des sensations au temps. C'est pour cette raison qu'un *percept* se distingue d'une perception et qu'un *affect* se distingue d'une affection : *percepts* et *affects* sont des perceptions et des affections qui ont pu résister au temps, devenant ainsi de l'art.

Deleuze et Guattari énumèrent trois éléments comme étant indispensables pour dresser ce « bloc de sensations » identifiées à l'art, à savoir : « chair », « maison » et « cosmos ». Mais c'est précisément la Maison qui mérite une position importante car elle surgit comme décisive pour la constitution d'une sensation : elle serait bien plus importante que la propre « chair ». Cela arrive parce que la constitution d'une maison a lieu précisément par une sorte de collecte de forces du cosmos, autrement dit de choix de parties des matières pré-amorphes

qui se trouvent dans l'univers et qui gagnent ainsi une qualité et une expressivité, en formant un *habitat* : un territoire. Les deux auteurs font ici un débat avec la phénoménologie et plus spécifiquement avec la pensée de Maurice Merleau-Ponty. En prenant la « maison » et le « cosmos » – la maison comme organisatrice des forces du cosmos –, et ainsi la constitution d'un « territoire » comme l'opération décisive pour que se constitue la sensation, Deleuze et Guattari s'opposent à une sorte de centralité que la notion de chair gagne dans la constitution de la sensation, selon Merleau-Ponty¹³⁶. C'est la maison qui organise les forces qui vont agir sur la chair. Il est vrai que la chair est le lieu où se produit la révélation de la sensation, mais avant il faut qu'il y ait toute cette opération par laquelle se construit une ritournelle, c'est-à-dire tous ces « virages » qui qualifient la matière, pour que la propre sensation soit, elle aussi, qualifiée. La sensation se produit dans la chair, mais à vrai dire, cette dernière se dilue dans la maison : la chair immerge, on dirait, dans la ritournelle, ce qui signifie, d'une certaine façon, une immersion dans les forces du cosmos, bien que ce soit dans les forces du cosmos qui ont été sélectionnées et qualifiées dans l'acte même de se constituer cette maison.

Deleuze et Guattari affirmeront alors que l'art est dans le premier animal qui trace pour lui une maison, c'est-à-dire dans le premier animal qui trace pour lui un territoire, en affirmant qu'à partir de

¹³⁶Dans un article intéressant, Reinaldo Furlan (R. Furlan, *Carne ou afecto : Fronteira entre Merleau-Ponty et Deleuze - Guattari*. Curitiba/São Carlos : *Revista Dois Pontos*, vol. 8, n° 22, 2011, p. 99-130) se concentre sur ce débat que Deleuze et Guattari ont fait avec Merleau-Ponty et, plus spécifiquement, sur la critique que font les deux auteurs sur la centralité que la chair occupe dans la pensée du phénoménologue. Bien que Merleau-Ponty semble avoir pris, par rapport à Sartre, une position qui cherche l'immanence, en refusant le « néant » et, par conséquent, la négativité lorsqu'il place la chair dans cette sorte de lieu ontologique qui inaugure la perception, pour Deleuze et Guattari il maintient toujours une transcendance lorsqu'il affirme la différence entre la « chair du monde » et « ma chair ». Furlan attire notre attention sur le fait que Merleau-Ponty affirme que « Mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu) », il dit aussi que « mon corps n'est pas seulement un perçu parmi les perçus, il est mesurant de tous » (M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p. 297). Il est vrai que le débat ici est long et plein de détails, mais en principe, nous dirions que c'est comme si Deleuze et Guattari voyaient cette distinction entre les deux « chairs » comme une façon de réinsérer ou de maintenir la conscience comme principe ontologique de la perception et de la connaissance, autrement dit un anthropocentrisme dont ils sont extrêmement critiques. Nous croyons cependant que la chair continue comme l'une des éléments énumérés par Deleuze et Guattari pour qu'un bloc de sensations tienne debout, même si elle n'a plus la centralité qu'elle a dans la pensée de Merleau-Ponty, en plus d'avoir moins d'importance par rapport à la maison et au cosmos. Cette position, l'article susmentionné semble aussi la partager, bien que Furlan désigne « la chair, la maison et le cosmos » comme « des éléments de l'Être » (p. 104) pour Deleuze et Guattari, une dénomination qui nous semble un peu problématique.

cette logique, l'architecture est le premier des arts. On entrevoit ainsi la dimension pré-humaine qu'a l'art pour ces auteurs, autrement dit sous ce point de vue, c'est quelque chose qui se trouve déjà chez les animaux : un mouvement qu'ils engendrent dans un certain milieu, en constituant un territoire. Les deux auteurs affirment alors que « le territoire serait l'effet de l'art » et que « l'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque » (MP, 388). Ils décrivent donc une marque qualitative et une marque expressive qui constitue ce territoire. Il y a ici une curieuse description, exactement la même qui se trouve dans le texte *percepts, affects, concepts*, à savoir celle d'une sorte d'oiseau australien appelé « *Scenopoietes dentirostris* » (QP, 174). Cet oiseau fait tomber les feuilles d'un arbre et une fois qu'elles sont par terre, il les retourne, pour que leur face plus pâle puisse contraster avec la terre. L'oiseau se prépare ainsi une sorte de scène sur laquelle il chante, perché sur une liane, un chant où il alterne, avec des intervalles, son propre chant et l'imitation de notes des chants d'autres oiseaux, en même temps qu'il montre la racine jaune de quelques-unes de ses plumes. C'est exactement ce mouvement d'inversion de la feuille qui est alors donné comme production d'une « matière d'expression ». Le retournement de la feuille par l'oiseau c'est, pour Deleuze et Guattari, un cas exemplaire d'un *ready-made* : virage décisif de la matière, où elle acquiert une qualité et une expressivité. Il s'agit donc d'un processus d'appropriation qui ne se passe pas seulement dans le cas de la feuille : le chant de l'oiseau et la propre couleur de ses plumes sont aussi des exemples de ces appropriations. Dans ce cas, ce sont les propres fonctions organiques qui sont appropriées et qui gagnent de l'expressivité au fur et à mesure qu'elles deviennent la marque d'un territoire « ...l'art est d'abord affiche, pancarte » (MP, 389). Ainsi, comme pour le cas du *ready-made* intitulé *Fontaine*, l'urinoir inversé que Duchamp a signé du nom de R. Mutt, ces marques sont comme des signatures qui, dans leur expressivité, déterminent une possession.

Ce mouvement d'appropriation détermine alors un « avoir » antérieur à l'« être », non au sens où les choses appartiennent essentiellement aux sujets, mais qu'elles en viennent à appartenir aux sujets qui les produisent dans un agencement territorial. Dans ce sens, l'*ethos* qui s'y constitue – la ritournelle – se produit par cette activité d'appropriation d'une série de matières, non seulement de la terre, mais des matières cosmiques, d'une façon générale. Voilà donc le troisième

élément nécessaire pour faire tenir debout une œuvre d'art, c'est-à-dire pour ériger un bloc de sensations : le « cosmos ». Une ritournelle n'est pas une maison fermée, mais un *ethos* où les forces cosmiques – ou peut-être « chaotiques » – ont été sélectionnées, en gagnant de la qualité, de l'expressivité. Il faut que cette « maison » garde toujours les portes ou les fenêtres entrouvertes, pour que les nouvelles forces cosmiques puissent entrer. Le cosmos fonctionne ainsi comme une grande réserve de matière première pour la ritournelle, dans un certain sens il est comme une grande maison, bien qu'il soit aussi un espace ouvert, dans lequel se crée ce cadre et se démarque un territoire : un *habitat*.

Celui qui agence ce processus, « l'artiste », s'installe dans un certain milieu dont la matérialité se trouve non seulement dans ce qui semble plus évidemment corporel, mais aussi dans ce que les corps produisent comme sons et bruits à partir des relations qu'ils ont entre eux : des sons et des bruits qui, en dernière instance, sont aussi des corps. Dans la dimension qualitative, et non seulement spatiale et temporelle d'une ritournelle, des rythmes, des harmonies et des mélodies sont aussi des matières qui vont devenir des matières d'expression.

D'une certaine façon, Duchamp semble aussi concevoir un « avoir » antérieur à l'« être » ; non seulement parce que l'auteur, nous l'avons vu, ne croit pas du tout qu'il puisse exister une être comme une donnée, un préexistant, mais aussi parce l'opération de constituer un *ready-made*, que nous avons parfois appelé ici, d'une façon redondante, un « acte-*ready-made* », implique une appropriation. En effet, que ce soit la *Fontaine* ou le *Porte-bouteilles* – pour n'en donner que deux exemples – ces *ready-made* viennent d'un acte d'appropriation en vue d'une production. Ce n'est pas par hasard que Duchamp choisit des produits venus de la ligne de montage industrielle et opère une production sur ce qui avait déjà été produit. Dans ce sens, quelqu'un pourrait peut-être signaler une différence par rapport à Deleuze et Guattari, étant donné que la description que nous avons faite de la façon dont ils décrivent le « virage » qui caractérise le *ready-made* – matière qui devient matière d'expression – peut donner l'impression que ce virage a lieu sur une sorte de « matière première », comprise comme une « matière naturelle ». Néanmoins, nos auteurs laissent bien clair qu'il y a des territoires qui traversent et/ou qui se juxtaposent à d'autres territoires, de telle façon que certaines matières qui se sont déjà qualifiées et qui ont gagné de l'expressivité dans un cer-

tain *ethos*, subissent un nouveau « virage » et sont alors redéfinies en tant que qualité et expression. Ainsi, non seulement l'impression selon laquelle il existe une matière première par rapport à une matière d'expression peut être une simple illusion, mais aussi une matière d'expression peut avoir un degré raisonnable d'autonomie, pouvant facilement se déterritorialiser d'une ritournelle que son expressivité avait aidé à constituer. Dans ce sens, aussi bien chez Duchamp que chez Deleuze et Guattari, tel qu'une machine désirante, le *ready-made* est non seulement une production qui a lieu sur ce qui est déjà un produit (quelque chose de produit), mais il est aussi la production de quelque chose qui sera aussi un producteur. Le *ready-made* se trouve exactement en ce lieu de la production et de la « production de la production ».

