

---

Jean - François Lyotard

*Des dispositifs  
pulsionnels*



Des dispositifs pulsionnels



JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

# Des dispositifs pulsionnels

Galilée



© Éditions Galilée, 1994  
9, rue Linné, 75005 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire  
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur  
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 3 rue Haurefeuille, 75006 Paris.

ISBN 2-7186-0436-0      ISSN 0152-3678



## *Avis de déluge*

Pulsionnel, dispositif : mots issus du lexique de la métapsychologie freudienne. « L'hypothèse la plus simple et la plus commode sur la nature des pulsions serait qu'elles ne possèdent aucune qualité par elles-mêmes, mais qu'elles ne doivent être considérées que comme mesure du travail demandé à la vie psychique », écrit Freud dans les *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. Hypothèse de physique dynamique.

Le corps humain est « stimulé » par des « excitations sporadiques et externes », une odeur, un goût, des couleurs, des sons, un toucher. L'organisme transforme l'énergie ainsi introduite en influx nerveux et l'« écoule » en actions propres à supprimer l'excitation quand la stimulation est pénible ; à la répéter quand elle est agréable. Processus stimulus-réponse, dont le modèle vient de la psycho-physique de Weber et Fechner, mais avec *feed back* : ce sera le principe de la cybernétique de Wiener. Le vivant est considéré comme une machine programmée pour transformer de l'énergie en vue d'optimiser ses rapports avec son milieu.

Avec l'hypothèse « pulsionnelle », Freud complique le tableau sèchement mécaniste. D'abord, la pulsion n'a pas sa source au-dehors, comme la stimulation par excitation ; elle est au contraire

« endosomatique », « dans un organe ». Ensuite, la stimulation par pulsion est constante, tandis que les excitations issues du milieu sont « sporadiques ». La source pulsionnelle « s'écoule de façon continue ». Enfin, l'existence des pulsions ne peut pas être attestée si ce n'est par leurs effets psychiques. La pulsion « est » sa « représentance (*Repräsentanz*) psychique ». Le modèle du réflexe est ici inapplicable : la liquidation de l'énergie pulsionnelle, d'origine endosomatique, demande toujours du travail à la psychè. À défaut d'identifier la qualité de la pulsion, on peut mesurer sa quantité grâce au travail psychique qu'elle exige pour sa transformation. Ce que Freud nomme « appareil psychique » (notre « dispositif ») est encore pensé à titre de transformateur d'énergie ; mais l'énergie pulsionnelle est interne, elle exerce sa pression continûment, et elle ne peut pas être « liquidée » sans activer des représentations. Dans ces conditions, l'issue paraît devoir être précaire.

Une fleur qui est en train de pourrir sur votre table, vous la jetez. Mais si de vos poumons mêmes émane une odeur de pourri qui se répand sur le monde ? Ou de votre foie une mélancolie ? Vous ferez de l'asthme, une hépatite ? Mais aussi bien une œuvre musicale, peut-être, d'inspiration céleste, ou des poèmes essoufflés, des aquarelles diaphanes, de la xénophobie, de l'irénisme. La pulsion ne s'élimine pas comme une stimulation d'origine externe parce qu'elle n'a pas ses voies efférentes toutes prêtes. La physiologie du corps organique ne suffit pas à en régler la décharge.

Le pulsionnel est « un fleuve », écrit Freud, qui cherche son débouché. Il n'a pas, au moins pour un temps, de cours « naturel ». Il peut se trouver un estuaire n'importe où sur la carte du corps. C'est à quoi travaillent les représentations. Le psychique n'est, de ce point, qu'affairement à canaliser le flux erratique, pressé par l'angoisse de l'inondation.

Telle fut en chacun, et qui lui reste inconnue, l'étrange épreuve de l'enfance : l'errance quant aux zones où diriger la crue, les errements. Les excitations externes qui affectent alors le corps *infans* ne font que désigner à la pulsion des issues de décharge, au hasard. Devenir grand, c'est apprendre à canaliser le flot pulsionnel vers certains débouchés en lui barrant l'accès aux autres. La disposition conforme à la loi sociale se conquiert par ce travail d'ingénieur hydraulicien. Ainsi de la gloire du pharaon et de la puissance égyptienne, dues au contrôle des crues du Nil. Le dispositif psychique se soutient de refouler un débordement menaçant.

Freud appelle cette coulée « le sexuel », « l'infantile », ou *libido*. Elle trouve ses bouches normales, au sens physiologique et social, tardivement, après la puberté, dans l'issue génitale. Montée des eaux et ouverture des vannes, tension et détente, la pulsation pulsionnelle du plaisir, que dit l'allemand *Lust* et qu'actualise le coït, est à la fois conforme au destin phylogénétique (la perpétuation de l'espèce), à l'organisation physiologique de l'individu (la fonction sexuelle née avec la puberté) et enfin, sous la condition d'un « bon choix » d'objet, à la distribution des rôles entre les deux sexes telle qu'elle est fixée par la structure de la parenté.

Cependant, le fluide infâme s'est trouvé bien d'autres évasures sur les zones du corps et dans les représentations avant de se laisser canaliser, tant bien que mal, vers l'estuaire génital. Considérée du point de sa finalité dite normale, l'erratique pulsion (l'érotique) est nommée perversion. L'infantile en appelle à toutes les manières possibles du *Lust*.

« Le sexuel » freudien est la puissance du tout, de jouir de tout : le péché d'origine, la consommation du fruit divin, innocent défi au tout-puissant. L'angoisse du débordement bientôt appelle d'elle-même le châtement, la chasteté, la castration : perte du Paradis (des amours enfantines). En termes d'hydrodynamique, le fleuve pervers demande sa régulation par barrages, écluses et remblais. Une partie de l'énergie sans qualité est asservie à bâtir le dispositif de sécurité. C'est une règle commune aux systèmes qu'une part des forces dont il dispose s'use à maintenir les différences internes qui le constituent, et si possible, à augmenter sa différenciation, afin d'optimiser ses performances vis-à-vis du monde extérieur. Ainsi de la psychè, pensée et corps, entité fragile en alerte permanente à l'intérieur, épisodique au-dehors.

En représentant l'« appareil psychique » sur le modèle d'un système énergétique, Freud faisait plus qu'une comparaison. Il greffait directement la dynamique qui affecte les âmes sur celle des corps « inertes », vivants ou sociaux. Toute matière est de l'énergie concrétisée en système. Certains systèmes sont énormes, les galaxies ; d'autres, les unicellulaires terrestres, sont infimes. Leur complexité varie de l'assez probable au très improbable (le cerveau du bipède terrien, né toujours avant terme). Mais tous soumis au principe d'entropie : quand l'énergie afférente vient à manquer, la différenciation interne ne peut pas être maintenue, et le système disparaît dans la « soupe » du plus probable : le chaos. En 1920, Freud prend en compte le principe

de la thermodynamique : le déluge pulsionnel, après tout, soulage parfaitement le système de la tension, du travail d'endiguement, et de l'angoisse : il l'anéantit. Éros, éponyme de la complexité, ne fait que retarder le moment du naufrage. Le fleuve apporte à l'appareil la vie, il l'emporte à la mort.

Appliquée aux vivants, l'hypothèse systémique venait à Freud de Darwin et de Spencer. Ceux-ci la tenaient des sociologues et économistes libéraux, Malthus, Smith et Ricardo. Les communautés humaines sont, comme tout système, en danger de périr par manque d'énergie exploitable, quel qu'en soit le motif. Le capitalisme libéral a, sur toute autre organisation collective, l'avantage désormais irréversible de pouvoir élever sans limite la qualité de ses performances et d'accroître sa compétitivité. Car il est programmé pour capter de nouvelles énergies naturelles et pour mobiliser à plein rendement les forces de travail humaines.

Le système doit cependant consentir à régir ses déficits et ses profits par des opérateurs de distribution de l'énergie. La loi du marché doit rester le régulateur principal puisque la concurrence pousse l'ensemble du système à élever sa performativité. Des tempéraments doivent cependant être apportés à la compétition sauvage afin, notamment, de rendre le système tolérable aux humains qui le composent. La grande crise, qui éclata en 1929 mais se préparait depuis plus d'une décennie, montra l'urgence d'une gestion préventive (« dirigiste ») de ces désordres, et à l'échelle internationale.

Il parut évident que le capitalisme mondial devait trouver d'autres remèdes à ladite surproduction que la spéculation, le chômage, les totalitarismes et, finalement, le massacre d'une soixantaine de millions d'humains. Après sa reconstruction, le système a fonctionné dans l'euphorie de sa croissance et l'oubli de ses crimes. Mais voici qu'il se heurte au tournant du millénaire ; et pour longtemps, à une double menace mortelle : la nécessité d'intégrer et d'employer les énergies potentielles localisées dans le Tiers-Monde et dans ce qui reste du Deuxième après l'implosion de l'empire soviétique, d'une part ; et de l'autre, l'urgence de régler la question, interne cette fois, de l'emploi dans les régions du monde dites développées où l'avancée technoscientifique rend définitivement inutile une partie toujours plus importante de la force de travail humaine traditionnelle. Elle réclame juste des cerveaux et des doigts habiles au clavier.

C'est encore l'angoisse du déferlement d'énergie indifférenciée : le « sexuel » déchaîné à l'échelle du monde humain, le déluge des

pulsions sans issue, et la submersion du système. Tous les barrages opposés à la marée montante portent la marque de *cette* angoisse : les étrangers, les inconnus, les parias, tout ce qui prolifère, qui n'a pas de domicile fixe ni d'emploi, ce qui cherche à s'installer dans les interstices du système et à s'insérer dans son temps pour y trouver un lendemain, tout ce qui se presse hors scène est filtré, refoulé, parfois forclos, rejeté à l'obscénité de la pulsion errante.

L'enjeu du ou des siècles à venir paraît défini : réorganiser les dispositifs de canalisation des forces, lever les inhibitions, préparer le système à admettre beaucoup plus d'énergies que celles dont il dispose à présent, et pour cela, accepter de dépenser une part de celles-ci afin de rendre celles-là utiles. Question d'éducation, encore une fois, à l'échelle de l'espèce, question d'économie politique et culturelle. Il faudra détruire ce qui reste des cultures non capitalistes, considérées inévitablement comme des « théories infantiles » et des pratiques sauvages ou barbares, et incorporer les peuples déshérités dans le marché mondial. Et, à l'intérieur, en même temps redistribuer l'emploi en diminuant la durée du travail hebdomadaire. Et encore, freiner partout la croissance démographique. Qui peut dire qu'un pareil défi sera relevé, et comment ? D'autres massacres pourront-ils être évités ? Le principe d'un droit inter-national n'apparaîtra-t-il pas bientôt inapproprié à une « bonne » conduction des flux ?

Supposons que ces problèmes d'économie politique des forces soient résolus à l'échelle mondiale. Ceux que pose l'économie libidinale du système alors triomphant sur toute la planète n'en paraîtront que plus évidemment. S'il y a un Tiers-Monde et un Deuxième, c'est qu'un Premier-Monde s'est formé, l'Occident (Japon compris), résolu à tout savoir, à pouvoir et avoir tout, à être tout. Qui déverrouille peu à peu tous les interdits et laisse s'écouler les eaux pulsionnelles en leur ouvrant tous les canaux possibles. La seule « loi » de cette hydraulique complexe est fort simple, consensuelle du reste, « démocratique », mais, condition *sine qua non* du passage des flux : c'est que ceux-ci fassent travailler le système. Un travail qui accroît sa performativité. La dépense pulsionnelle est bonne si elle peut être échangée, c'est-à-dire « productive », et la jouissance si elle peut être réinvestie. Baudelaire et Marx nommaient Prostitution cette condition capitaliste. Un siècle après, nous, les favorisés, nous sommes accommodés de la profusion perverse des offres et des demandes. De l'appel incessant à passer à l'acte tout de suite (le « temps réel » de Virilio), le *Call now*

que ponctuent, explicites ou implicites, les écrans, les ondes radio, la presse, toute institution.