En se servant de la description de situations de la vie animale, Deleuze et Guattari ne sont pas en train de faire une sorte de « naturalisation » de l'art, au sens traditionnel du terme. Il s'agit plutôt d'affirmer le mouvement de production qui caractérise l'art comme quelque chose qui est plus grand et plus puissant que la limite de l'« humain ». C'est dans ce contexte, par exemple, que Deleuze va affirmer dans *L'Abécédaire*¹³⁷ que l'art naît d'une « honte d'être homme », comme celle qu'a ressentie l'écrivain italien Primo Levi, face aux actes abominables qu'il avait vus et éprouvés dans les camps de concentration. Comme dans la « seconde esthétique » que nous décrivons dans ce texte, l'art ne peut venir que de la mobilisation de forces matérielles et corporelles qui sont, en même temps, en deçà et au-delà de l'humain. Dans ce sens, le propre champ de l'humain devrait être vu comme un *ethos*, une ritournelle : un habitat créé dans le contexte d'une civilisation donnée, mais qui nous emprisonnerait grâce à une opération esthétique de l'ordre de celle qui institue la « morale ». L'humain serait ainsi un habitat dans lequel nous serions prisonniers grâce à un ensemble de sensations qui assaillent nos corps et qui nous donnent l'impression d'être dans un camp donné, préexistant, qui constituerait notre « nature ». Autrement dit : la morale qui a constitué ce territoire fermé de l'humain, opère exactement pour que nous ne nous apercevions pas qu'il est le fruit d'une création, c'est-à-dire d'un effet d'« art », en quelque sorte. Dans ce sens, en affirmant toutes ces

¹³⁷Long entretien enregistré sur vidéo, de Gilles Deleuze avec Claire Parnet, intitulé « L'Abécédaire de Deleuze ».

forces animales qui constituent l'art comme des forces qui échappent aux limites de l'humain – et du projet d'une « humanité » – d'une certaine façon, Deleuze et Guattari sont en train d'ouvrir les portes et les fenêtres de cet habitat pour que de nouvelles forces puissent y entrer et actionner de nouveaux devenirs créatifs.

D'autre part, le territoire fermé sur lequel Duchamp agit lorsqu'il crée ses *ready-made* serait la partie du territoire de l'« humain » délimité comme le territoire de l'« artiste ». Il s'agit du « donné », du « préexistant », de la morale et de la croyance, qu'il opère pour démonter. Pour lui, en premier lieu, les *ready-made* rapportaient les plus diverses formes d'expression artistique aux produits qui se présentaient à la vie quotidienne de l'artiste. Dans ce sens, le *ready-made*, comme un acte, est déterminant aussi pour les objets artistiques qui ont été délimités dans leur être sensible grâce au projet de l'« autonomie de l'œuvre d'art » ; en simplifiant, « un acte *ready-made* » sera décisif aussi pour faire, par exemple, de la peinture et de la sculpture. Ainsi, la peinture comme la terre glaise sont des matériaux qui ont un usage prosaïque, quotidien, étant eux-mêmes une production dans une certaine chaîne productive. La peinture produite industriellement est utilisée pour peindre des maisons, des voitures, pour teindre des tissus et ainsi de suite, et la terre glaise, fruit d'une activité d'extraction, est vendue dans le marché pour quelques-uns de ses nombreux usages, y compris des biens de production en série. Néanmoins, pour faire un tableau, le peintre doit s'approprier la peinture et y opérer un « virage » : la matière devient matière d'expression. Cette appropriation de la peinture par le peintre en fait son *ready-made*. Le même exemple vaut pour la terre glaise qui sera utilisée dans une sculpture.

L'invention par Duchamp du *ready-made* intervient encore dans une limitation esthétique qu'il voyait dans l'art et plus particulièrement dans la peinture, de la façon dont elle était conçue à l'époque. Il insistait sur l'importance de dénoncer la dimension purement « rétinienne »¹³⁸ de la peinture, en attirant l'attention sur le fait que l'art a toujours eu une dimension politique et sociale. C'est comme si ce qu'il voyait comme une restriction esthétique de la façon de faire de la peinture et d'être en relation avec elle nous empêchait de voir une dimension esthétique de la vie, qui serait bien plus profonde. C'est dans ce sens que l'action esthétique de Duchamp doit se tourner vers

¹³⁸M. Duchamp et P. Cabanne, *Engenheiro do Tempo perdido*, *Op. Cit.*, p. 72.

un lieu d'une certaine façon antérieur, en dehors donc de ce qui était déterminé comme celui de l'art et de l'artiste. Le propre fait d'avoir abandonné la peinture et d'avoir annoncé sa fin, y est étroitement lié. Il savait très bien que ce qui déterminait ces conceptions fermées c'était une acte de pouvoir, ou peut-être une acte où s'articulaient pouvoir et puissance. Néanmoins, sa révolte contre les institutions servait à dénoncer que cet acte était devenu principalement un acte de pouvoir précisément parce qu'au lieu de libérer de nouvelles possibilités, il produisait une situation d'impuissance : une limitation des possibilités d'action esthétique. Dans ce sens, son acte d'appropriation d'objets et de détermination, qu'il assumait comme arbitraire de ce que serait l'« art », est exemplaire dans le cas de la *Fontaine*, qui s'exprime comme un acte de puissance et de pouvoir, mais aussi de contre-pouvoir. De puissance parce que c'est un acte créatif, de pouvoir parce qu'il prend cet acte arbitraire pour lui et de contre-pouvoir parce qu'il aide aussi à dénoncer un pouvoir constitué et institué.

Sur ce point, Duchamp semble rejoindre une fois de plus Deleuze et Guattari, cette fois-ci en ce qui concerne l'opposition et la déconstruction, à quoi les deux philosophes sont engagés, et une compréhension de la matière à partir du modèle hylémorphique – matière et forme – aristotélicien. À la limite de la radicalité, le ready made est toujours une (re)détermination de la matière par un acte créateur-producteur. La matière est considérée ainsi comme « métastable », dénomination que Deleuze et Guattari ont empruntée à Gilbert Simondon (MP, 508), c'est-à-dire une matière qui, au lieu d'avoir une essence, un attribut essentiel ou une nature et d'être un individu donné, ne pourrait être comprise que dans son « haecceité », autrement dit comme un individu saisi en acte, en processus : en constitution.

Le *ready-made* est ainsi un bien qui se définit comme un virage productif. C'est dans ce sens que le concept de Duchamp intéresse Deleuze et Guattari. Bien que Deleuze seul comme Deleuze et Guattari se soient engagés dans étude d'artistes et d'œuvres produits comme des formes d'expression artistique bien délimitées, c'est-à-dire avant l'horizon que le dadaïsme ouvre à l'ainsi dit « art contemporain », cette alliance avec Duchamp ne laisse aucun doute à ce que l'« art », pour ces auteurs, est beaucoup plus qu'un champ délimité d'un faire humain, même s'il se réfère au supposés dons les plus élevés et les plus nobles de l'homme, dans son « génie ». Il n'y a pas de doute non plus que l'art a, pour Deleuze et Guattari, une fonction qui s'identifie

à cette opération « naturelle-dénaturante » : la production de sens, la production de mondes, la production de la vie même.

Le virage typique du *ready-made*, par lequel la matière devient matière d'expression, est dans ce sens un marquage sur un corps, quel qu'il soit, surtout le corps humain. Sur ce dernier en particulier il est remarquable la façon dont sur le propre corps se produit une déterritorialisation, grâce à la qualification et à l'expressivité qu'acquiert l'une de ses parties, plus que d'autres : le visage. Le visage est un exemple-limite de l'expressivité qu'un corps peut gagner. Une qualité s'y exprime de telle façon qu'il se déterritorialise du corps, en se déterritorisant de la propre tête. Nous l'avons vu, c'est un acte d'art, un exemple de la dimension *autopoïétique* de la nature, telle que Deleuze et Guattari la conçoivent. Il s'agit d'un lieu de proximité entre l'acte-art et l'acte-langage, à l'exemple de ce qui s'enregistre sur les corps qui, marqués, distribués en différentes fonctions, forment un *socius*. Mais peut-être, qui sait, le virage désigné et opéré par le *ready-made* a-t-il une différence par rapport à ce marquage sur les corps, plein de douleurs et de souffrances, par lequel Deleuze et Guattari décrivent en même temps la constitution du *socius* et la constitution du langage, à partir de Nietzsche.