Accommodés mais inquiets. La folie du système, est-ce paranoïa, est-ce perversion ? c'est qu'il « veut » avoir et être tout. *Natura naturans*, c'est Dieu. Le libéralisme « libère » toute zone érogène de l'interdit, ouvre les écluses. Tout sera dit, tout ce que disait l'arbre du Paradis. Et effectué, donné en jouissance, mais sous la condition d'être échangeable. En même temps que le système prétend donner cours au « sexuel » (au sens freudien de l'erratique), l'actualiser et l'être, il n'en veut rien savoir. La loi de la valeur d'échange, qui contraint au réinvestissement de la dépense, ne donne à jouir que pour consommation productive.

En reprenant l'argument par l'autre côté, on peut le dire ainsi : le système entend ne rien savoir de la castration. Tout ce qui se dit et s'écrit depuis un ou deux siècles sur la mort de Dieu ne signifie rien d'autre que ce déni. La destruction des symboles, la crise des valeurs, le nihilisme sont inhérents au totalitarisme, nullement politique, au contraire : au « vouloir le tout » qu'implique le réglage en croissance du dispositif capitaliste. Par exemple, l'obsession de restituer tout « événement » (au sens médiatique) en temps réel relève du même symptôme : supprimer le délai, avoir le présent avant qu'il passe, vaincre le temps. De même pour l'avenir : le prévenir. Et bien sûr, passer outre à la figure par excellence de la castration, du pas-tout, la mort. À vouloir tout, le système veut la mort de la mort. Comme Adorno l'écrivait de la solution finale. Mais l'*Endlösung*, c'est aussi la dissolution de la fin. On n'a plus droit à sa mort. Acharnement thérapeutique sur les moribonds.

Et par là même, dissolution de l'« infantile », solution finale de l'*initium*. Comme Big Brother, le système délire des humains sans enfance. On dit que c'est pour une meilleure mise à disposition de leurs capacités au bénéfice de la « production ». Ce n'est pas assez dire : le système veut avoir et être l'*infantia* aussi, la faire parler, elle, la Silencieuse, la Perverse, l'Horriifiée. L'« infantile » est l'ultime témoin qu'on ne naît pas « humain », prêt à l'usage et à l'échange. Qu'on doit barrer l'errance initiale et torturer (déplacer, refouler, condenser, sublimer) les flux pulsionnels pour mettre le petit monstre à la norme requise. Le libéralisme a retiré à la famille, aux Églises et même à l'école la sévère fonction d'exercer ce dressage. Mais l'enfant grandi sans maître finit quand même par en rencontrer une figure, trop tard pour y croire : le patron, empirique incarnation du

système au travail. Sa loi ne paraît aux vieux enfants qu'une règle indue, peu respectable. Ils manifestent dans les rues, naguère, en 1968, contre leur emploi, aujourd'hui contre leur inemploi. Dans les deux cas, contre la « loi de la valeur (d'échange) », dont les beaux discours étouffent mal le silence d'une vraie Loi. Dans les deux cas, cette indignation : est-ce là tout ce que tu veux de nous ? Et ce cri vers la Loi : pourquoi nous as-tu abandonnés ?

On veut tout, on « libère » tout, les symboles se fanent, monte l'angoisse. Celle-ci ne sera nullement atténuée parce que le système aura relevé le double défi que nous avons dit. Qui est sans dieu ni maître, sinon Dieu ? Dieu est l'« infantile » ou le « sexuel », la surabondance de puissance pulsionnelle. Dans son infinie solitude, de quel Autre pourrait-il recevoir une loi ? La pression de sa détresse fit exploser au hasard sa jouissance. Le chaos « pervers » issu de cette déflagration fut nommé monde ; la dépense infantile d'énergie fut adorée longtemps comme l'offrande faite aux humains d'un modèle d'ordre. En racontant l'histoire du Big Bang, la grande Monade terrienne croit expliquer, en profane et rationnellement, d'où elle vient. Elle symptomatise plutôt son destin de divine suffisance. Elle confesse l'effroi du tout-puissant : absolu, absolument seul, poussé à n'importe quoi, sans Autre.

*Décembre 1993*

---

À suivre le présent Avis, plusieurs textes de ce recueil devraient être corrigés. S'agissant d'une réédition, on a jugé plus exact de les laisser en l'état où ils furent publiés il y a plus de vingt ans. Une seule note a été ajoutée au bas de la page 47.



## *Avertissement*

Les textes qui suivent ont été écrits au début des années 70.

68 resta en suspens sur le tranchant du rasoir. Par l'une de ses faces, l'événement donnait un sursis, il offrait même l'occasion d'une relance, au grand récit politique de l'émancipation. Il était moderne.

C'est par là que les politiques le saisirent, soit pour l'effacer, soit pour lui donner suite. (Mais pourquoi, se demandaient-ils, l'incendie a-t-il éclaté au sein de la classe savante ?)

Sous son autre face, il échappait aux grandes narrations, il prenait vie d'une autre condition, qu'on a pu appeler postmoderne.

Aux étudiants, aux artistes, aux écrivains et aux savants, le capitalisme développé ordonnait : Soyez intelligents, soyez ingénieux, vos idées sont ma marchandise d'avenir.

Prescription que les intéressés négligèrent tout à coup : consacrant leurs soins à l'imagination plutôt qu'au marché, ils s'exhortèrent à expérimenter sans limites.

Le dernier mot d'Adorno fut : l'expérience au sens hégélien (la réalisation de l'esprit dans l'histoire) s'achève après Auschwitz ; il ne nous reste qu'à accompagner la métaphysique dans son déclin ;

à défaut du grand récit unitaire de l'émancipation, multiplions les micrologies.

Dans les essais qui suivent, une oreille complaisante entendra ceci : l'expérience au sens hégélien s'achève après Auschwitz et aussi grâce à la relance du capitalisme ; l'ère des expérimentations (l'ère de la satire, qui est la saturation des œuvres par les genres) prend son essor ; multiplions les paralogies.

Le souci de fonder le vrai et de légitimer le juste se lasse à mesure que le critère techniciste d'estimation des œuvres par la performance optimale répand son évidence sur toutes les sortes d'activité. Ainsi serions-nous menacés de cessation de philosophie.

Cependant l'extension du critère technique, même dans son usage capitaliste, à la plupart des activités n'a pas pour seul effet leur asservissement à l'intérêt du système. Elle favorise aussi la découverte que toute activité est un art (*technè*). Entre la technique dans son usage capitaliste et la *technè*, la différence tient à l'endroit du plaisir : dans un cas on jouit de l'effet, qui est toujours l'argent (l'universel abstrait) ; dans l'autre, de la mise en œuvre elle-même, c'est-à-dire de la beauté singulière du coup. (Il n'y a pas de nécessité que les deux soient incompatibles.)

Mais la beauté des coups, disent Benjamin et Adorno, comment en jugez-vous quand il n'y a plus de goût, plus de *sensus communis* ? On ne voit plus dans l'art contemporain cette universalité sans concept qui rendait possible un consensus social au-delà des sciences et de la moralité.

Kant aujourd'hui aurait répondu : il y a du moins le génie, l'imagination excédant l'entendement, lui inspirant des règles qu'il ignorait.

Qu'on veuille bien lire les pages suivantes comme si elles disaient : l'état des choses capitalistes, avec sa règle de l'argent (loi de la valeur), pousse à découvrir qu'il n'y a que des coups, qu'il en est de beaux, qu'on n'en juge certes pas par le goût, mais pas davantage par la rentabilité calculable dans les temps du commerce, enfin que la beauté des coups va de pair avec l'invention non réglée de règles.

Après deux siècles de domination de la raison spéculative dialectique, la philosophie refait ses débuts avec Kant, celui du Jugement. Ce n'est pas un déclin ; mais ce recommencement exige sa diaspora : elle va maintenant se faire la complice de toutes les ingéniosités.

## *Avertissement*

Tout est-il donc permis ? Tous les beaux coups le sont. Il y a à veiller à ce qu'aucun coup ne puisse passer pour beau s'il fait un usage même indirect, même symbolique, de la menace de la mort à l'intention de ses destinataires.

En somme je propose sans fausse modestie de considérer que ces essais dans leur maladresse avaient pour fin d'esquisser un recommencement après le constat de faillite impitoyablement dressé dans *Aesthetische Theorie*. L'élaboration de cette esthétique ainsi recommencée reste à faire.

Quant à la métaphysique du désir ou de la pulsion qui déborde ici, qu'au moins elle apparaisse comme ce qu'elle était : un coup.

*Décembre 1979.*



## Capitalisme énergumène

*La critique n'est pas le temps de penser. Pensez en avance sur le temps.*

(John Cage à Daniel Charles.)

Bellmer pose un miroir à la perpendiculaire sur une photo de nu féminin. Et le promène, observant que par la fente abstraite de la ligne de contact sortent des fleurs de chair méconnaissables, ou qu'elles s'y résorbent quand le miroir voyage en sens inverse. Fin de la représentation ? Ou bien représentation dans sa version moderne, où ce qui « intéresse », ce n'est plus le corps plein dénoncé maintenant comme mauvaise belle-harmonie, comme fausse belle-totalité, mauvaise et fausse parce que *désormais impraticables* (ou en fait *toujours impraticables* quoi qu'en ait le bref fantasme collectif du romantisme d'après la césure de la modernité, les Hölderlin et J.-P. Richter et Hegel, et *encore* Marx) – mais c'est le corps non-organisme, démembré, écrasé avec lui-même, replié, ficelé, rabattu par flagues et lambeaux, fragments *collés*, non-ensemble d'objets partiels raboutés dans le prodige cacophonique ? Fin de la représentation, si représenter c'est présenter en son absence *quelque chose* – mais représentation *encore*, si représenter c'est présenter quand même, présenter l'*imprésentable*,

représenter au sens de faire à quelqu'un des « représentations », des remontrances, *re-montrer*. Car ce qu'on remontre, c'est le désordre, Sens vieilli ?

Voici : y a-t-il une rupture de la modernité ? Est-il vrai qu'après Cézanne on n'aura plus que les lambeaux ? Oui, bien sûr. Mais là n'est pas la question. Ce qui est possible c'est qu'avant Cézanne, dans le baroque assurément, dans « ce qui tourne », le clair-obscur, les ombres affleurant et découpant les corps dans une espèce de travail de mauvaise boucherie, où les viandes ne sont pas séparées selon leur fil, mais à contre-fil, comme dans *La Tour* et déjà bien sûr dans le *Caravage* (ce que ce système des valeurs veut dire, on le voit bien quand la caméra vidéo-couleur s'en empare et qu'elle imprime sur la pellicule, au lieu du « spectacle » que jouait pour la dernière fois le *Living Theater* à Zurich, la liquidité évasive de couleurs diluant l'humain dans l'inhumain, dans le chimisme du chromatique : « vérité » du baroque, il est *informe*), donc déjà dans le baroque, et peut-être même déjà dans le raccourci perspectiviste (*Le Christ mort* de Mantegna, n'est-ce pas Alice quand elle rapetisse tellement que son menton vient se taper sur ses pieds ?) et dans le sadisme anguleux de la construction légitime de Brunelleschi, boîte-malle à femmes coupées en morceaux, de la mentonnière de fer où Dürer engage son visage pour se maintenir coi face à la femme allongée derrière le portillon tendu du réseau de fils, dans l'impossible perspicacité de Piero qui nous donne des lointains aussi *découpés*, aussi méticuleusement linéaires que ses premiers plans – il se pourrait que dans tout ce dispositif représentatif, et « primitif » et classique et baroque, l'important ne soit pas le réglé, la synthèse, la belle totalité, la chose perdue ou rendue, l'accomplissement d'Éros unificateur, mais la distorsion, l'écartèlement, la différence et l'extériorité à toute forme. L'informe et le défiguré.