C'est l'hypothèse avec laquelle nous concluons ce texte, c'est-à-dire l'« acte *ready-made* » comme *un marquage sans douleur* : une intervention sur un corps pour y arracher une qualité et une expressivité, comme qui libère de ce corps une puissance, une « joie », un « affect actif », en mobilisant les forces qui le composent, pour qu'elle puisse créer, étant capable de mobiliser ces forces autour de lui, un nouveau monde. L'art est ainsi cette activité de créer pour nous de nouveaux *habitats* : de nouveaux *ethos*, de nouveaux mondes, comme l'avait imaginé un jour le projet baroque de l'« art total » ou, dans un autre contexte, comme l'avaient rêvé les constructivistes russes. L'artiste comme un faiseur de mondes.

Peut-on parler d'optimisme deleuzien ?

Chute, fuite, suicide, blessure, déstratification à la sauvage, loque droguée, ce que Sartre nommait « négativité » ne manque pas chez Deleuze. Le statut de la négation doit être examiné. Le bilan de l'expression artistique paraissant toujours « catastrophique », on est frappé de voir cette dégradation relativisée, comme s'il n'y avait pas matière à s'émouvoir. Ce n'est pas grave, il suffit d'attendre. Cette forme de longanimité bienveillante, si on la joint à l'abstention du jugement (*Critique et clinique* : « Pour en finir avec le jugement »), incline à penser qu'il s'agirait chez Deleuze d'une réhabilitation du réel *dans son ensemble*. Or, que le réel soit à considérer dans son *tout construit* (jamais prédonné) et fragmentaire, c'est ce qu'impose la continuité du mouvement sous les formes déterminées. Tout se tient, sans ressemblance, analogie, ni contiguïté, qui cède place à l'extrême voisinage ou la prise en éclair. Et en effet, le voisinage permet l'hétérogénéité, tandis que la contiguïté n'autorise qu'une présomption d'analogie sympathique, comme le montrait Foucault dans *Les Mots et les choses*. Quant à la soudure brutale de la prise, elle garantit l'hétérogénéité.

On pourrait penser à l'amour christique, allant au sacrifice suprême, rédimant les péchés et la culpabilité. La bienveillance deleuzienne peut en effet ressembler à la « providence ». Mais, à la différence de Bergson, dont le spiritualisme et une certaine ambiguïté autorisent le Père Sertillanges à croire le moment venu pour obtenir du philosophe un

aveu de foi chrétienne, la religion n'entre pas chez Deleuze. La raison en est simple : ce serait se donner d'avance un être, et pas n'importe lequel : l'être *kat'exokên*, par excellence. C'est la différence majeure d'avec Leibniz, mais aussi Whitehead. L'univocité des êtres, parlant d'une voix unanime, tient au fait qu'ils ne sont nullement « faits », mais infimes ou remarquables, ils ont à se faire, se produire, s'expérimenter. L'univocité résume un essai constant des êtres. C'est comme si les deux facultés du Dieu de Leibniz, la volonté encore plus que l'intelligence, car elle concerne l'existence qui ne peut être déduite rationnellement, tout pourtant devant manifester une vérité de raison, étaient redistribuées au tout venant des vivants et des non-vivants, devant prendre toute forme d'instinct, d'habitude, de ruse, d'intelligence, de sur-intelligence, d'activité et de passivité, de volonté et d'involontaire, de conscience et d'inconscience.

Cet ensemble mérite alors, même sans Dieu, et parce qu'il n'y a plus de Dieu, d'être considéré avec la plus grande aménité. Comme si la grande voix parménidienne se mettait à parler, sermonnant la timidité ontologique de Socrate : « Tu es encore jeune, Socrate, et tu ignores que tout, même l'infime et le repoussant, le poil, la boue, la crasse, méritent d'être accueillis dans la grande maison du réel ». La preuve de cette bienveillance se rencontre dès le premier contact¹³⁹. Le premier réquisit est de changer d'échelle et de descendre à l'infiniment petit, en donnant valeur ontologique à la particule. Le second est d'ouvrir à fond les règnes, du matériel à l'homme conscient, et de ne plus trancher entre vie organique et vie inorganique. Le troisième consiste à cesser toute exclusion dichotomique, en accordant même crédit au virtuel tourbillonnant qu'aux formes actualisées, tout en veillant en retour que les formes actuelles aient autant d'importance que le mouvement qui les anime. On verra, tout au long de son œuvre, Deleuze éviter de retomber dans l'ornière du « dichotome ».

Pouvons-nous alors, puisque nous avons vérifié la solidité d'une filiation Leibniz/Deleuze – tout en soulignant les différences irrécyclables, séries, convergentes et divergentes, dépassement de tout

¹³⁹On sera sensible au fait que Deleuze caractérise Châtelet par sa « bienveillance généreuse » (*Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 14). On lira sur l'univocité la 25ème série de la *Logique du sens*, les pages 210 et 211 de ce même ouvrage, et *Différence et répétition*, page 388. Deleuze trahit sa bienveillance lorsqu'il évoque celle qu'il prête aux néo-réalistes, « sur le respect et l'amour nécessaire à la naissance de la nouvelle image » (*L'Image mouvement*, op. cit. p. 289).

théisme – parler d'optimisme deleuzien ? Il importe de comprendre de quoi l'on parle. Optimisme est un terme bâti sur *optimus*, qui sert de superlatif à *bonus*, comme inversement pessimisme sur *pessimus*, qui sert de superlatif à *malus*. La question du meilleur n'a pas été assez examinée en philosophie¹⁴⁰. On remarque que c'est un forçage qui introduit et intronise l'idée de Meilleur en philosophie. Ce forçage est rarement perçu, encore moins commenté. Il tombe en comète dans le *Phédon* 67 b, comme nécessité de trancher entre le corps sensible et l'âme des Intelligibles. Et en 97 c jusqu'à 100 d, advient un texte si important qu'il fut traduit et commenté par Leibniz (*Discours de métaphysique*) et exploité par Hegel (*La Raison dans l'histoire*). C'est un météore dans le ciel de la philosophie, et il lui donne à la fois son éclairage et son orient. Mais la pensée présocratique en laissait si peu entrevoir l'inspiration qu'il faut bien parler de forçage. D'abord parce qu'il n'est pas difficile de montrer que ce qui intéresse les Présocratiques, ce n'est pas de couper entre les opposés, mais d'examiner comment ils peuvent constituer une unité (une tenue unique), tout en conservant leur discordance. Ensuite parce que la formule que Platon fait mine de tirer d'Anaxagore, en manifestant à ce propos les signes de la plus grande excitation intellectuelle, montrant qu'il s'agissait d'une vraie révélation, est bien en effet exactement transcrite : *noûs krateî*, « le crible maintient l'intégrité des choses ». En un sens tout proche, Parménide évoquait, dans son fragment XVI, un *noûs* qui empêche les membres du corps de partir chacun de son côté. Le *noûs* présocratique veille à l'ordre du cosmos.

Donc, comme l'a montré Clémence Ramnoux dans ses *Études présocratiques*, la fidélité littérale ne laisse en rien ni soupçonner ni apparaître la différence *sémantique*. Car traduire la formule d'Anaxagore par : « la raison gouverne », c'est engager une conception globale de l'homme et du monde divergeant du tout au tout de la pensée présocratique. Il faut savoir que « le meilleur » n'a pas, pour un présocratique, un sens qu'on puisse rapporter au « rationnel ». Il pense soit « le plus valeureux » (*ariston*), soit « le plus libre » (*eleutheros*, l'excellent) soit « le plus équilibré » quant à l'ordre du monde (*beltis-*

¹⁴⁰On peut s'étonner, d'un point de vue philologique, qu'en grec et en latin, ce soit toujours *un autre radical* qui fasse passer au comparatif ou au superlatif. Ainsi pour *ameimon*, « mieux, meilleur », et *beltiston*, le Mieux, le Meilleur, qui n'ont rien à voir avec le radical d'*agathon*, « bon, le Bien ». Comme si le passage du bon et du mauvais au mieux ou au Meilleur absolu, était difficile à concevoir pour une pensée ancienne.

ton). Le *noûs* n'est chez Anaxagore ni raison, ni esprit, mais signifie le « crible », notamment des homéoméries. Le verbe *kratein* ne signifie pas encore « exercer une domination qui gouverne », mais « nourrir et envelopper à la manière d'une mère ». C'est donc une vraie trahison que Platon fait subir à Anaxagore. Non seulement, s'il pouvait « défendre son discours », ce dernier dirait tout autre chose. Mais encore, il dirait exactement l'inverse et aurait de quoi s'insurger violemment contre le coup de force platonicien, qui n'en était pas à son premier. Or, examinons à quoi conduit cette révolution platonicienne.