Et alors, dans cette hypothèse, les modernes qui multiplient les modalités et les inscriptions avec leurs théâtres à scènes multiples ou transformables (le théâtre total de Piscator et Gropius), avec l'infinie diversité des inscriptions picturales qu'ils continuent à classer comme « peinture », avec l'explosion de la musique en intensités sonores dérivant dans l'élément silence-bruits, avec les livres anti-livres ou non-livres, les livres à voyages – est-ce qu'ils ne *continuent* pas la représentation-défiguration ? Est-ce que, croyant en finir avec elle, ils ne la déplacent et ne l'*avèrent* pas, ouvrant la boîte, faisant se répandre l'espace scénique tout autour du spectateur, dessus, dessous,

défaisant certes la relation axiale stricte de la mentonnière et de la rampe et du portillon et même de la division salle/scène, mais reculant la vitre-miroir, la plaçant en deçà de l'ancienne ? Et puis c'est un miroir déformant, bossué, avec des zones aveugles, des rires et des rides produisant des distorsions, des anamorphoses sauvages, aléatoires, comme avec telles lentilles de caméra *underground*, et bien sûr déjà dans *Les Demoiselles d'Avignon*, n'empêche qu'entre celles-ci et tel nu de Bouguereau, l'écart n'est peut-être pas plus, comme le montre Gombrich, qu'entre vitre plane et verre difforme, le cubisme étant certes un académisme défait, mais l'un et l'autre restant ensemble représentation.

Voilà une pensée déprimée, voilà une pensée pieuse, nihiliste : vous n'avez jamais la chose même, vous n'avez que sa représentation, et même quand vous croyez la débusquer en sa fragmentation d'origine, c'est seulement sa représentation, la chose fragmentée *différée* que vous avez. C'est la pensée qui *continue* la représentation comme complément à la piété, comme production de l'extériorité à l'intérieur. Mais si ce n'était pas là le problème ? Si avec l'inscription moderne, c'était la limite extérieur/intérieur qui se trouvait disqualifiée, enjambée ? S'il fallait prendre au sérieux non la présentation *derechef*, mais la production tout court ; non l'effacement (représentatif), mais l'inscription ; non la ré-pétition, mais la différence en tant qu'irréparable ; non la signification, mais l'énergétique ; non la médiation par le bâti de scène, mais l'immédiateté de produire n'importe où ; non la localisation, mais la délocalisation perpétuelle ? Le temps vient de ne pas s'en tenir à noter la capture et l'effacement des flux libidinaux dans un ordre dont la représentation et ses cloisons jointives-disjonctives sont, seraient le dernier mot, car cette capture et cet effacement sont le capitalisme, mais le temps vient de servir et d'encourager leur divagation errant sur toutes les surfaces et fentes immédiates crues, de corps, d'histoire, de terre, de langage... Attitude qui ne serait même plus révolutionnaire au sens du renversement, retournement (et de la spécialisation dans ces opérations théâtrales), et donc encore distribution de l'énergie selon l'édifice et l'artifice de la représentation, mais révolutionnaire au sens du *Wille*, au sens de vouloir que soit ce qui se peut.

Écrire selon cette attitude, c'est oublier. L'oubli de la bienséance formelle d'abord, du beau style. Non plus les canaux, les parcs, les bosquets, les bassins à la française de l'écriture raréfiée de ces temps-ci, non plus les gracieusetés épigonales hexagonales et d'un goût très

sûr ; ni les mille connotations *effacées*. Quand l'œil de Deleuze et Guattari cligne, c'est gros comme une écluse. Leur livre est un déplacement d'eaux volumineuses, quelquefois lâchées en torrent, quelquefois stationnaires, faisant travail en dessous, mais allant toujours et avec des vagues ou des courants et contre-courants. Ce qui est en cause n'est pas une signification, mais une énergétique. Le livre n'apporte rien, il emporte beaucoup, il transporte tout. C'est un pantographe qui prend l'énergie électrique sur la ligne haute tension et permet de la transformer en rotation de roues sur les rails, pour le voyageur en paysages, en rêveries, en musiques, en œuvres à leur tour transformées, détruites, emportées. Le pantographe se déplace lui-même très vite. Ce n'est pas un livre de philosophie, c'est-à-dire de religion. Même plus la religion des gens qui ne croient plus à rien, la religion de l'écriture. L'écriture est traitée plutôt comme une machinerie : qu'elle absorbe l'énergie et qu'elle la métamorphose en potentiel métamorphique chez le lecteur.

L'oubli de la critique ensuite. *L'Anti-Œdipe*<sup>1</sup>, malgré son titre, n'est pas un livre critique. Plutôt un livre positif, positionnel, comme *L'Antéchrist*, une position énergétique inscrite en discours, où la négation de l'adversaire ne se fait pas par *Aufhebung*, mais par oubli. De même que l'athéisme est la religion continuée, sous sa forme négative, et qu'il est même la *forme* moderne de la religion, la seule sous laquelle la modernité peut continuer à être religieuse, de même la critique se fait l'objet de son objet, s'installe dans le champ de l'autre, accepte les dimensions, les directions, l'espace de l'autre au moment même où elle les conteste. Vous trouverez dans le livre de Deleuze et Guattari un mépris affiché à l'endroit de la catégorie de transgression (et donc implicitement de tout Bataille) : c'est que ou bien *l'on sort tout de suite*, sans perdre son temps à critiquer, simplement parce qu'on se trouve placé ailleurs que dans la région de l'adversaire, ou bien on critique, on garde un pied dedans, tandis qu'on a l'autre dehors, positivité du négatif, mais en fait néant de ce positif. C'est cette non-puissance critique que l'on trouve dans Feuerbach ou dans Adorno. Marx disait en 1844 que le socialisme n'a pas besoin de l'athéisme, parce que la *question* de l'athéisme est positionnellement la même que celle de la religion, elle reste critique. Ce qui est important dans la question, ce n'est pas sa négativité,

---

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

c'est sa position (la position du problème). De l'athéisme (que Marx voyait comme communisme utopique) au socialisme, il n'y a pas de frontière franchie, pas de transcendance, pas de critique ; il y a un déplacement, le désir a nomadisé dans un autre espace, un autre dispositif s'est mis à fonctionner, ça marche autrement, et si ça marche, ce n'est pas parce qu'on a fait la critique de l'autre vieille machine. Pour la même raison, et toutes choses égales, les lignes qui suivent ne seront pas critiquées.

Contrairement à toute attente, ou justement parce que le titre fracassant est un effet d'illusion, ce que le livre *subvertit* le plus profondément est ce qu'il ne *critique* pas, le marxisme. Cela n'implique pas que symétriquement il ne subvertisse pas la psychanalyse, qu'il attaque. Au contraire, sous la différence de fonctionnement des *régimes* de cette machine qu'est le livre, selon qu'elle opère avec Freud ou avec Marx, il reste une évidente identité de *position*. Ce qui est silencieusement enterré de Marx n'est pas moins grave ni important que ce qui de Freud est soumis à l'incendie crépitant du contre-feu, de l'anti-Œdipe. D'un côté la machine-livre se débranche du dispositif psychanalytique et l'*expose*, l'oblige à s'exposer, tout à fait comme avait fait l'homme au magnétophone, en rabattant et projetant toute l'énergie libidinale, censée s'écouler dans la relation transférentielle, contre la figure paranoïaque de l'Archi-État qui sous-tend, selon Deleuze et Guattari, ce dispositif de la pratique psychanalytique ; de l'autre côté au contraire, le livre pompe les flux théoriques et pratiques du marxisme, les coupant ici et là, laissant tomber sans un mot des parties entières du dispositif marxiste. Et pourtant les deux Vieux sont de fait logés à la même enseigne : tout ce par quoi l'économie libidinale communique chez eux avec l'économie politique, voilà ce qui est vraiment force de transformation et donc véritable partance en puissance ; ce au contraire par quoi le libidinal cache le politique chez Freud, ou le politique le libidinal chez Marx, il faut sauter en dehors et danser par-dessus. Donc va se trouver profondément subverti tout ce qui est politique *inconsciente* dans la psychanalyse, et c'est l'axe visible du livre, l'anti-Œdipe étant l'anti-État, la rupture avec la figure despotique inconsciemment présente dans la psychanalyse. Mais doit se trouver pareillement débloqué tout ce qui est libido inconsciente dans le marxisme, libido écroulée dans les dispositifs religieux de la politique dialectique ou du catastrophisme économique, libido refoulée dans les

analyses interrompues du fétichisme de la marchandise ou de la naturalité du travail.

Reste que le livre est anti-Œdipe et pas anti-Parti (si l'on suppose que le Parti est sur la surface d'inscription socio-politique l'analogue de l'Œdipe sur la surface corporelle). N'est-ce pas accorder trop d'importance à la psychanalyse dans les mécanismes répressifs qui réglementent la circulation du Kapital ? Cette virulence critique n'est-elle pas trop bruyante ? N'est-ce pas grâce à elle justement que la gauche intellectuelle va faire du livre un gadget, une marchandise quaternaire, et le neutraliser ? Sa véritable virulence n'est-elle pas dans son silence ? En branchant ce petit travail-ci sur le grand travail du livre juste à l'endroit où ce dernier se tait, on désire faire partir par là quelques flux non échangeables par les marchands et/ou les politiques. On réaffirme ainsi ce qu'affirme le livre. On montre que celui-ci est l'un des produits les plus intenses de la nouvelle figure libinale qui « prend » à l'intérieur du capitalisme.

*Cela n'a aucune importance que ce que nous faisons finisse par être mélodique.*

(Chr. Wolff à Stockhausen.)

Le marxisme dit : il y a une frontière, une limite, passé laquelle l'organisation des flux qui s'appelle capital (rapports de production capitalistes) se défait, le groupe des correspondances entre monnaie et marchandise, entre capitaux et force de travail, d'autres paramètres encore, se dérègle. Et c'est la croissance même des capacités de production dans le capitalisme le plus moderne qui, rencontrant cette limite, va faire vaciller le dispositif de la production et de la circulation et qui ne pourra manquer de laisser passer, laisser aller encore plus de flux d'énergie et de laisser se débâter leur système de « régulation » dans le capital, c'est-à-dire les rapports de production.

Toute la politique marxiste est construite là-dessus, elle cherche dans cette frontière, dans cette limite, cette chaîne, tel maillon, tel moellon jugé plus proche de céder, maillon le plus faible, ou jugé plus pertinent pour emporter tout le bâti avec lui, maillon le plus fort. Toute cette politique est une politique de la limite et de la négativité. Il y a, requiert-elle, une extériorité hors d'atteinte pour

le capital ; en même temps qu'il étend la loi de la valeur à de nouveaux objets, ou plutôt qu'il remodèle tous les vieux objets, autrefois « codés » selon les règles minutieuses de la production des « métiers », selon les rituels des religions, selon les coutumes des vieilles cultures « sauvages », pour les décoder et en faire des « objets » modernes débarrassés de toute autre contrainte que l'échangeabilité, en même temps il s'approche d'une limite qu'il ne peut pas franchir.

Qu'est-ce que cette limite ? La disproportionnalité des flux de crédit et des flux de production ? celle des quantités de marchandises et des quantités de monnaies de paiement ? celle du capital investi et du taux du profit qu'il est supposé rapporter ? le déséquilibre entre la capacité installée de production et la production effective ? la disproportionnalité du capital fixe et des salaires ou capital variable ? celle de la plus-value, créée par l'exploitation de la force de travail, et de sa réalisation ou reconversion en production ? Ou bien la limite est-elle la baisse du taux de profit ? Ou bien la levée de la critique révolutionnaire dans les rangs d'un prolétariat croissant ? Ou faut-il au contraire constater, amèrement, mais symétriquement, c'est-à-dire en restant dans le même champ théorique et pratique, que l'incitation à investir, découragée par cette baisse du taux de profit, est relayée par les interventions de l'État ; que les travailleurs, toujours plus nombreux en effet, sont pourtant de moins en moins ouverts à la perspective d'un renversement révolutionnaire (au point que les partis communistes se voient tenus d'exclure *pratiquement* une telle perspective de leur programme et de se présenter en bons gérants d'un système à peu près identique où il y aurait simplement un peu moins de propriétaires de capitaux et un peu plus de grands fonctionnaires) ?

Ces hésitations ne sont pas spéculatives, elles sont pratiques et politiques. Elles procèdent d'un siècle de mouvement communiste, d'un gros demi-siècle de révolution socialiste. À peu près comme si vers 1860 on s'interrogeait sur la dynamique de l'évolution française, sur les contradictions de la société d'Ancien Régime, sur la direction imprimée par Robespierre au cours révolutionnaire, sur la fonction historique de Bonaparte, et finalement sur la différence fondamentale entre la société française sous les derniers rois et la société française sous le dernier empereur, s'apercevant qu'elle ne se situe pas là où la place l'idéologie bourgeoise des Lumières, mais à côté, dans la révolution industrielle. De même, toutes choses déplacées, pour l'État « socialiste » russe. Son écart avec la société bourgeoise n'est pas là

où son discours le localise, dans le pouvoir des soviets, c'est-à-dire dans une proximité plus grande, très grande en principe, des travailleurs avec les décisions à prendre sur l'économie et la société, donc dans une ductilité plus souple des flux de production, de paroles, de pensées, de choses – mais au contraire dans une tenue tout aussi rigide que celle du tsarisme, tout aussi « rationnelle » (c'est-à-dire irrationnelle), secondaire (au sens freudien), de ces courants par un appareil étatique sociophage qui absorbe la société civile, économique et intellectuelle, qui s'infiltré en elle par tous ses canaux de circulation et y coule le béton de la suspicion bureaucratique. Donc pas plus fluctuant et moins représentatif ; au contraire aussi centralisé, totalisateur et paranoïaque. Et peut-être *plus* centralisé. Ici aussi les choses se passent ailleurs : de la révolution socialiste s'engendre une espèce d'État despotique nouveau où le mépris policier-paternaliste pour les masses et la libido cherche à adjoindre l'efficacité technique et l'initiative (« américaines ») du capitalisme et n'y parvient pas. À Lénine, affirmant que le socialisme, c'est le pouvoir aux Soviets plus l'électrification, Cronstadt répondait : c'est le pouvoir du Parti plus les exécutions. Le capitalisme n'est pas du tout le régime de la liberté, il est construit lui aussi sur le principe d'un rabattement des flux de production sur le *socius*, le *Kapital est ce rabattement* ; seulement il ne doit se faire que *sous les espèces du profit*, et pas du tout sous celles de quelque avantage en puissance sacrée (*numen*), en ce que Deleuze et Guattari appellent *plus-value de code*, pouvoir de prestige, qui suppose adhésion des cœurs. Le capitalisme n'offre rien à croire, le cynisme est sa moralité. Le Parti, au contraire, figure despotique, requiert un rabattement territorialisé, codé, hiérarchisé au sens religieux du terme. La Russie, la terre russe, le peuple, son folklore, ses danses, ses coutumes et costumes, la baba et le petit père, tout cela qui provient des communautés slaves « sauvages » se trouve entretenu, mis en conserve et rapporté à la figure du Secrétaire général, au despote qui s'approprié toutes les productions.

Si donc on s'interroge sur ce qui ruine effectivement la société bourgeoise, il est clair qu'on ne peut pas trouver de réponse dans la révolution socialiste, pas plus que dans le marxisme. Non seulement la « dialectique » historique a démenti la dialectique spéculative, mais il faut admettre qu'elle n'est pas une dialectique du tout. Des figures, de vastes dispositifs, se disputent les énergies ; la manière de les capter, de les transformer, de les écouler est

toute différente selon qu'il s'agit de la figure capitaliste ou de la figure despotique. Elles peuvent se composer, elles produisent alors non pas des contradictions, une histoire en voie de totalisation conduisant à d'autres figures, mais des effets de compromis à la surface sociale, des monstres inattendus : l'ouvrier stakhanoviste, le chef d'entreprise prolétarien, le maréchal rouge, la bombe nucléaire de gauche, le policier syndiqué, le camp de travail communiste, le réalisme socialiste. Dans des mixages de dispositifs économiques libidinaux comme ceux-là, c'est assurément la figure despotique qui domine. Mais seraient-ils autres, on ne voit pas de toute manière pourquoi et comment cette machinerie serait un résultat dialectique, encore moins pourquoi et comment la figure libidinale du capitalisme devrait ni même pourrait « conduire à » un dispositif de ce genre, par son « développement organique intrinsèque ». En fait, elle n'y conduit pas, elle ne conduit rien qu'à elle-même : nulle « transcroissance » à attendre, nulle limite dans son champ qu'elle ne franchisse. D'une part, le capitalisme saute par-dessus toutes les limitations précapitalistes, de l'autre il entraîne et déplace sa propre limite avec lui dans son voyage. Désarroi de la « gauche », non gauchiste et gauchiste.

Telle est la région d'où partent Deleuze et Guattari : si cette idée d'une limite infranchissable économique, sociale, « morale », politique, technique, ou ce qu'on voudra, était une idée creuse ? Si au lieu d'un mur à transpercer, à transgresser, c'était le mur du capitalisme qui de lui-même transitait sans cesse toujours plus loin à l'intérieur de lui-même (il y avait déjà une configuration de ce genre dans la vieille idée de l'approfondissement du marché « intérieur ») ? Non pas qu'ainsi il se supprimerait par simple extension ; non pas davantage que la question de son renversement se trouverait de ce fait désuète et qu'il faudrait se ranger au côté des révisionnistes et réformistes qui attendent tout du développement, de la croissance et d'un peu plus de « démocratie », ou plutôt qui n'attendent plus rien que 3 % de plus et mieux distribués. Mais en ce sens qu'il n'y a pas d'extériorité, pas l'autre du Kapital, qui serait la Nature, le Socialisme, la Fête ou je ne sais quoi – mais qu'à l'intérieur même du système les régions de contact et de guerre ne cessent de se multiplier entre ce qui est fluidité et presque indifférence, développées par le capital lui-même, et ce qui est « axiomatique », répression, blocage des flux, « reterritorialisations », rabattement de l'énergie sur un prétendu corps qui en serait l'origine tandis qu'il n'en est que

le profiteur, sous n'importe quel nom d'emprunt, Nation, Civilisation, Liberté, Avenir, Nouvelle Société, sous une seule identité : Kapital.

Il n'y a pas de dialectique au sens où l'un ou plusieurs de ces conflits devraient engendrer quelque jour la percée du mur, où un jour l'énergie se trouverait avoir « fait le mur », dispersée, fluide, de l'autre côté ; il y a plutôt une espèce de *débordement* de la force à l'intérieur du même système qui l'a délivrée des règles de marquage sauvages, barbares ; tout objet peut entrer dans le Kapital, s'il peut s'échanger ; ce qui peut s'échanger, se métamorphoser d'argent en machine, de marchandise en marchandise, de force de travail en travail, de travail en salaire, de salaire en force de travail, tout cela du moment que c'est échangeable (selon la loi de la valeur) est *objet* pour le Kapital. Et ainsi il n'y a plus qu'un énorme remuement où les objets apparaissent et disparaissent sans cesse, dos de dauphins sur la surface de la mer, où leur objectivité cède à leur obsolescence, où l'important tend à n'être plus l'objet, concrétion héritée des codes, mais le mouvement métamorphique, la fluidité. Pas le dauphin, mais la traînée qui s'inscrit en surface, la trace énergétique. C'est en cette liquidité, dans ces eaux ni froides ni chaudes, que peut-être vont couler les rapports de production capitalistes, c'est-à-dire la règle simple de l'égalité des valeurs échangeables et tout le groupe d'« axiomes » que le Kapital fabrique tout le temps pour rendre cette règle obligatoire, de nouveau respectable, alors qu'il la tourne en dérision sans cesse.

Par exemple, Sherman montre qu'en nationalisant les mille plus grandes entreprises US, on fait sauter d'un coup les goulots que la loi de la valeur impose à la circulation ; on peut réduire le temps de travail à quelques heures par jour, instituer la gratuité complète de tous les biens de consommation, supprimer la publicité et quantité d'activités tertiaires. Chiffres en main, la chose est démontrée possible en l'état actuel de l'économie US. On peut imaginer que la chose se fasse, si par exemple l'incitation à investir des propriétaires de capitaux ne cesse de décroître et si leur intérêt les pousse à préférer les revenus bureaucratiques, qu'ils ne manqueraient pas d'avoir dans la société de Sherman, aux profits incertains de l'économie de marché : ce serait peut-être le communisme au sens du *Manifeste de 48*, ce ne serait pas le socialisme dont on rêve aujourd'hui. Ce serait le capitalisme moderne, la bureaucratie despotique, la bureaucratie de l'abondance, c'est-à-dire l'appareil réglant non plus la pauvreté ou

la rareté, mais la prospérité, la bureaucratie non plus du besoin, mais de la libido.

Limite toujours repoussée, « limite relative ». Le corps sans organe, le *socius*, n'a pas de limite ; il rabat tout sur lui-même, rapporte à soi, capte et dirige les innombrables flux que les dispositifs « économiques » libidinaux-politiques branchent les uns sur les autres en une métamorphose sans fin, en une répétition toujours différente. Ce rabatement, cette absorption d'énergie, sur un *socius* qui attire et détruit les productions, voilà le capitalisme. Pas de limite coupant l'intérieur de l'extérieur, de bord où le système se précipite et s'abîme. Mais, à la surface même, une fuite éperdue, un voyage aléatoire de libido, une errance qui se marque dans le « n'importe quoi » du Kapital, et qui fait de cette formation, quand on la compare à la barbarie et à la sauvagerie, aux formations codées, la plus schizo-phrène, la moins dialectique. Regardez la façon dont les chefs d'entreprise américains ont tout de suite *tourné* l'obstacle qu'opposaient à la poursuite de la croissance les économistes du MIT. Ces derniers disaient : avec la production croît exponentiellement la pollution. Donc arrêtons la croissance, limitons les investissements productifs, réglons la machine sur le *zero growth*. Réapparition de la catégorie de la limite, de la catastrophe. Réponse des capitalistes et entrepreneurs : incorporons plutôt les coûts de dépollution dans les coûts de production ; cela va relever considérablement les prix de vente, le marché va se trouver diminué d'autant et la production se réglera d'elle-même sur ces capacités amoindries de consommation. Nul ne sait si c'est de cette manière, par incorporation aux prix, que la pollution sera neutralisée ; mais il est certain que le capitalisme ne prendra pas, parce qu'il ne peut pas prendre, une décision de réglage au zéro de croissance de la machine productive. Il tournera l'obstacle par un « axiome » supplémentaire (l'imputation des frais de dépollution aux prix de revient, ou bien la fiscalité).

### Capitalisme énergumène

Très profonde et très peu profonde subversion du marxisme, jamais dite... Cette figure du Kapital, celle de la circulation des flux, c'est celle qu'impose la prédominance du point de vue de la circulation sur celui de la production, entendez : au sens de l'économie politique. (Car au sens de Deleuze et Guattari la production est branchement

et coupure de flux, flot de lait tiré du sein et coupé par les lèvres, énergies prélevées et converties, flux d'électrons convertis en rotation de la fraiseuse, giclées de sperme cueillies par la matrice.) On ne manquera pas de s'en prendre à cette prédominance du point de vue de la circulation. Quand Deleuze et Guattari écrivent qu'il faut penser le capitalisme sous la catégorie de la banque plutôt que sous celle de la production, on s'écriera que c'est l'idéologie keynésienne, la représentation technobureaucratique que des intellectuels coupés de la pratique se font du système, et qu'en abandonnant le point de vue de la production, c'est le travail et le travailleur et sa lutte et la classe auxquels on tourne le dos. Pas un mot, en effet, sur la théorie de la valeur-travail ; un mot seulement, mais énigmatique, d'une hypothèse sur la plus-value machinique. À vrai dire, le grand fleuve du livre charrie quelques cadavres majeurs, prolétariat, lutte de classes, plus-value humaine. Il répand l'image d'un capitalisme décodé plein de circulations actuelles et de circulations potentielles encore plus intenses, qu'il faut tout un jeu d'endigements (de « reterritorisations ») pour assagir et tenir dans son lit, toute une batterie de répressions, au premier rang desquelles l'État fondamental, l'Archi-État, et son Œdipe.