Brusquement, le « meilleur » est indexé sur la raison. Il devient « ce qui vaut le mieux » pour un être qui raisonne. Il anticipe déjà pleinement le principe de raison leibnizien. Mais, corrélativement, il est indexé sur l'homme. Il n'y a pas si longtemps que Protagoras a prononcé sa formule : « l'homme est mesure de toutes choses ». Et comme le dit Cicéron, Socrate a fait « descendre la philosophie du ciel sur la terre et l'a fait entrer dans les maisons ». Le meilleur est aussi indexé sur la finalité. Ce n'est plus un *skopos*, fin à court terme, mais un *telos*, fin à long terme, et même fin dernière, ontologique, existentielle, cosmique ! Le meilleur est enfin indexé sur une volonté tendue (*orexis*)¹⁴¹, un effort ascétique (*askêsis*), une occupation de tous les instants (*mélété*). Tout se faisait en fonction du monde, jusqu'à Platon. Tout se fait après lui en fonction d'un homme appuyé sur la transcendance, érigeant en dominateur sa volonté tendue, sa conscience qui supprime la nature. Ce meilleur, les siècles qui ont suivi l'ont unanimement nommé : progrès du genre humain, progrès des savoirs, progrès de la raison, progrès de la technique ! Et Condorcet le benêt, mathématicien flamboyant et philosophe nul, va jusqu'à en tirer une supériorité de l'art du XVIIIe sur les bustes égyptiens, les *Kouroi* grecs du VIe, le Quattrocento !

Ce qui s'introduit subrepticement dans ce type de « meilleur », dont on n'a cessé de louer la prise d'indépendance par rapport au mythe à la superstition, c'est une logique de guerre dans la pensée, et une logique de meurtre dans la réalité. Or, ce qui est surprenant, vu l'enjeu, c'est de constater que nul n'a vraiment pris la mesure du passage du *Phédon* 97 b et suivantes, et que nul n'a pensé à en

¹⁴¹. Il faut saluer le génie philologique de Benveniste lorsqu'il voit le premier le lien entre *orexis*, *oregô*, se tendre par désir, et toute la famille de *regio*, *rectus*, *directus*, *Recht*, le droit recteur et dirigeant, la rectilinéarité dominante.

évaluer critiquement la portée, à savoir la rupture qu'il introduit et consomme en philosophie. Il aura fallu qu'on ait les yeux bien enfumés et embrumés par l'idée qu'il véhicule, celle de progrès indéfini de l'esprit humain, pour ne pas voir d'abord qu'il était une deuxième partie d'un projet bien arrêté. La première partie, c'est l'exclusion du corps, qu'on « envoie se balader » (*ean chairein*) pour plus de deux millénaires. Ce qui intronise l'homme, seul capable d'entendre même à demi les vérités intelligibles, la réalité même, *ontôs on*, et donne son assiette stable à l'âme, que Platon a par ailleurs introduite sans la moindre démonstration, comme une évidence. Première exclusion, qui explique et justifie toutes les autres.

Mais la deuxième partie, c'est la compensation que Platon ne peut éviter d'accorder pour un tel sacrifice. Renoncer à tout ce qui fait le quotidien, qui reste la source majeure des plaisirs et contient une kyrielle de cadeaux de la Nature, répudier le corps sensible, cela ne peut être, à la rigueur, accepté que si ce qui est donné en échange en vaut la peine. On est déjà dans une logique d'intérêt, des calculs d'apothicaire (un « calcul rationnel », comme dit Hobbes), un *pari* de Pascal. Le bénéfice, ce sera (toujours un futur) l'assurance d'un jugement, pour tous les êtres et faits de l'univers, un jugement rationnel capable de juger ce qui vaut le mieux et ainsi de légitimer le réel. Le bénéfice c'est qu'on sera assuré d'atteindre à la « cause essentielle » de chaque chose, sans s'attacher stupidement aux muscles et tendons des genoux, qui font qu'on est assis dans cette prison et disons-le manière provocante et cocasse, aux poumons qui fait qu'on respire et au cœur qui fait qu'on n'est pas encore mort (« ce sans quoi la cause ne serait jamais cause » !). Enfin, sur le long chemin du meilleur, on évitera « l'accident qui survient aux spectateurs d'une éclipse ». Ces bénéfices escomptés, ne valent-ils pas de détourner le navire qui fonce vers l'abîme corporel (Plotin le dira par le lac de matière surmonté de faux reflets), et de faire voile selon une « seconde navigation » ?

L'optimisme consistera en une *futuromancie* : on croira à l'Homme, et à Dieu son corrélat ; on croira à l'âme immortelle et à la vie éternelle ; on croira au progrès indéfini des mœurs, des sociétés ; on croira à l'accumulation sans fin des savoirs ; au cumul sans faiblesse des richesses et des possessions ; on croira au Pouvoir et à la Domination ; on croira à l'Argent. Et puis, on ne croira plus à rien (nihilisme). Et tout se révélera avidité, envie et jalousie, guerre. Deleuze, sans doute parce qu'il n'est pas enclin à faire confiance aux Grecs (il n'en parle

positivement que dans le sillage de Foucault), et notamment parce qu'il n'a jamais cessé d'assimiler les penseurs présocratiques à des « hommes des cavernes »¹⁴², n'a jamais posé frontalement le problème du rapport entre pouvoir, guerre, et concept du « meilleur ». Il se contentait de quitter, en suivant l'exemple de Nietzsche ou de Spinoza, les « concepts gros comme des dents creuses » du Bien et du mal, et à les remplacer par le « bon » et le « mauvais », les bonnes ou mauvaises « rencontres ». Mais ce faisant, il manque une des articulations génétiques majeures de l'installation tranquille des idées de pouvoir ou d'accumulation dans le paysage ordinaire de la pensée. L'économie, la politique, la conception du monde, le rapport de l'homme et des autres règnes, en ont été définitivement pervertis.

Comment donc parler d'optimisme deleuzien ? On voit bien que, pour Deleuze, la ruse achevée contre ce monde somme toute mal fait, bref le « meilleur » qu'il puisse dire et faire, consiste à contourner de toutes les manières la négation. C'est dit avec beaucoup d'humour et de tendresse (c'est une disposition qui n'est pas souvent remarquée chez lui, et qui pourtant lui donne cette qualité inimitable de lecture) dans la formule de Bartleby, « *I would prefer not to* ». Faire tourner (en bourrique) la négation consiste à promouvoir la vie, à produire et expérimenter, à traquer les forces de contrôle transcendant, « contre-productives » si l'on peut dire, qui s'acharnent sur le désir en tant que pure affirmation. L'idée générale serait donc non seulement d'affirmer et défendre l'affirmation, mais aussi d'opérer le renversement non dialectique de toutes les forces négatives, réactives en forces affirmatives, actives. Il faudra en suivre très précisément le processus sur quelques exemples, la chute, la fuite, pour terminer sur la notion de « contre-effectuation ».

Auparavant, ce qui me fascine chez Deleuze, et en même temps me pose un vrai problème, c'est sa façon de reprendre de nombreuses attitudes noétiques qu'on a déjà vu pratiquer chez les Présocratiques, et de s'interdire pourtant tout « retour » à cette pensée. Il faut d'abord prendre très exactement conscience de l'importance du « noétique ». Sans vouloir le qualifier d'idéologie, qui fait la part trop belle à l'idée,

¹⁴²Ce qui, on l'accordera, pose un vrai problème chez un philosophe de cette qualité de vues, de cette ampleur critique, de cette indépendance qui l'oblige à vérifier par lui-même tout savoir jusqu'au détail. De sorte que, pour l'instant, je ne peux parler à ce propos que d'énigme, sans renoncer à en approfondir la cause originelle.

je dirais que tout, dans le monde, dépend du regard « mental » que nous jetons sur lui, et qui contredit le plus souvent notre premier instinct ou le penchant involontaire. Comme je l'ai dit, le privilège éhonté de la conscience individuelle et volontaire sur toute autre attitude mondaine, partage le réel en moi/non moi, c'est-à-dire associe à une donation de valeur une inégalité impliquant la négation. Tout dépend en effet des « moi » que j'agrège dans le cercle du mien propre. Mais ce moi élargi, qui n'est encore ni collectivité ni communauté, suffit à fendre en deux parts, ou en plusieurs, le réel, et à en faire le melon coupé en tranches où l'on désignera les alliés et les ennemis. Le plus souvent, la pensée humaine ne va pas plus loin que cela.

Je nomme « valence » une valeur qui ne fait appel à aucune négation, aucune infériorisation, aucune exclusion. On obtient donc une égalité de valeur, que Deleuze approche par la notion d'« univocité ». On pourrait se demander pourquoi ce défenseur constant de la différence, s'oblige à une « indifférence » qui ressemble bien à un escamotage de sa notion *princeps*. Mais il faut penser la chose à l'inverse. C'est parce qu'une chose prend la forme imposée par le système multiple de ses différences singulières, qu'elle mérite autant qu'une autre de venir au jour, et doit donc posséder une valence, autant que n'importe quelle autre chose au monde. En se faisant de toutes ses différences, elle fait le monde. Tous sont alors des prétendants légitimes à la valence. La notion d'apprentissage et de progrès par éducation rend par exemple invisible le fait qu'un enfant, en même temps qu'il apprend un certain nombre de conduites tendant à la « performance », désapprend toute une série d'autres savoirs, imaginatifs, vocaux, gestuels, affectifs, auquel il en pourra plus accéder, une sorte de trésor qu'il perd en route et qui restera forclos. La supériorité naturelle de l'homme sur la femme, l'enfant, l'esclave, ce début malheureux des *Politiques* d'Aristote, est le type même des idioties qui ont conduit le monde, et donnent un bel exemple de triomphe noétique de la valeur (qui autorise à dominer, posséder, exclure) sur la valence égale chez tous. On aura compris qu'une *Weltanschauung*, une vision du monde ou une « mentalité » qui s'appuie sur la valeur plutôt que sur la valence, sur le pouvoir plutôt que sur la puissance, sur l'autorisation d'accumuler sans frein plutôt que sur la recherche patiente des équilibres, distribue autour d'elle à foison la négation sous toutes ses formes, dont sa « pensée » s'alimente.

Commençons par la « chute ». Il ne faut pas beaucoup connaître Kafka pour comprendre que ce concept, et la réalité qu'elle indique, sont absolument centraux chez cet auteur¹⁴³. Il se pourrait qu'ils le soient aussi chez Deleuze. Mais, à la différence de l'auteur tchèque, la chute deleuzienne n'est pas chute des corps¹⁴⁴. Ce qui doit aussitôt être corrigé, car si le concept de chute concerne en effet chez le philosophe la *chute de potentiel* d'une singularité entrant en relation avec une autre, on est bien obligé de convenir que la dernière chute, celle qui représente aussi la dernière chute de potentiel de la singularité de singularités nommée Deleuze, est l'incontestable chute d'un corps, non par hasard, mais de façon pleinement volontaire, et péniblement acquise. Il est possible que dans ce geste de se jeter d'une imposte difficile d'accès, Deleuze ait voulu à la fois, peut-être aussi de manière semi-consciente, rendre hommage à Kafka, achever par un geste de délivrance et de liberté la lourde tâche de devoir toujours faire baisser le potentiel de tout système de singularité¹⁴⁵, car la mort annule toute réserve de potentiel, expérimenter à ses propres dépens le concept nouveau de « contre-effectuation » auquel il assimile plusieurs fois le suicide, enfin réaliser cette formule qu'il cite également quelquefois en parlant d'ouvrir la fenêtre : « de l'air, de l'air, j'étouffe ». Et là encore, l'agencement collectif d'énonciation devient agencement machinique de corps, ici la rencontre du corps amoindri de Deleuze et du corps impénétrable du sol, rencontre pas si mauvaise que cela finalement, si on la compare avec les quelques jours d'étouffement et de soins inutiles d'un séjour palliatif à l'hôpital.

Or la chute, de potentiel cette fois, tout en déclare la nécessité, à chaque seconde de la vie. Elle concerne les intensités. « Leur monde est celui d'une chute, d'une cascade, de déclinaisons. Les bons mou-

¹⁴³ Je tente, dans un ouvrage à paraître, *Kafka, l'homme en chute libre*, de démontrer ce point.

¹⁴⁴ Kafka a une manière inimitable de rendre cocasse la façon dont il voit sa position de directeur de la section Accidents des Assurances générales de Prague : comme si le monde entier cherchait à se précipiter à qui mieux mieux dans le vide. Dora Diamant décrit aussi la façon surprenante dont Kafka félicite un jeune garçon qui vient de tomber, en le louant pour la manière élégante dont il a chu. Quel homme sinon Kafka, penserait à donner un sens positif au trébuchement d'un maladroit ?

¹⁴⁵. On remarque plus d'une fois dans le corpus deleuzien une erreur de graphie sur l'expression connue de la physique : « remontée locale de néguentropie ». Deleuze la transcrit chaque fois par « remontée locale d'entropies, sans signaler qu'il s'agit de l'entropie négative, ou du gain en information.

vements sont de descente »¹⁴⁶. En effet, aucune intensité ne peut se manifester sans différence de « charge » avec une autre intensité, ce qui explique que l'individu « dans l'œuf », soit « une véritable chute » (DR, 322). « Il faut la puissance d'une cascade ou d'une chute profonde pour aller jusque-là » (DR, 304). Doit-on pour autant généraliser, jusqu'à la phrase qui consonne avec la sagesse du chœur tragique des Grecs : « Toute vie bien entendu est un processus de démolition » ? (LS, 204) Doit-on tenir compte de ce « vecteur de destruction qui peut traverser une collectivité ou un homme » ? (PV, 13-15) Doit-on « assimiler toute vie créatrice à un processus d'autodestruction » ? (DL2, 248) Cependant, la différence de niveau, l'Écluse, comme la nomme Deleuze (DR, 286), s'entend strictement par ceci que la différence tend à s'annuler dans le système qui l'explique, puisque ni l'implication, ni la perplication ne supportent l'explication. En s'annulant, la différence ne disparaît pas pour autant, d'abord parce qu'elle se transfère comme une traînée de poudre d'intensité en intensité, ensuite parce qu'elle passe hors d'elle, du *t* au *c* de *différent/ciation*, et sans endosser le costume du négatif, se transforme en qualités, et en extensions porteuses de ces qualités. Ainsi la différence, en s'annulant, se lègue ailleurs et mue de virtuel pur en actuel commençant. En outre, les fulgurations entre intensités forment une chaîne non convergente, coudée ou bifurquante, qui s'établit en continu. Ainsi, la chute inévitable, liée au second principe de la Thermodynamique, devient une marche, toujours au risque de tomber réellement, vacillante, mais présentant des « remontées locales de néguentropie ». Deleuze peut donc conclure, ayant réussi la transmutation du plomb en or, et du négatif en positif : « seule l'idée de chute mesure le degré où monte la qualité intensive » (C1, 74) ; « il faut que l'idée de chute passe à l'acte » (C1, 74).

Une deuxième négativité remarquable est la « fuite ». Le secret d'une *Umwertung*, d'un renversement de valence de la fuite se trouve dans l'*Ile déserte* (DL1, 385) lorsque Deleuze oppose « une fuite active [...] à une fuite passive d'une toute autre espèce. 'Tout au long de ma fuite, je cherche une arme' dit Jackson ». La fuite passive (où le terme passif comporte cette fois une négativité, à la différence de l'expression « synthèses passives ») se contente d'esquiver la situa-

¹⁴⁶ « Pierre Klossowski ou les corps-langages », Revue *Critique*, Paris, Les éditions de Minuit, no. 214, mars 1965, p. 213. Voir aussi (P, 141), (LS, 154, 160), (DL2 , 27), (C1, 174, 178).

tion à laquelle on est confronté, tandis que la fuite active va à la rencontre de la situation, et comme Joe Bousquet assume sa blessure, endosse la situation, même si celle-ci est « trop forte » pour vous, et vous « déborde ». Et l'on ne dira pas en effet que Deleuze ait manqué le moindre de courage, au cours de vie. La fuite n'implique pas un mouvement de recul ou de retraite, on peut « fuir sur place » (DL1, 381). La fuite affirme. En réalité, elle atteste de la présence du *dehors* dans tout système, c'est « un mouvement qui vient du dehors » (DL1, 356). La fuite est pleinement positive non seulement parce qu'elle est par elle-même une issue, mais parce qu'elle est la façon simple d'en finir avec la solution hégéliano-marxiste, l'issue considérée comme « revenu » des oppositions, contradictions, négations, faux-mouvements qui prennent la place du réel se faisant, et le confisquent. Un exemple que l'on peut suppléer au texte de Deleuze serait le suivant : la fuite est aussi positive pour le système que la manière dont Escher utilise la perspective et ligne de fuite dans ses gravures, à savoir comme impression visuelle de « monter » dans l'espace du tableau. Et « monter » signifiant nécessairement « descendre », on se servira de l'éloignement vers le fond et le haut de la gravure, pour faire couler de manière évidente l'eau d'un canal qui, revenant ensuite sur le devant et vers le bas, pourra faire un tour complet, inventant le mouvement perpétuel en *logique de tableau*¹⁴⁷.

On prendra donc au sérieux le jeu de mots caché : la « ligne de fuite », c'est bien la vraie et la seule « perspective » des systèmes. Elle représente le mouvement du virtuel, la permanence d'une vitesse au plus profond même de ce qui a été actuellement déterminé. Si on voulait en donner une image picturale, on dirait que c'est la vibration, la modulation des pommes de Cézanne, pourtant bien figées et « mortes », continuant d'animer du dedans la vision artiste, une sorte de Pénélope interne, faisant et défaisant les lignes des formes et exsudant, de la lenteur même, une vitesse. La fuite est la résurrection des corps artistes. La fuite est l'esprit de la création, continuant d'animer les lieux où elle a conçu. « C'est toujours sur une ligne de fuite que l'on crée, parce qu'on y trace du réel » (D, 64). La réponse de Deleuze

¹⁴⁷. L'expression vient de Paul Klee, dans *Théorie de l'art moderne*. Klee dit lumineusement que l'anatomie des corps réels n'a rien à voir avec l'anatomie en tableau, où une vertèbre surnuméraire peut produire un effet d'art. Cette autonomisation du tableau, qui invente, dans l'espace de création, un monde propre, implique d'abandonner la logique courante lorsqu'on pénètre dans l'espace de l'œuvre d'art.

à la question : « Vous avez une vision beaucoup plus fluide du monde social que Foucault ? », est significative (DL2, 261) : « Pour moi, une société, c'est quelque chose qui fuit par tous les bouts. Quand vous dites que je suis plus fluide, oui. Cela fuit monétairement, idéologiquement. C'est vraiment fait de lignes de fuite. Le problème d'une société : comment empêcher que cela fuie. Les pouvoirs viennent après [...] Cela fuit de partout et les gouvernements arrivent à colmater. La société, c'est un fluide, c'est un gaz. Pour Foucault, c'était une architecture ».