Le capitalisme comme métamorphose, sans code extrinsèque, ayant sa limite seulement en soi, limite relative, repoussée (qui est la loi de la valeur), voilà en effet une « économique » qui se trouve bien déjà dans *L'Idéologie allemande* et encore dans les manuscrits de 1857-1858 (*Grundrisse*, « Introduction » à la *Critique de l'économie politique*), et *Le Capital* lui-même. Et que cette économique ait affaire à la libido, on peut en trouver des traces dans les *Notes de lecture* de 1843 à un bout de l'œuvre, et à l'autre dans le chapitre du *Kapital* sur le fétichisme, comme le montre Baudrillard. L'universalité critique du capitalisme aussi, cette hypothèse qu'avec l'indifférence, avec l'effet du principe d'équivalence, c'est-à-dire du décodage, vient faire surface dans la pratique ouvrière ou capitaliste du capitalisme l'espace *vide* dans lequel sera possible la construction des grandes catégories du travail et de la valeur, et que l'on pourra appliquer celles-ci rétroactivement sur des dispositifs (les formes « précapitalistes ») où ces modalités étaient recouvertes par des codes, par des marquages et des représentations qui ne permettraient pas une économie politique généralisée, c'est-à-dire qui maintenaient extérieures l'une à l'autre l'économie politique et l'économie libidinale, cette dernière canalisée en reli-

gion, coutumes, rituels d'inscription, cruautés et terreurs. Avec le capitalisme, tout cela est rendu péréquable, les modalités de production et d'inscription se simplifient dans la loi de la valeur, et ainsi tout est bon à produire-inscrire du moment que l'énergie d'inscription-production déposée en trace, en objet quelconque, est reconvertible en énergie, en objet, en trace. Portrait d'un capital presque schizophrène. Quelquefois nommé pervers, mais c'est alors une perversion normale, la perversion d'une libido machinant ses flux sur un corps sans organe où elle peut s'accrocher partout et nulle part, comme les flux d'énergie matérielle et économique peuvent, sous forme de production, c'est-à-dire de conversion, s'investir sur n'importe laquelle des régions de la surface du corps social, du *socius* lisse et indifférent. Investissements voyageurs, qui font disparaître dans leurs périples tous les territoires bornés et marqués par des codes – non seulement du côté des *objets* (les interdits de production et de circulation explosent tous les uns après les autres), mais du côté des « *sujets* » individuels ou sociaux qui n'apparaissent plus dans ce transit que comme des concrétions quelconques, elles-mêmes échangeables, anonymes, dont l'illusion d'exister ne peut être maintenue qu'au prix de dépenses spéciales d'énergie.

Il s'en faut d'un rien, en somme, que le capitalisme ne soit déjà ce voyage d'intensités, cet œuf à milieu variable dont la surface est parcourue et sans cesse nantie ici et là de petites machines, de petits organes, de petites prothèses, qu'il ne soit déjà la substance spinoziste adornée de ses attributs ou le vide démocratéen où dansent les atomes, que nous n'ayons déjà la gaieté d'être sages en Dieu-la-Nature-le-Retour. Est-il marxiste, ce spinozisme, cet atomisme ? Peu importe, il ne s'agit pas du tout de produire une orthodoxie, plutôt de déceler une inspiration à la fois présente et *refoulée* chez Marx. Tel est le thème atomiste : dans le capitalisme, les individus se constituent en tant qu'entités désocialisées, déterritorialisées, dénaturées, « libres » (*L'Idéologie allemande*), en même temps qu'ils se trouvent régis par le *hasard*, par un dieu indifférent à leurs affaires, par un dieu épicurien et déviant, par une non-règle, la non-règle du *clinamen*, la flottaison hors du destin de leur territorialité et de leur familiarité. Dans sa *Doktordissertation*, Marx, bien avant d'être marxiste, disait : la doctrine d'Épicure touchant les dieux « supprime la crainte religieuse et la superstition, elle ne donne aux dieux ni joie ni faveurs, mais nous prête la même relation que nous avons avec les poissons d'Hycarnie,

dont nous n'attendons ni dommage ni profit<sup>1</sup> ». Et si les dieux dévient du monde, déclinent toute responsabilité quant aux hommes, c'est, dit Marx, pour la même « raison » que l'atome dévie, selon le principe de *clinamen*, de la droite que sa chute trace dans le vide. Car par cette droite il est lié à un système, il est soumis aux *fati fœdera*, comme dit Lucrèce, aux liens du « c'est dit » ; le *clinamen*, au contraire, est « au cœur de l'atome le quelque chose qui peut lutter et résister<sup>2</sup> » dit Marx ; il échappe à l'hétéronomie, et donc à la négativité qu'implique la « loi de l'autre ». De même pour le principe de répulsion des atomes : « Leur négation de tout rapport à l'autre doit être réalisée effectivement, posée positivement (*verwirklicht, positiv gesetzt*) », et ne peut donc être que le moment de la répulsion par lequel chaque atome se rapporte seulement à soi. Atomes déviants et repoussants, dieux détournés et indifférents ; individus « déclinant » à l'état « libre » dans l'espace vide du capital ; flux coupés sans finalité ni causalité ; flux orphelins fuyant les *fati fœdera* du pseudo-corps organique ou social : ce qui soutient tout cela est la même figure, celle de la schizophrénie et/ou de la matérialité. Et si, pour le Marx de 1857, marxiste, le capitalisme est l'index d'une universalité applicable à toutes les grandes machines socio-économiques y compris lui-même, il n'est pas douteux que c'est par le vide, l'indifférence où il plonge tous les êtres, la déclinabilité (quelconque, aléatoire) de l'individu quant au travail, de l'objet quant à l'argent, du Kapital quant au produit.

Autre thème refoulé, celui de la dissolution des illusions subjectives-objectives du produire et du consommer : toute production est consommation des matières, instruments et énergies employés à produire, et toute consommation est production d'une forme nouvelle, métamorphose du consommé en un produit différent. « Cette identité de la production et de la consommation revient, dit Marx, à la proposition de Spinoza : *Determinatio est negatio*<sup>3</sup>. » Voilà un usage matérialiste (pas du tout dialectique) de la négation, son usage positif ; cette *determinatio*, c'est l'atome, et c'est la coupure du flux. Prenez encore, cette fois dans le *Kapital*<sup>4</sup>, le chapitre sur le taux de la plus-value, vous y trouvez ce texte parfaitement deleuze-guatta-

---

1. Traduction J. Ponnier, pp. 245-246 ; MEW, EB I, p. 283.

2. *Ibid.*, p. 243 ; p. 281.

3. « Introduction » de 1857, trad. fr., p. 155.

4. 1, 7 ; MEW, 23, p. 229 ; Éditions sociales, I, p. 213.

rien : « Dès que l'on examine la création de valeur et la modification de valeur par et en elles-mêmes, les moyens de production, ces représentants matériels du capital constant, ne fournissent que la matière (*Stoff*) dans laquelle la force fluide créatrice de valeur (*die flüssige, wertbildende Kraft*) vient se fixer. La nature de cette matière (*Stoff*) est donc indifférente (*gleichgültig*), que ce soit coton ou fer. Indifférente aussi la valeur de cette matière. » Et le vieux Marx ajoute en note : « Il est évident, dit Lucrèce, que *nil posse creari de nihilo*, que rien ne peut être créé de rien. "Création de valeur" est transformation (conversion, transposition, *Umsatz*) de la force de travail en travail. De son côté, la force de travail est avant tout de la matière naturelle (*Naturstoff*) transposée, convertie (*umgesetzt*) en organisme humain. » Dans un essai profondément marqué par la philosophie de Francfort, c'est-à-dire par la dialectique négative, Alfred Schmidt, analysant la relation du travail avec la nature chez Marx, donne, en dépit de ses intentions, mainte preuve de ce que les *Verwandlungen*, les *Umsätze*, qui sont toute l'économie politique, sont caractérisées par Marx autant comme des métamorphoses d'une énergie neutre placée en deçà de tout clivage nihiliste, que comme des mises en relation du sujet travaillant et de l'objet travaillé ou de la valeur d'usage et de la valeur d'échange, c'est-à-dire de deux êtres en relation dialectique. Aucun doute, il y a dans Marx, dans la profondeur de son mouvement, cette inspiration énergétique, une économie qui, refoulée sous le dispositif dialectique, est *beaucoup plus que politique*, qui n'est sans doute jamais ouvertement libidinale, mais se laisse approcher libidinalement par l'analyse des processus primaires, car le *clinamen*, l'orphelinat et l'indifférence, c'est la primarité. Et le désir de savoir de Marx ! Est-ce que son secret ne réside pas dans la jouissance spinoziste, lucrécienne, qu'il éprouve à dissoudre tous les discours de l'économie politique bourgeoise en les branchant sur la fluidification généralisée engendrée par le Kapital et à produire lui-même un objet théorique capable de correspondre à cette liquéfaction tout en exhibant la loi cachée, la loi de la valeur ?

Dans la figure du Kapital proposée par Deleuze et Guattari, on reconnaît bien ce qui fascine Marx : la *perversion* capitaliste, la subversion des codes, religions, pudeur, métier, éducation, cuisine, parole, l'arasement de toutes différences « fondées » au profit de la seule différence même : valoir pour-, être échangeable contre-. Différence indifférente. *Mors immortalis*, disait-il.

Deleuze et Guattari ont ramené au jour cette fascination, ils l'ont

émancipée de la mauvaise conscience, ils nous aident à la débusquer jusque dans la politique aujourd'hui. Conscience mauvaise chez Marx lui-même, de plus en plus mauvaise chez les marxistes. Et donc, à proportion, piété destinée à cacher et expier cette appétence à la liquéfaction capitaliste : cette piété, la dialectique, c'est le maintien, par-dessus la perversion toute positive du capital, d'un dispositif de négativité, de contradiction et de névrose qui permettra de détecter et de *dénoncer l'oubli du créancier (le prolétariat) et l'oubli de la dette (la plus-value)*, dans une liberté déclarée factice et coupable, une positivité jugée de façade. Alors le marxisme va être cette entreprise de réparation et de remontrance où l'on va montrer et re-montrer le système comme un débiteur sans loyauté et construire toute l'énergétique politique sur le projet de réparer un tort, non pas un tort particulier, disait Marx en 1843, mais un tort en soi, ce tort vivant qu'*est* le prolétariat, le tort de l'aliénation. Peu étrange dispositif venu du christianisme, mais qui prendra les dimensions paranoïaques que l'on sait avec Staline et Trotski et qui tombera dans la routine des croyances fanées avec le « communisme » d'aujourd'hui.

Ce dispositif de négativité et de culpabilisation, c'est lui dont *L'Anti-Œdipe* débarrasse le marxisme. Cendrars disait que « les artistes sont, avant toute chose, des hommes qui luttent pour devenir inhumains ». Le silence du livre sur la lutte de classes, l'épopée du travailleur et la fonction de son parti, telles qu'elles encombrant la langue des politiques, donnent à penser que pour les auteurs les vrais politiques sont de fait aujourd'hui des hommes qui luttent pour devenir inhumains. Point de dette à localiser. Le mutisme sur la plus-value est de même farine : ne cherchez pas le créancier, c'est peine perdue, il faudrait toujours *faire exister le sujet* de cette créance, incarner le prolétariat à la surface du *socius*, c'est-à-dire le représenter dans la boîte représentative sur la scène politique, et cela, c'est en germe la réapparition de l'Archi-État, c'est Lénine et Staline, ce peut être un Sujet sans nom, le Parti, le Vide, le Signifiant – et ce n'est jamais que cela, puisqu'un créancier, c'est toujours le nom d'un manque. Donc lâchez la mauvaise politique, la politique de la mauvaise conscience, et ses sages cortèges à banderoles qui sont les lourdes processions d'une piété simulée, le capitalisme ne crèvera jamais de mauvaise conscience, il n'expirera pas à cause d'un manque, par défaut de rendre à l'exploité ce qu'on lui doit ; s'il disparaît, c'est par excès, parce que son énergétique déplace sans cesse ses limites, la « restitution » vient en sus, et non comme la passion

paranoïaque de rendre la justice, et à chacun selon son dû, comme si on le savait, comme s'il n'était pas évident aujourd'hui que le « salaire » d'un ouvrier de l'un quelconque des dix pays les plus riches ne contenait pas, à côté de la valeur vendue de sa force de travail, une part redistribuée de plus-value ! Naville n'est pas le seul à le penser ; à leur manière, des économistes comme Ota Sik et Z. Tanko, en supposant qu'il y a une double fonction du salaire, valeur échangeable de la force de travail (qui est propriété privée), mais aussi contrepartie redistribuée par l'État de la valeur d'usage du travail social, concèdent l'essentiel. Cela ne veut pas dire qu'on est déjà dans le socialisme ou que celui-ci est désormais inéluctable (!) ; mais que la loi qui règle l'échange n'est peut-être pas le principe de la quantité égale de travail abstrait contenu dans les marchandises échangeables ; qu'il y a donc bien un principe d'équivalence, mais qu'il n'est pas ancré dans une *extériorité profonde*, que la valeur de la force de travail et la valeur d'une heure de travail social moyen (abstrait) ne sont pas déterminables par rapport aux conditions d'une survie naturelle, d'une nature des besoins élémentaires ; qu'au contraire elles font l'objet de conflits incessants à la *surface* sociale, qu'ainsi il n'y a pas de profondeur ou d'origine, que les syndicats, les cliques bureaucratiques, les groupes de pression s'opposent et composent sans cesse pour fixer une répartition du produit national brut laquelle est en soi flottante et sans référence d'origine. Même processus, en somme, pour la valeur-travail que pour la valeur-or, où la convertibilité, fût-elle de principe, doit elle aussi être abandonnée et remplacée par le jeu d'une négociation incessante, c'est-à-dire déterritorialisée et entraînée dans les flots des mots et des choses échangeables.