On comprend alors que ce petit aphorisme héraclitéen d'une perspective de plombier : « tout coule, *panta rhei*, cela fuit partout et tout le temps », ce que Platon, jamais en reste pour dire une bonne blague, nommait « un grand rhume d'univers », est récupéré, sur son versant positif, comme signe que le virtuel et sa vitesse, le mouvement et sa continuité hétérogène, ne sont jamais vraiment morts, résistants, toujours là, prêts à réapparaître. Seule peut arrêter la fuite une machine de guerre au service d'un État. Deleuze demande, dans *L'Île déserte* « Comment une machine de guerre pourrait tenir compte de toutes les fuites d'un système sans les écraser, les liquider et reproduire un système d'État » (DL1, 389). Ou il annonce : « la ligne de fuite se convertit en ligne d'abolition chaque fois qu'elle est tracée par une machine de guerre » (D, 171). Outre qu'il faut noter une ligne de fuite inconsciente et inaperçue dans l'emploi du mot « liquider », au sens propre « rendre liquide », mais employé au sens d'éliminer, on voit que la machine de guerre est une machine de fuite. Mais elle a deux usages : dans l'usage immanent, elle prélève, capte et magnifie, active encore les fuites. Dans l'usage transcendant, elle capture les fuites, par exemple dans la façon dont le capitalisme s'appuie magistralement sur sa propre fuite, sa vitesse interne de métamorphisme. Le but est donc d'aller au bout du positif, et sur la carte du rhizome, « de resituer les impasses et les ouvrir en lignes de fuite » (R, 28). Toute la malice dans l'art du renversement rusé (non dialectique) chez Deleuze, éclate dans cette phrase : « Cela m'intéresse qu'une page fuie par tous les bouts et soit pourtant bien fermée comme un œuf » (P, 25).

Il faut donc prendre pleinement au sérieux la possibilité que le « suicide » de Deleuze ait constitué pour lui, non seulement la seule issue (à tous les sens) restant envisageable, une forme d'euthanasie non hospitalière (j'ai supposé dans un poème écrit pour cette occasion :

Comme un fleuve folie au bord de la fenêtre, qu'elle n'était pas pour autant « inhospitalière »), mais lui ait permis d'expérimenter, ici aussi en tous les sens, de faire « passer à l'acte » son concept de contre-effectuation. Le texte de référence est la 21ème série de *Logique du sens* (LS, 174). L'explication y est parfaitement claire, et elle concerne le problème hégélien de l'Histoire. L'histoire est toujours individuelle (la petite histoire) et en même temps collective (la grande Histoire). Ce qui m'affecte et nous affecte essentiellement est de l'ordre du négatif : « Pourquoi tout événement est-il du type de la peste, la guerre, la blessure, la mort ? » (LS, 177) La tendance est alors de se refermer sur soi, de protéger douloureusement son petit moi. Au contraire, la visée stoïcienne, comme celle de Deleuze, ne consiste pas tant à s'endurcir contre la blessure, à supporter la douleur et à s'approprier à la mort, comme le pensait Montaigne, mais à aller chercher derrière ces négativités, un double conceptuel, un incorporel qui change totalement leur sens. Parménide le faisait en incriminant notre faculté de dénommer, et ainsi de créer des doubles en positif et négatif (il les appelle *gnômai*, des avis) : la vie, brillante, et la mort, redoutable. Voilà ce que Deleuze va nommer contre-effectuer : modifier le sens de la mort, et de tout événement négatif, sans aucunement faire appel à une solution religieuse ni à un Esprit rédimeur et réanimant¹⁴⁸.

Deleuze s'appuie, dans la série citée de *Logique du sens*, sur un double temps de l'événement (LS, 177). Le premier, centré sur le présent qui exerce sa domination sur le passé et le futur, est temps d'actualisation. Il favorise donc l'actuel, les formes déterminées, l'arrêt du mouvement, l'incarnation de l'événement en une situation et un individu. Ce temps est celui du « Pouvoir sur ». Un autre temps, pur cette fois, maintient la force du dehors et du virtuel. Il met en relation passé et futur en « sautant » par-dessus le présent : *aiôn*, Il peut ainsi survoler les situations et les incarnations¹⁴⁹. Ce temps est impersonnel et préindividuel. Il libère les singularités, les éclairs, les rencontres. Il libère surtout l'homme, désobjectivé, du ressentiment et de la mauvaise conscience. C'est le temps de la « Puissance de ».

¹⁴⁸De la même façon, Parménide pouvait dire, utilisant un autre usage, non dichotomique, de la dénomination « *tôs genesis apesbestai kai apustos olethros* », ainsi la génération cessera et de la mort il ne sera plus question »

¹⁴⁹Ce temps est celui que Deleuze emprunte à Hölderlin et recherche partout sous la forme de « un peu de temps à l'état pur ». Il doit beaucoup à la notion whiteheadienne d'objet éternel.

C'est un des rares moments où Deleuze parle de liberté, d'homme libre (LS, 179) : « libre parce qu'il a saisi l'événement lui-même, et parce qu'il ne le laisse pas s'effectuer comme tel sans en opérer, acteur, la contre-effectuation »¹⁵⁰.

Nous comprenons alors cette phrase, que Badiou¹⁵¹ versait au dossier pour décider, non sans une dose de mauvaise foi, que Deleuze était un « chantre de la mort » : « la transmutation : le point où la mort se retourne contre la mort, où le mourir est comme la destitution de la mort, où l'impersonnalité du mourir ne marque plus seulement le moment où je me perds hors du moi, mais le moment où la mort se perd en elle-même ». Comment ne pas voir au contraire qu'en contre-effectuant l'événement de sa mort, en faisant preuve, surtout pas de volontarisme, ou d'égoïsme, mais précisément d'abandon¹⁵², ce qui renoue avec les synthèses passives campées depuis l'ouvrage sur Hume, Deleuze est un chantre de la vie, partout, toujours, sans relâcher un seul instant sa lucidité, ni sa résistance. « Acteur » a d'ailleurs un autre sens dans la phrase qu'actant. Car le survol auquel atteint le second temps de l'événement nous en détache, non pas que nous en soyons alors des spectateurs indifférents, mais que nous en devenons les acteurs, comme comédiens dotés d'une bonne dose d'humour : « l'humour-acteur [...] devenir le comédien de ses propres événements, contre-effectuation »¹⁵³.

Le « meilleur » pour Deleuze ? Toujours pouvoir trouver l'issue, même dans les situations les plus cadencées, Prométhée sur son rocher, Ulysse dans la caverne de Polyphème. C'est une très ancienne définition de l'intelligence, que l'intellect scientificoïde avait fini par recouvrir et faire oublier. La vie, c'est un chemin sans but, une 'à

¹⁵⁰L'importance de l'amertume et du ressentiment est qu'ils se font les alliés objectifs des tyrans.

¹⁵¹La phrase se trouve à la fin de la page 179 citée. J'ai dit ce que j'avais à dire sur les trois contresens majeurs que Badiou commet sur Deleuze dans son ouvrage *Deleuze. La clameur de l'être*. Voir mon ouvrage paru chez Belin : *La guêpe et l'orchidée*.

¹⁵²Un abandon double : abandonner le subjectivisme pour libérer l'impersonnel et le pré-individuel, et s'abandonner à une ronde, une ritournelle folle de tout ce qui mérite de revenir sur le devant de la scène, pas seulement les règnes non-humains, mais aussi les forces du dehors.

¹⁵³LS, page 176. Ici prendrait un autre sens ce que les Stoïciens nomment invariablement le Sens, ou l'incorporel. Ce qui empêche souvent un étranger, même connaissant bien une autre langue, de saisir toutes ses nuances et « subtilités », ce sont ses jeux de mots, son humour, son *Witz*. C'est aussi le plus difficile à traduire. C'est là que le corps est au plus loin de l'incorporel et de sa légèreté, de sa vitesse, de son entente à demi-mot. On pourrait se demander si le geste de déféstration de Deleuze n'a pas aussi cette dose d'humour, au sens où il terminerait par une énigme, et plus précisément, un *koan*, toujours ouvert. Bref, une « issue ».

faire' urgente, en faveur de la vie. Dès que l'homme se suscite son « double », à côté de lui-même, un « sans-tête » habité par une force involontaire, le monde entier frétille et fourmille.

L'usage des concepts. L'enrôlement des « machines de guerre » dans la guerre réelle

¹⁵⁴Un petit ouvrage fournit un exemple sidérant de l'usage qui peut être fait des concepts deleuzo-guattariens. Il a été publié en traduction française, en mars 2008, aux éditions de La fabrique, et s'intitule *À travers les murs, L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*. Écrit par un architecte, Eyal Weizman, il est centré sur des entretiens avec des responsables de l'état major israélien. Lecteurs passionnés de *Mille plateaux*, ceux-ci en ont fait un outil conceptuel et stratégique pour mettre au point leur tactique militaire dans les territoires occupés.

Est-ce une trahison de Deleuze et Guattari, érigés en soutiers du colonialisme sioniste à la manière dont Nietzsche fut utilisé par sa sœur en théoricien du nazisme ? Non, Deleuze, lié à Élias Sanbar, a participé à la création de la *Revue d'études palestiniennes* en 1981, et aucune ambiguïté idéologique n'est soulevée par quiconque à ce propos. Deleuze et Guattari considéraient leur ouvrage comme une boîte à outils conceptuelle, c'est ainsi qu'il est utilisé par l'état-major de Tsahal. « Ne suscitez pas un Général en vous ! », écrivaient-ils dans l'introduction de *Mille plateaux*. Des généraux réels ont étrangement inversé l'injonction pour susciter en eux-mêmes des tacticiens.

¹⁵⁴Ce texte a été publié par la revue *Chimères*, no. 66-67, "Morts ou vifs" (paru au printemps 2008). Il est reproduit avec l'aimable autorisation de la revue.

C'est donc d'un possible usage de la philosophie dans les crimes de guerre, qu'il est question ici.

Lisser l'espace comme mot d'ordre militaire

Une ambiguïté est à lever : l'ouvrage de Weizman n'est absolument pas une charge ni contre Mille Plateaux, ni contre ses auteurs. Il est bien plutôt, sous la plume d'un architecte israélien, un recul aussi effaré qu'éclairé devant une violence d'État qui phagocyte avec la même voracité les théories urbanistiques et la pensée politique. La « guerre urbaine » dont il est question ici travaille et pervertit aussi bien une pensée de l'architecture qu'une pensée de la résistance. Et ce parce que ce sont les lieux mêmes de l'intimité et de la vie privée qui sont métamorphosés en espaces ouverts.

Si les responsables politiques contemporains utilisent à qui mieux mieux la rhétorique, mise en œuvre depuis Thomas d'Aquin, des « guerres justes » pour légitimer leurs interventions postcoloniales, il ne semble pas qu'aucun chef militaire ait jamais eu besoin de justifier son action de terrain par de la philosophie. De quoi s'agit-il donc ici ? Ni plus ni moins que de considérer *Mille plateaux* à peu près comme Lénine considérait *De la Guerre* de Clausewitz, qu'il annotait scrupuleusement en 1915 : un ouvrage de stratégie militaire, dont les concepts sont à intégrer dans la formation des officiers.

Dans le siècle et demi qui sépare *De la Guerre* (1831) de *Mille plateaux* (1980), s'est produit le glissement, ou le renversement, de la modernité à la postmodernité, et c'est ce qui ferait de l'ouvrage de Deleuze et Guattari le référent stratégique de la guerre postmoderne. Passage d'une guerre d'affrontement à une guerre d'évitement, et donc passage d'un concept des forces en présence à un concept des forces en puissance. Passage d'une pensée du bloc à une pensée de la dissémination.

La subversion des concepts deleuziens par Tsahal apparaît ainsi en miroir de la subversion des concepts clausewitziens par Lénine (et plus tard par Mao) : de même que Lénine utilisait l'ouvrage-phare des nationalismes capitalistes du XIX^{ème} siècle pour asseoir une stratégie à visée révolutionnaire, de même à l'inverse, une armée colonisatrice du XXI^{ème} siècle utilise l'ouvrage-phare d'une pensée de la résistance pour asseoir une stratégie à visée dominatrice. Selon le Général Shi-

mon Naveh, *Mille plateaux* se présente en effet lui-même comme un ouvrage de guerre :

Plusieurs concepts laborés dans *Mille plateaux* nous sont devenus essentiels (...) en ceci qu'ils nous ont permis de rendre compte de situations contemporaines que nous n'aurions jamais pu expliquer autrement. Cela nous a permis de problématiser nos propres modèles. (...) Le plus important est la distinction que Deleuze et Guattari ont établie entre les concepts d'espaces « lisses » et « striés » (...) qui renvoyaient également aux concepts organisationnels de « machine de guerre » et d' « appareils d'État ». L'armée israélienne utilise maintenant souvent l'expression « lisser l'espace » pour parler d'une façon d'aborder une opération dans un espace comme s'il n'avait aucune frontière.¹⁵⁵

Ce que l'œuvre philosophique fournit à l'armée, ce sont donc bien des modalités discursives de désignation de ses actes : « lisser l'espace », ce n'est rien d'autre que détruire les bâtiments (et les habitants) qui font obstacle à la progression des chars. Et c'est par là même, bien sûr, une euphémisation linguistique de la violence. Une violence qui n'est pas issue du livre, mais à laquelle le livre permet de donner une forme repérable. Mais la désignation ne permet pas seulement de nommer les actes, elle participe aussi à leur production. Le discours philosophique s'intègre à un système de construction de la pensée militaire. Et ce faisant, il ne fait pas que la légitimer, il lui permet de se réaliser. « Problématiser nos propres modèles », cela signifie conférer à la théorie une plus grande efficacité pratique, en rendant plus précises les modalités de programmation des interventions.

La perturbation comme forme de la domination

Ainsi une œuvre élaborée de façon polémique, comme une « machine de guerre » mentale destinée à affronter les « appareils d'État », à contourner l'ordre établi et ses logiques de domination, se pervertit-elle en une machine de guerre militaire, pour établir et imposer ces

¹⁵⁵Cité in Eyal Weizman, *À travers les murs*, La fabrique, 2008, p.45.

mêmes logiques de domination. Par un singulier effet de miroir, la postmodernité réfléchit dans ses guerres le procès même de ses modes de pensée, critiques de l'origine de ces guerres.

L'armée prend en quelque sorte au pied de la lettre le concept deleuzien de « machine de guerre », pour en conserver la lettre à l'encontre même de l'esprit, légitimant le procédé par l'argument suivant :

Les théories sont fondées sur des principes méthodologiques cherchant à perturber et subvertir l'ordre politique, social, culturel ou militaire existant. Cette capacité perturbatrice est l'aspect de la théorie que nous apprécions et que nous utilisons. (...) Cette théorie n'est pas mariée à ses idéaux socialistes.¹⁵⁶

Comprendre ici l'usage de la notion de perturbation, c'est être renvoyé aux conditions spécifiques de la guerre menée par Israël dans les territoires occupés : territoires qui ne lui ont jamais été juridiquement attribués en 1948, mais qu'elle a conquis de force par la Guerre des Six jours en 1967, et sur lesquels l'Autorité palestinienne affirme sa présence sans pour autant parvenir à imposer sa puissance. C'est face à cet « ordre politique », internationalement reconnu mais non effectivement soutenu (et même désavoué depuis que le Hamas a remporté les élections, suscitant un blocus occidental), que l'État d'Israël, non reconnu sur ce territoire et cependant militairement soutenu, peut se prévaloir d'une « capacité perturbatrice », comme si son pouvoir objectivement oppresseur voulait apparaître en résistance au pouvoir dominant.

On le voit, c'est à tous les niveaux que s'élabore un jeu sur les mots (celui de guerre, celui d'ordre, celui de perturbation), par lequel d'une part des stratégies mentales deviennent des stratégies militaires, et d'autre part des puissances de domination prennent les apparences de puissances de subversion. Et de ce fait, c'est le concept même de subversion qui est renvoyé à ses propres apories, et nous oblige à en réfléchir les enjeux.

¹⁵⁶ *Ibid.*

L'espace urbain comme espace d'expérimentation militaire

Si les guerres postmodernes ont substitué les modalités de la guérilla urbaine aux classiques affrontements entre nations, alors les stratégies clandestines de résistance à l'occupant sont susceptibles de devenir les stratégies de l'occupant lui-même. C'est ainsi qu'en 1991, Fredric Jameson présentait la réalité de la guerre du Viet-Nam comme échappant au discours narratif classique :

Je vais conclure en rapprochant cet espace de loisir (...) de l'espace de la guerre postmoderne, tel que l'évoque en particulier Michaël Herr dans *Dispatches*, son remarquable livre sur le Viet-Nam. (...) La décomposition des anciens paradigmes narratifs constitue, avec l'effondrement de toute langue partagée susceptible de permettre au vétéran de communiquer une telle expérience, parmi les principaux thèmes du livre.¹⁵⁷

Ce que les généraux israéliens trouvent chez Deleuze et Guattari, ce sont précisément ces nouveaux « paradigmes narratifs », à l'opposé de ceux de la guerre classique, qui permettent « de rendre compte de situations contemporaines que nous n'aurions jamais pu expliquer autrement ».

Et l'ouvrage de Weizman montre comment, en particulier, les concepts d'essaimage, de nomadisme, de rhizomes et de dissémination deviennent, entre les mains d'un état-major instruit, une authentique « machine de guerre » contre la population palestinienne. Dans un espace rendu « lisse » par le dynamitage des murs, des essais de soldats vont circuler librement, en violation permanente des espaces privés désormais ouverts au passage. Une sorte de contre-urbanisation se fait jour dans ce mode radicalement nouveau de l'occupation militaire, contre-urbanisation dans laquelle les voies de passage ordinaires (portes ou fenêtres) deviennent des lieux d'évitement, tandis que les obstacles et clôtures deviennent des lieux de passage systématiques. Tous les principes subversifs de déterritorialisation sont ainsi pervertis en stratégies de domination militaire, soumettant le tissu urbain à un processus radicalement violent de déconstruction.