*Ni structures même infra- ni échange même symbolique*

Quels sont ces interdits, que le capitalisme oppose à l'incessant parcours des flux ? Des « reterritorialisations » nécessaires pour maintenir en place le système, disent Deleuze et Guattari <sup>1</sup>. Ces localisations circonscrites sur la surface du *socius*, qui disjoignent des régions entières en les mettant à l'abri des schizoflux, ce sont des néo-

---

1. *L'Anti-Œdipe*, pp. 306-312.

archaïsmes, est-il dit<sup>1</sup> ; on y trouve réserves d'Indiens, fascisme, monnaie de paiement, bureaucraties tiers-mondistes, propriété privée<sup>2</sup> – et assurément, l'Œdipe et l'Urstaat.

Quelle légèreté, semble-t-il, de placer sous la même fonction la réserve pueblo et le capital-monnaie, Staline et Hitler, Hitler et la propriété privée ! Que font-ils des super- et des infrastructures ? Eh bien, pas un mot à ce sujet, évidemment. Il n'y a que les machines désirantes, le corps sans organe, leurs relations orageuses déjà dans l'ordre moléculaire, relation entre l'anus faisant la merde, ou la bouche faisant la parole, ou l'œil faisant son coup, et une surface, celle du supposé corps, où ils ont à se poser, à s'inscrire et à se composer – et puis dans l'ordre du (supposé) grand corps social, du *socius*, dans l'ordre molaire de nouveau, la disjonction violente entre répétition aveugle, machinique, de la production-inscription des petits organes, des segments sociaux d'une part et de l'autre le rabatement et l'accaparement de ces productions segmentaires sur la surface du *socius*, en particulier grâce à l'Archi-État. Point de structures au sens linguistique ou sémiotique ; des dispositifs de transformation d'énergie. Et parmi ces dispositifs, nulle raison de privilégier (sous le nom d'infrastructure) celui qui règle la production et la circulation des biens, le dispositif dit « économique ». Car il n'y a pas moins d'économie, d'énergétique dans le dispositif qui va régler les lignages et les alliances et ainsi distribuer les flux d'intensité en concrétions de rôles, de personnes et de biens à la surface du *socius*, et produire enfin ce qu'on appelle l'organisation d'une société sauvage (en fait organisme jamais unifié, toujours tendu entre les mille pôles des petits organes multiples, des objets partiels, des segments libidinaux, et le pôle d'unification par le vide créé en haut, au sommet, à la tête et dans la tête, par le signifiant) – pas moins d'économie dans les règles de parenté, même, pas moins d'économie dans la distribution de la libido à la surface du corps sans organe, à l'accrochage des petits organes à désirer, à transformer l'énergie et à jouir, que dans l'économie et la distribution du capital, pas moins de dispositif producteur et inscripteur là qu'ici. Et inversement le dispositif œdipien n'est pas moins économique-politique que celui du Kapital, et enfin il n'est pas moins éco-libidinal et déviant que le processus primaire

---

1. *L'Anti-Œdipe*, pp. 306 et suiv.

2. *Ibid.*, pp. 308-309.

qu'il capte. Donc il n'est pas question de discerner dans ces dispositifs ceux qui seraient subordonnants et ceux qui seraient subordonnés : il y a subordination réciproque <sup>1</sup>. Mais à suivre l'hypothèse infra/super, il faudrait présupposer la totalité organique du social, présupposer et requérir le tout social, découper les structures dans une macrostructure, commencer par le tout, supposer le tout donné, du moins saisissable et analysable. Alors que toute l'affaire est que *le tout n'est pas donné*, que la société *n'est pas* une totalité unifiée, mais des déplacements et des métamorphoses d'énergie qui ne cessent de décomposer et de recomposer des sous-ensembles, et de tirer ces ensembles tantôt du côté du fonctionnement pervers-schizo des organes et objets partiels et tantôt du côté du fonctionnement paranoïaque-névrotique du grand signifiant absent. Si vous parlez de la superstructure et de l'infrastructure, alors vous ordonnez des dispositifs selon le haut et le bas, déjà vous vous êtes placés au point de vue du signifiant, au point de vue de la totalité, et il *ne vous lâchera pas* : quand vous voudrez faire une politique révolutionnaire, imaginer un devenir subversif, si vous ne touchez pas à cet édifice, vous aurez au mieux une dialectique, et au mieux selon celle-ci, « après » le moment négatif, « après » la révolution, c'est-à-dire *déjà avant* (sous la forme d'un parti par exemple, ou d'un besoin d'efficacité, ou d'organisation, ou de la peur de manquer), se reproduiront la même disposition hiérarchisée, le même travailleur-militant en bas et le même chef-patron en haut, la même confiscation des flux et productions partiels par l'intérêt général qui n'est que l'intérêt du despote.

Ce qui nous permet de dire cela, encore une fois ce n'est pas une fantaisie, c'est le capitalisme lui-même. C'est le capitalisme qui en balayant de ses flots d'argent et de travail les régions les plus interdites, l'art, la science, les métiers et les fêtes, les politiques et les sports, les images et les mots, l'air, l'eau, la neige et le soleil, les révolutions bolcheviques, castristes, maoïstes, c'est le capitalisme qui en parcourant ces régions fait apparaître pour des figures libidinales les dispositifs codés qui en régissaient précédemment l'économie, au moment même où il les fait tomber en désuétude. Il fait donc apparaître que les oppositions infra/superstructures, ou structure économique/structures idéologiques, ou rapports de production/

---

1. *L'Anti-Œdipe*, p. 342.

rapports sociaux, sont elles-mêmes des couples de concepts incapables de nous faire savoir ce qui se passe dans les sociétés sauvages, féodales, orientales et dans la société capitaliste même. Car elles sont trop ou trop peu : trop parce qu'il est certain que, dans les premières, les relations de parenté, et de rituel et de pratique, déterminent de façon décisive la production et la circulation des biens, c'est-à-dire la figure de l'« économie » et qu'on ne peut les ramener à une fonction idéologique de leurre ; trop peu parce que, dans la seconde, l'économie est beaucoup plus que l'économie politique, beaucoup plus qu'une production de biens et un échange de biens, puisqu'elle n'est pas moins production et échange de force de travail, d'images, de mots, de savoir et de pouvoir, de voyage et de sexe.

Si l'économie politique est un discours qui, aux phénomènes de production et de circulation, donne pour fondement un ancrage dans une nature (la Nature des physiocrates, l'intérêt et le besoin de l'*Homo œconomicus*, la puissance créatrice de la Force du travailleur), il n'est, tel quel, jamais applicable : passé le seuil de survie, lequel est donné par hypothèse, les sociétés archaïques ne sont pas moins arbitraires que le capitalisme, ce dernier n'entre pas davantage qu'elles sous la catégorie de l'intérêt et du besoin ou du travail. Il n'y a nulle part un ordre économique (= de l'intérêt, du besoin ou du travail) premier, suivi d'effets idéologiques, culturels, juridiques, religieux, familiaux, etc. Il y a partout dispositif de capture et d'écoulement de l'énergie libidinale ; mais dans la société archaïque ou orientale, il faut que l'énergie et ses concrétions en « objets » (les partenaires sexuels, les enfants, les outils et les armes, les aliments) soient *marquées* d'un sceau, d'une incision, d'une abstraction qui est justement celle des arts archaïques parce qu'ils n'ont pas fonction de « représenter » au sens du Quattrocento, mais d'encoder ce qui est libidinalement investi ou investissable, d'autoriser ce qui peut circuler et donner lieu à jouissance ; ces codes étant donc des opérateurs de tri, des sélecteurs, des ralentisseurs-accélérateurs, des barrages et des canaux, des valvules mitrales réglant les entrées et les sorties d'énergie sous toutes ses formes (mots, danses, enfants, mets...) par rapport au *socius*, au grand corps social inexistant, postulé ; tandis que dans le capitalisme ces codifications de fonctionnement, ces réglages particuliers dans leur abstraction concrète, telle inscription sur telle région de la surface de la peau pour marquer l'âge nubile, telle distorsion du cou, de l'oreille ou de la muqueuse de la narine ou la fabrication de tel chapeau d'entrailles de porc ou de volaille (Leiris

à Gondar) pour marquer telle fonction dans tel rituel religieux ou magique, tel tatouage pour le droit de porter les armes, tel ornement sur la figure du chef, tels mots et chants et *drummings* inscrits dans le scénario rituel du sacrifice, du deuil, de l'excision – le capitalisme balaie tout cela, franchit et dissipe ces dispositifs, déculture ces peuples, déshistorise leurs inscriptions, les répète n'importe où selon qu'elles peuvent se vendre et ne connaît aucun code où la libido soit marquée, mais seulement la valeur d'échange : vous pouvez tout produire et tout consommer, tout échanger, tout travailler, tout inscrire et n'importe comment, si ça passe, ça coule, ça se métamorphose. Le *seul axiome* intouchable porte sur la condition de la métamorphose et du passage : la valeur d'échange. Axiome et non code : l'énergie et ses objets ne sont plus marqués d'un signe, il *n'y a plus*, à proprement parler, de *signes* puisqu'il n'y a plus de code, plus de renvoi à l'origine, à une « pratique », à une référence, à une supposée nature ou surréalité ou réalité, extra-dispositif ou grand Autre – il n'y a plus qu'une petite étiquette de prix, index de l'échangeabilité : ce n'est rien, c'est énorme, c'est autre chose.

Or cela ne définit pas seulement une économie politique, cela détermine une économie libidinale tout à fait singulière. On peut l'aborder, comme Baudrillard le fait, à partir de la catégorie de l'ambivalence et de la castration, et dire : le capitalisme, c'est le fétichisme, non seulement au sens général, au sens feuerbachien-hégélien, ou que donne Marx, mais au sens strict que le mot prend dans la nosologie des perversions ; c'est le fétichisme parce que la castration et le clivage du désir y sont complètement occultés. La relation à l'objet dans le *Kapital* est la relation perverse : la différence des sexes y est abolie, non pas comme sexisme (encore que même là les coiffeurs et les magasins de confection *no sex* et le *Women Lib* et le *Gay Movement* accélèrent la déséxisation), mais comme désir impliquant en soi son interdit, comme pulsion barrée. L'équivalence vient se placer devant l'ambivalence, l'oblitére : l'échangeabilité généralisée fait omettre qu'il y a, dans l'ordre du désir, de l'inéchangeable sous peine de mort (et la jouissance en tant qu'incluant en elle toujours cette mort risquée). Et Baudrillard oppose au monotone échange moderne, une économie du don, du potlatch dans laquelle l'*irréversibilité*, le désastre de l'extrême dépense, la ruine économique et sociale, l'anéantissement par perte de prestige, la mort physique, le non-jouir à jamais, donc une symbolique libidinale, sont effectivement impliqués.

Ces « conclusions » convergent avec celles de Deleuze et Guattari. Mais c'est la divergence qu'il faut retenir parce qu'elle fait sentir ce qui est en jeu dans *L'Anti-Œdipe*. La très belle description de la *cruauté* sauvage marche tout à fait dans le sens de ce que Baudrillard veut manifester sous le nom d'*échange symbolique*. De même la fluidité et la fuite chez les uns, l'équivalence chez l'autre. Mais le lieu d'où l'on parle n'est pas le même ici et là. Le désir, chez Baudrillard, freudien strict, est pensé encore en termes de sujet. Barré, mais sujet quand même : comme le corps morcelé est néanmoins d'abord corps, rapportant *ensuite* à soi-même le morcellement comme sa propriété, la barre aussi se rapporte au désir comme un attribut à sa substance. Dans les deux cas, il faudra mettre à l'autre bout du procès un « auteur » de la barre, un rien, un *signifiant* zéro, le grand Autre, qui donc sera le vrai producteur de la barre. Ainsi la production désirante sera notée comme *signifiant nihiliste*. Quand Deleuze et Guattari partent des machines désirantes et s'emploient à ne faire usage que des catégories les plus élémentaires de la disjonction et de la conjonction, de la connexion et de l'exclusion, c'est-à-dire du branchement et de la coupure, avec récursivité possible (production de production), quand ils parlent d'un corps sans organe et d'un *socius* comme d'une *surface de rabattement*, surface sur laquelle viennent s'appliquer les productions (c'est-à-dire les flux-coupures) pour y être inscrites, *comme si* ce corps était le grand producteur, le grand sujet, le grand signifiant, *comme s'il* était la source et l'unité première, alors qu'il n'est lui-même qu'un principe de dévoiement – oserais-je dire : d'aliénation ? –, en tout cas de mort au sens freudien, la fonction de leurs discours n'est pas de métaphoriser autrement le signifiant zéro, mais de produire les *catégories économiques rebelles* qui font défaut, hors Lucrèce, Spinoza et Nietzsche, à la pensée du désir, rebelles au rabattement de cette pensée (qui n'est elle-même encore que désir, désir du désir) sur un ordre signifiant, rebelles à un rabattement philosophique ou psychanalytique qui est un cas particulier du rabattement de la production désirante sur le corps sans organe.

Si donc on continue de penser le capitalisme et la sauvagerie en termes de manque, de castration, et même d'ambivalence et d'*irréversibilité*, disant que le premier les occulte tandis que la seconde les inscrit dans ses codes, on complète l'occultation de la production désirante, on ne fait à la pensée métaphysique qu'une toute petite peine, on parachève de fait la pensée nihiliste : le sujet, va-t-on dire,

ne s'exhibe jamais « en chair et en os », il est morcelé, barré, différé, présent/absent, etc., mais l'important est que l'on continue à placer la libido sous la catégorie du signifiant et à l'ignorer dans son *non-sens* et sa force oublieuse. Or bien loin d'avoir à *guérir le sujet* en le ramenant soit à l'illusion d'un personnage socio-familial bien assis (psychanalyse traditionnelle), soit à la désillusion d'un sujet tragiquement barré à soi-même (psychanalyse lacanienne), il faut nous *guérir du sujet*, en le liquidant dans l'anonymat, l'orphelinat, l'innocence et la pluralité aléatoire des petites machines qu'est « le » désir.

Il ne faut donc pas opposer le capitalisme et la sauvagerie comme ce qui cache et ce qui exhibe la castration, c'est-à-dire comme ce qui est faux et ce qui est vrai, il ne faut pas prendre sur le capitalisme le point de vue de la *nostalgie* de la sauvagerie et de la vérité, qui est celui de la naturalité et de la représentation, il n'y a pas un bon état (sauvage, symbolique) de la libido, une bonne modalité de rabattement sur le *socius*, celle de la cruauté (Deleuze et Guattari ne disent pas un mot sur le *théâtre* d'Artaud, justement). De même qu'il ne faut pas confondre le contenu du socialisme avec la restitution des *marques* libidinales sur le corps social rendu à son morcellement cruel. Il faut évacuer tout le mode nostalgique de parler et de voir : il file par le trou que font Deleuze et Guattari dans le discours occidental. La machinerie territoriale de la sauvagerie ou même la grande machine despotique de la barbarie (comme quelquefois Nietzsche en rêve) ne sont pas un bon lieu pour regarder la machinerie capitaliste. Après Marx, Deleuze et Guattari disent l'inverse, que c'est le capitalisme qui est le bon lieu pour tout voir. Si vous regardez le capitalisme avec la castration dans l'œil, vous croyez le regarder de l'Orient despotique et de l'Afrique sauvage, mais de fait vous continuez le nihilisme de la religion occidentale, c'est encore la mauvaise conscience et la piété pour la Nature et l'Extériorité et la Transcendance qui inspirent votre position en ce lieu, alors que le capitalisme, qui est bien plus positif que l'athéisme, qui est l'indication, sur la surface du *socius*, d'une liquidité profonde des flux économiques, est par là même ce qui rétroactivement nous fait voir les codes précapitalistes et nous fait saisir en quoi lui-même, rapporté à lui-même seulement, *index sui*, bloque et canalise cette liquidité dans la loi de la valeur. La loi de la valeur, seul axiome de ce système tout d'*indifférence* et d'équivalences (*Gleichgültigkeit*, ne cesse de répéter Marx jeune et vieux), est aussi seule *limite*, limite infran-

chissable si l'on veut, tout le temps déplaçable et déplacée, qui retient le capitalisme de partir dans le déluge aléatoire des énergétiques moléculaires.

Donc, en dessous de la congruence d'une *Critique de l'économie politique du signe* avec *L'Anti-Œdipe*, il y a une discordance, et ce qui s'y joue, c'est la question du nihilisme, et c'est la « politique ». Il ne suffit pas de critiquer Marx, parce qu'il maintient avec le besoin et l'usage (et la force même de travail, Baudrillard !) une extériorité, une référence, une naturalité chargée d'ancrer les signes économiques. Il ne suffit pas d'accabler la psychanalyse « américaine » de sarcasmes parce qu'elle veut guérir le sujet en le dotant d'une unité illusoire. Il ne s'agit pas de faire avouer au capitalisme que sous les sourires des jeunes femmes et les surfaces perverses du métal, du polystyrène, des peaux et des spots, et grâce à eux, il méconnaît l'ambivalence et la barre du sujet libidinal. La force du capitalisme est au contraire de commencer à faire se déliter la fonction de cette ambivalence, à rendre évident qu'elle n'est pas le fait de l'économie libidinale en tant que machine petite ou grande, mais le fait de la superposition à cette économie d'un dispositif sensique et nihiliste, celui de l'Œdipe-castration. La révolution n'est pas le retour au grand castrateur et aux petits castrés, vue réactionnaire en définitive, mais leur dissolution dans une économie sans fin ni loi.

### *Le dispositif Œdipe*

La question que l'on pose à Deleuze et à Guattari est évidemment celle de l'origine ou de la finalité, ou de la condition de possibilité, ou..., de cet ordre « secondaire », de cet ordre qui contient le rien, qui sépare, qui ordonne et subordonne, qui terrorise, qui causalise, qui est la loi (de la valeur et de l'échange). Mais auparavant, pourquoi l'Œdipe ? Pourquoi l'Archi-État dans un dispositif comme le capitalisme dont l'« effet de sens » correspondant, Deleuze et Guattari le répètent, est le cynisme ? Rien de moins cynique qu'Œdipe, rien de plus coupable. Pourquoi et comment cette circulation de flux réglés par la seule loi de la valeur d'échange aurait-elle besoin, en supplément, en prime de répression, de la figure de l'Œdipe, c'est-à-dire, pour Deleuze et Guattari, de celle de l'État ? N'accordent-ils pas eux-mêmes que ce n'est ni du despotisme ni du capitalisme que peut procéder la mauvaise conscience, le premier engendrant la

terreur, le second le cynisme. Qu'est-ce donc qui engendre cette mauvaise conscience ? Question à deux paliers : 1° à quoi peut servir l'œdipianisation quand on est dans le système de l'échange généralisé ? 2° l'Œdipe est-il bien une figure de l'Urstaat ? Le premier palier embraye directement sur la politique du capital et la politique anticapitaliste ; le deuxième palier sur une théorie de l'histoire et sur le dispositif psychanalytique lui-même.

Premier palier : si le capitalisme n'a besoin d'aucun code, si son seul axiome est la loi de la valeur, c'est-à-dire l'échangeabilité des parties de flux en *quanta* égaux, pourquoi l'Œdipe ? La figure du père, du grand signifiant despotique, n'est-elle pas un archaïsme tout court, non un néo-archaïsme, au sein de la figure de l'échange ? La figure œdipienne dans l'hypothèse Deleuze-Guattari est celle du despotisme oriental, on y reviendra dans un instant : est-ce à dire que l'État capitaliste est le même que celui des royaumes de Chine, des Grands Rois et des Pharaons ? Il y a bien ici et là prédominance de la bureaucratie comme appareil de canalisation des flux économiques libidinaux. Deleuze et Guattari s'appuient beaucoup sur Wittfogel, ils s'appuient trop. Non parce que Wittfogel est souvent très imprudent comme *historien*, ce qui est un autre problème ; mais parce que tout son livre est inspiré par une confusion *politique* entre le système de domination précapitaliste que Marx nommait mode de production asiatique et le régime que Staline a imposé à la Russie et à ses satellites pendant vingt ans. Or l'absence de propriété privée, l'absorption de toute initiative économique et sociale par l'appareil bureaucratique et la suspension de toute activité, de tout écoulement énergétique de quelque ordre que ce soit, à la figure du despote, traits communs aux deux sociétés, ne permettent évidemment pas de les identifier.

La différence décisive est justement que Staline ou Mao soient postcapitalistes, que leur régime est de fait en compétition avec le capitalisme mondial, qu'il ne peut survivre qu'en relevant le défi de l'industrialisation, faute de quoi l'impérialisme ne manquera pas d'infiltrer des flux d'argent, de produits, de pensée technologique et cynique, mais aussi révolutionnaire et critique, dans la société bureaucratique, et de la faire se fissurer de toute part. C'est ce qui se passe constamment dans le glacis européen. Fissures qui vont vers la droite et fissures qui vont vers la gauche, poussée des cadres économiques et techniques en direction de la libéralisation, c'est-à-dire de l'incorporation, au moins économique et idéologique, au marché capi-

taliste mondial ; poussée des jeunes en direction de l'autogestion et du communisme des Conseils. Tout cela fait une vie bureaucratique très agitée, très différente de celle de l'empire Han, et une bureaucratie inquiète : elle a l'agitation du Kapital sous la peau, pas du tout la paix immobile du sacré. Bureaucratie menacée par la mobilité du capitalisme moderne, et par son gaspillage ; y compris celui de figures politiques : cherchez dans le monde, maintenant que les grands paranoïaques de la Seconde Guerre mondiale ont disparu (sauf Mao), s'il y a encore un seul dirigeant qui soit vraiment une figure paternelle.

Allons plus loin : l'institution familiale elle-même, pourquoi le capitalisme devrait-il la préserver, contraindre la libido de l'enfant à se fixer sur elle ? Le *Manifeste du parti communiste* disait que « la grande industrie déchire de plus en plus tous les liens de famille des prolétaires ». Peut-être était-ce dans une perspective misérabiliste qui ne s'est pas vérifiée ? Mais *a fortiori* si cette *déliaison* se fait même en dehors de la misère matérielle, ce qui est le cas. Qu'est-ce que la vie de famille d'un enfant d'aujourd'hui, père et mère travaillant ? Crèche, école, études, les juke-boxes, le cinéma : partout des enfants de leur âge, et des adultes qui ne sont pas leurs parents, qui sont en conflit avec eux et entre eux-mêmes, qui disent et font d'autres choses. Les héros sont au cinéma et à la télévision, dans les bandes dessinées, pas autour de la table familiale. Investissement plus direct que jamais des figures historiques. Les figures parentales, instituteurs, professeurs, curés, elles aussi subissent l'érosion des flux capitalistes. Non vraiment, à supposer que la psychanalyse soit bien l'œdipianisation, elle n'est pas le fait du capitalisme, elle va à contre-courant de la loi de la valeur. Un père salarié, c'est un père échangeable, un fils orphelin. Il faut soutenir Deleuze et Guattari contre eux-mêmes : le capitalisme est bien un orphelinat, un célibat, soumis à la règle de l'équivaloir. Ce qui le supporte n'est pas la figure du grand castrateur, c'est la figure de l'égalité : égalité au sens de la commutativité des hommes sur une place et des places quant à un homme, des hommes et des femmes, des objets, des lieux, des organes. Société constituée en une structure de groupe : un ensemble (tout *quantum* d'énergie : homme, femme, chose, mot, couleur, son, en fait partie), une règle d'associativité *ab*, une règle de commutativité  $ab = ba$  et un terme neutre  $ae = a$ . Voilà tout le secret de sa « répression ». (Et voilà, disons-le au passage, tout le secret de la connivence du Kapital avec la figure du savoir, qui est le véritable *dispositif* régissant l'économie libidinale dans le capitalisme.) Regar-

dez plutôt comment la famille est traitée dans le rapport du MIT et la lettre de Mansholt et tout le courant *zero growth*, et dites si le Kapital se préoccupe de l'institution.