¹⁵⁷Fredric Jameson, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Beaux-arts de Paris, 2007, p.91-92

La guerre postmoderne produit un paradigme absurdement meurtrier de la ville postmoderne, qui renvoie à l'esthétique architecturale de la déconstruction un insupportable effet de miroir, à la manière dont les esthétiques modernistes du début du XX^{ème} siècle avaient subi l'effet de sidération de la modernité guerrière pendant la guerre de 14 :

Les essais exemplaires de John Berger sur le cubisme présentent une analyse de la façon dont cette nouvelle peinture, en apparence très formaliste, est pénétrée par un esprit utopiste qui sera broyé par les effroyables utilisations de l'industrialisation sur les champs de bataille de la première guerre mondiale.¹⁵⁸

Tout à coup, l'espace urbain cesse d'être un espace d'expérimentation des sujets sur l'environnement pour devenir un espace d'expérimentation sur les sujets, expérimentation dans laquelle des concepts philosophiques sont instrumentalisés comme opérateurs, et dont le résultat est une nouvelle forme, plus subtile, de l'extermination. Une armée devenue nomade se dissémine sur un territoire disloqué, dont toutes les fonctions urbaines ont été inversées. Et cette vitesse que célébrait le *traité de nomadologie*, cette célérité ininterrompue de la circulation et de la propagation d'une dynamique vitale, devient vitesse de propagation de la mort.

L'identification entre machine de guerre et appareil d'État

Platon mettait en évidence dans *La République* la nécessité de réduire le guerrier au militaire, de soumettre le *thumos*, puissance de colère, au *logos*, puissance de mesure incarnée dans la fonction politique, pour maintenir la brutalité de la force, mais en l'instrumentalisant au service de la rationalité de la loi. Passant par une analyse de cette soumission du guerrier dans l'anthropologie historique de Dumézil, Deleuze et Guattari montraient qu'elle laisse intacte ce qu'ils désignent comme « machine de guerre », sourde énergie dont la puissance demeure comme production de devenir :

Quant à la machine de guerre en elle-même, elle semble bien irréductible à l'appareil d'État, extérieure à sa sou-

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.436

veraineté, préalable à son droit : elle vient d'ailleurs. (MP, 435)

Et ils décrivent ainsi le dieu guerrier Indra comme échappant nécessairement au pouvoir réducteur de l'institution d'une armée, maintenant hors des gonds étatiques la puissance souterraine du *thumos* grec ou du *furor* latin :

Il serait plutôt comme la multiplicité pure et sans mesure, la meute, irruption de l'éphémère et puissance de la métamorphose. Il dénoue le lien autant qu'il trahit le pacte. Il fait valoir une furor contre la mesure, une célérité contre la gravité, un secret contre le public, une puissance contre la souveraineté, une machine contre l'appareil. (MP, 435)

Cette puissance d'échappement est au fondement même de ce qui fait subversion, s'incarnant dans un devenir-animal et rendant impossible l'exercice des forces de contrôle. Elle est ce que *Mille plateaux* vise à susciter, comme conscience nietzschéenne d'une puissance permanente dont la réalisation est vouée aux multiplicités de l'éphémère.

Or c'est précisément cette dissociation radicale entre machine de guerre et appareil d'État, entre puissance guerrière et réalité militaire, que le travail de l'état-major de Tsahal vise à abolir, en prétendant faire d'une armée d'État l'incarnation d'une puissance de subversion au service même de cet État. L'ouvrage de Weizman montre du reste qu'au sein même de l'armée israélienne, la mise en œuvre d'un tel concept n'a cessé de se heurter à des réticences, à des accusations d'intellectualisme, jusqu'à ce que la défaite de cette stratégie au Liban dans l'été 2006 y mette fin. Mais cet échec ne peut pas faire oublier ce qui demeure de fondamentalement bouleversant dans l'usage effectivement meurtrier d'un concept de guerre élaboré comme résistance aux puissances de mort. Non plus que dans l'usage radicalement étatique d'un concept de la subversion, qui interroge et oblige à déplacer toutes les formes de la représentation.

Usages de la déconstruction

Car à la perversion des concepts politiques est inextricablement liée celle des concepts esthétiques. Ainsi l'œuvre de Gordon Matta Clark,

artiste américain de la déconstruction, est-elle elle aussi utilisée par l'Otri, organe de formation des officiers de Tsahal :

On peut voir dans cette démarche une tentative de subvertir l'ordre répressif de l'espace domestique, et, du même coup, la puissance et la hiérarchie qu'il représente. À l'Otri, on montrait souvent dans les exposés les bâtiments coupés de Matta-Clark, en regard de photographies des brèches que les FDI avaient ouvertes dans les murs palestiniens.¹⁵⁹

Là où le travail de Gordon Matta-Clark se présentait comme la plus vigoureuse dénonciation d'un espace domestique devenu le lieu clos de la domestication et de l'assujettissement, là où son œuvre tranchait dans les murs par le geste violemment libérateur d'une désincarcération, l'armée israélienne, transformant le geste symbolique en geste réel, en retourne la violence contre une population non pas désincarcérée, mais impitoyablement exposée, en l'absence de toute protection construite, à la brutalité militaire. Car, passée d'une logique d'affrontement à une logique de dissémination, l'armée a non pas perdu, mais gagné en puissance de destruction. L'effort pour tuer se double d'un effort pour rendre fou, dans une entreprise radicale de perturbation des repères spatiotemporels.

Utilisant l'injonction qui est au cœur de l'introduction de *Mille plateaux* : « Écrire par slogans », Maria Soudaïeva, écrivain russe suicidée en 2003, l'a mise en pratique dans un petit ouvrage paru en 2004, intitulé *Slogans*. L'ouvrage est dédié « à la mémoire de celles qui ont été tuées » : les femmes réduites à l'esclavage de la prostitution par la mafia russe post-soviétique, et torturées à mort pour avoir tenté de s'échapper. Le livre s'ouvre ainsi :

Pitié pour Natacha Amayoq ! Pitié pour ce qui reste de Natacha Amayok ! Abrégez les souffrances de Natacha Amayok ! Pour elle, pitié ! Une dernière mort et plus rien d'autre ! Assez d'acharnement sur les restes de Natacha Amayok ! Offre du groupe Number DVA : désincarnez Natacha Amayok, nous quitterons les maisons étranges !¹⁶⁰

¹⁵⁹Eyal Weizman, op.cit., p. 66.

¹⁶⁰Maria Soudaïeva, *Slogans* (traduit du russe par Antoine Volodine), éd. de l'Olivier, 2004, p. 21.

Quelque chose du vocabulaire des armées de l'ombre, des mots d'ordre d'une guérilla, apparaît ici dans la tentative de résistance à un ordre établi qui n'est précisément pas l'ordre officiel et institué de l'État. Quelque chose du double sens de la désincarnation comme puissance d'échappement et du slogan comme puissance d'affirmation donne ici une autre charge de réalité aux puissances projectives de *Mille plateaux*.

Ce sont ces puissances, et la multiplicité de leurs charges d'intensité, que nous sommes désormais contraints, dans un regard rétrospectif sur leurs usages, à réinterroger.

Bibliographie sélective

- [1] ALLIEZ (Éric), *La Signature du monde ou Qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari*, Éditions du Cerf, 1993.
- [2] ALLIEZ (Éric, éd.), *Gilles Deleuze – une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998.
- [3] BADIOU (Alain). *Deleuze. La Clameur de l'Être*, Paris : Hachette, 2007.
- [4] BEAULIEU (Alain, dir.). *Deleuze et ses contemporains*, Paris : L'Harmattan, 2011.
- [5] BENJAMIN (Walter). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in *Œuvres*, vol. 3, Paris : Gallimard, 2000.
- [6] BERGEN (Véronique). *L'ontologie de Gilles Deleuze*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- [7] BOUNDAS (Constantin), OLKOWSKI (Dorothea, dir.), *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*, New-York : Routledge, 1994.
- [8] CHOUVEL (Jean-Marc), CRITON (Pascale, dir.). *Gilles Deleuze, la pensée-musique*, Lyon : éditions Symétrie, 2015.
- [9] DOSSE (François). *Gilles Deleuze Félix Guattari, Biographie croisée*, Paris : La Découverte, 2007.
- [10] DUCHAMP (Marcel). *Ingénieur du Temps Perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne* ; Paris : Belfort, 1998.

- [11] FOUCAULT (Michel). *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.
- [12] FOUCAULT (Michel). *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.
- [13] GELAS (Gilles), MICOLET (Hervé, dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2007.
- [14] LAPOUJADE (David). *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris : Minuit, 2015.
- [15] LAVOCAT (Françoise), MURCIA (Claude), SALADO (Régis, dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris : Honoré Champion, 2007.
- [16] MARTIN (Jean-Clet). *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris : Payot, 2005.
- [17] MARTIN (Jean-Clet). *Deleuze*, Paris : Éditions de L'éclat, 2012.
- [18] MENGUE (Philippe). *Utopies et devenir deleuziens*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- [19] MERLEAU-PONTY (Maurice). *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964.
- [20] PINHAS (Richard), *Les larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, Flammarion, 2001.
- [21] ROSANVALLON (Jérôme). *Deleuze & Guattari à vitesse infinie*, illustrations de Benoît Preteseille, Ollendorff & Dessesins, 2009.
- [22] SAUVAGNARGUES (Anne). *Deleuze et l'art*, Paris : PUF, 2006.
- [23] SAUVAGNARGUES (Anne). *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris : PUF, 2010.
- [24] VAYSSE (Jean-Marie). *Vie, monde, individuation*, Olms, 2003.
- [25] VILLANI (Arnaud). *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris : Belin, 2000.
- [26] ZOURABICHVILI (François). *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris : PUF, 1994.
- [27] ZOURABICHVILI (François), SAUVAGNARGUES (Anne), MARRATI (Paola). *La philosophie de Deleuze*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2004.