On dira : n'empêche que la répression ne cesse de s'aggraver dans les sociétés modernes et que la seule loi de la valeur ne dispense pas de belles et bonnes forces de l'ordre. Il faut répondre : la répression ne cesse de *s'extérioriser* davantage ; parce qu'elle est moins dans les têtes, elle est plus dans les rues. Le cynisme ne cesse de progresser, donc les effectifs de police et de milice. Il y a d'autant plus de flics qu'il y a moins de pères, de profs, de chefs, de maîtres de morale – entendez : reconnus, « intériorisés ». Freud s'est complètement trompé dans *Malaise dans la civilisation* en prévoyant que l'extension de la « civilisation », au sens bourgeois de la civilisation matérielle et au sens SDN de la « paix perpétuelle », qui équivalait pour lui à la résorption des expressions externes de l'agressivité, devrait s'accompagner d'une aggravation de ses expressions internes, c'est-à-dire d'une culpabilisation et d'une angoisse croissantes. Dans les régions où règne cette paix civilisée, c'est-à-dire au centre du capitalisme, il n'en est rien, et tant mieux <sup>1</sup>. Le Grand Signifiant et Grand Castrateur est entraîné dans les eaux rapides et polluées de la reproduction du capital, de la grande métamorphose. Un homme moderne ne croit à rien, pas même à sa responsabilité-culpabilité. La répression s'abat non pas comme un châtiment, mais comme un rappel à l'axiomatique : la loi de la valeur, donnant-donnant. Ce peut être l'association des parents d'élèves qui l'exerce sur les enfants, le syndicat sur les ouvriers, le journal de femmes sur le « sexe faible », l'écrivain sur le discours, le conservateur de musée sur la peinture – ils n'agissent pas du tout comme des incarnations terrifiantes ou cruelles d'un

---

1. Freud a pu se tromper au sujet de la culpabilité. Mais quant à l'aggravation de l'angoisse, nulle erreur de diagnostic. Elle va de pair avec l'élimination des figures symboliques (les « valeurs ») qui accompagne l'extension de la loi de la valeur. L'échangeabilité sans limite libère en effet (sous sa propre condition) les flux de jouissance. Mais jouissance n'est pas plaisir, elle est aussi peur : événement de l'impossible. À cet égard, la pensée freudienne de l'économie pulsionnelle est plus exactement libidinale qu'aucune autre. L'argument développé ici (1972) relève d'une assez plate économie politique. Il est corrigé à propos de la figure hébraïque de l'Autre et de la pulsion de mort (aux pages 49 et suiv., 53 et suiv.). (Note de décembre 1993.)

Pouvoir transcendant, quoi qu'ils en aient, toute leur opérativité se réduit à maintenir la règle la plus élémentaire, le dernier mot du Kapital : échange « équitable », équivalence. Ils ne font pas peur, ils font mal. Exemple simple et criant : enseignant, vous pouvez enseigner ce que bon vous semble, y compris ce qui s'écrit ici ; mais la consigne absolue est de sélectionner en fin d'année, pour ne pas dévaloriser votre enseignement. Donc non pas : enseignement de valeur, puis sélection des élèves selon cette valeur ; mais : sélection des élèves, serait-elle absolument arbitraire (ce que personne ne peut plus ignorer), et *de ce fait* valorisation de votre enseignement. C'est la loi de l'échange qui détermine la valeur des termes, ici votre enseignement, d'une part, de l'autre, la « qualification » des enseignés. Fin de l'idéologie de la « culture », donc : on ne prétend plus produire un objet réputé valable *par soi* ou dans son « usage » ; mais la valeur se définit par l'échangeabilité : ce diplôme que vous allez donner à l'élève, est-ce qu'il pourra à son tour l'échanger dans la vie (= contre de l'argent) ? C'est la *seule* question. Cette question partout la même *n'est pas* celle de la castration, de l'Œdipe.

Prenez la peinture, c'est la même question. On ne demande pas au peintre *ce qu'est* son objet pictural, on ne cherche pas à le rattacher à un réseau de significations ; on s'inquiète de savoir *où* il est, s'il se tient ou peut se tenir dans le *lieu* pictural (galerie, exposition), car c'est seulement de cette position qu'il acquiert une valeur « picturale », puisque c'est seulement s'il est *en* ce lieu qu'il pourra en être sorti par échange contre son prix = par vente (et éventuellement ensuite être revendu par l'amateur pour être placé dans le musée). Ce qui fait sa valeur, c'est son échangeabilité, donc sa place dans le lieu pictural qu'est le marché de la peinture. En dehors de cela, il est *absolument impossible* de déterminer une *valeur intrinsèque* de l'objet peinture moderne. Voyez l'exposition Pompidou.

Il serait facile de montrer que la recherche scientifique fonctionne selon la même axiomatique de base ; ne variant que par quelques exigences complémentaires, par exemple l'opérativité des énoncés produits, qui suffisent à déterminer les bornes du champ d'application et la « nature » de l'objet.

Nulle part vous ne voyez de rattachement au Grand Signifiant, mais seulement la loi de l'échange immanent entre des termes dont la seule valeur tient à leur rapport. C'est là la définition même d'une *structure*, qui est le produit par excellence du dispositif du Kapital et du scientisme, l'objet libidinal éminemment capitaliste. L'écart

qui segmente l'objet à structurer en termes discrets<sup>1</sup> – écart qui, il faut le souligner, *exclut toute signification* et à strictement parler devrait même exclure l'usage du terme « signifiant » tel qu'il nous vient d'un Saussure encore très incertain à ce sujet (presque aussi incertain que Marx sur la part à faire à la valeur d'usage) – cet écart ne doit pas être confondu ni même articulé avec celui que par exemple Lacan suppose, sous le nom de retrait du signifiant, pour produire des effets de sens (= des signifiés) au niveau des termes en question. La différence chez Saussure, ce n'est pas le *A* chez Lacan.

Pourquoi Deleuze et Guattari négligent-ils ici un *renversement* qui est essentiel dans la problématique de Lacan ? Chez Saussure, le signifié est le caché, le signifiant est le donné. Chez Lacan, le caché est le signifiant et le signifié est donné (comme représentation, illusion, *a* et *a'*). Ce renversement est décisif : la figure du désir chez Lacan reprend les mêmes mots que celle de Saussure mais elle les distribue à l'envers ; pour Saussure, le signifiant et le signifié sont rapportés au sujet parlant qu'est le locuteur ; pour Lacan également, mais *le locuteur n'est pas un interlocuteur* au sens des linguistes, un allocutaire au sens de Benveniste. Il parle, mais pas comme je parle, pas à l'endroit où je parle, pas sur la même scène, sur une autre scène. Or quand Lacan fait cette hypothèse de l'inconscient-langage, l'important n'est pas qu'il la noue avec la problématique « scientifique » du discours, même si lui-même met l'accent sur cet effet ; elle n'est en réalité qu'un écran « idéologique ». Ce qu'il faut repérer, c'est qu'il ramène en surface la figure profonde qui est latente dans tout le dispositif de la psychanalyse, dans tout le dispositif du *désir de la psychanalyse*, la figure judaïque du paradoxal Iahvé : Toi silencieux, ou silence à la deuxième personne, c'est-à-dire locuteur potentiel qui ne sera jamais effectif pour Moi Moïse-Israël, signifiant caché ; mais aussi (sur l'autre scène, le Sinaï, par exemple), Toi seul parlant, y compris par ma bouche, signifiant donc quand même, et Moi locuteur seulement manifeste, silence latent, signifié.

Nous passons ainsi au deuxième palier : l'Œdipe n'est pas une figure de l'Urstaat, une figure despotique. Ici comme pour la culpabilisation (et les deux intuitions marchent de pair), Deleuze et Guattari restent trop près et trop loin de Freud. Trop près, car c'était bien l'hypothèse de Freud dans *Moïse* que le judaïsme prenait source

---

1. *L'Anti-Œdipe*, pp. 244-245.

dans le « despotisme » oriental monothéiste d'Akhenaton et qu'ainsi la figure du Père que véhiculent le judaïsme, Freud lui-même et toute la psychanalyse, est la figure du despote castrateur et incestueux. Mais très loin en même temps, car ce qui pour Freud faisait la *différence* du judaïsme avec la religion égyptienne ou avec la catholique aussi bien, en un sens avec *toute religion*, ce qui donc défaisait ou était en puissance défaite ou défection du religieux, dans le judaïsme, c'était la forclusion du désir de la mort du Père et son *acting-out*, le passage à l'acte dans le meurtre effectif (supposé par Freud au prix de quelle imagination romanesque !) par Israël d'un premier Moïse (lui-même supposé). Cela veut dire que dans le judaïsme l'Œdipe reste inavoué, inavouable, caché, et c'est ainsi pour Freud que naissent la culpabilité et la mauvaise conscience, à la différence de ce qui se passe dans les religions de la réconciliation.

Il ne s'agit pas de suivre Freud dans sa construction, dans son roman de famille ou de peuple. Il s'agit de voir que ce qu'il cherche, c'est, conformément à son propre dispositif libidinal, selon ses mots à lui, à produire la singularité de la figure judaïque (et psychanalytique) du désir. Et, *comme Nietzsche*, il la saisit dans la mauvaise conscience, le péché. Ce que vaut l'*origine* que Freud exhibe n'est pas en cause ici. Ce qui vaut assurément, c'est le principe selon lequel l'Œdipe et la castration, et du même coup le *transfert dans la relation analytique*, ne sont opératoires que dans un dispositif énergétique dont les traits sont formés par la foi hébraïque la plus ancienne : captation de toute l'énergie libidinale dans l'ordre du langage (élimination des idoles) ; dans le langage, privilège absolu accordé à la relation Je/Tu (élimination du mythe) ; et dans cette relation, paradoxe (au sens kierkegaardien) qui fait que c'est toujours Tu qui parle et jamais Je. Ce dispositif est celui du divan, où le patient est Israël, l'analyste Moïse et l'inconscient Iahvé : le grand Autre. Ce grand Autre *n'est pas* le grand Pharaon incestueux, l'Urvater, l'Urdespote. Il y a eu un exode, les Juifs ont rompu avec le despotisme, traversé la mer et le désert, ont tué le Père (ce meurtre que cherchait à reconstituer Freud, c'était tout simplement l'exode), c'est pourquoi l'intériorisation comme péché, comme solitude, comme névrose, et tout le courant réformé, luthérien, freudien vont être possibles, vont être une possibilité fondamentale de l'Occident.

## Capitalisme énergumène

*L'un et l'autre rien ne nous demandons, l'un à l'autre de rien ne nous plaignons, mais l'un à l'autre allons, le cœur ouvert, par des portes ouvertes.*

(Zarathoustra à sa solitude.)

Or la figure du Kapital *n'est pas* davantage articulée avec celle de la judaïté (de l'Œdipe) qu'elle ne l'est avec celle du despotisme ou avec celle de la sauvagerie symbolique, elle n'accorde pas de privilège au discours comme lieu d'inscription de la libido, elle supprime tous les privilèges de lieux : de là sa mobilité ; son principe porte sur la modalité d'inscription, son dispositif obéit à un seul principe de branchement énergétique qui est la loi de la valeur, l'équivalence, le principe selon lequel tout « échange » est toujours possible en principe, tout branchement ou métamorphose d'une forme de la *Naturstoff* en une autre est toujours reconvertible dans le branchement inverse. Mais la plus-value, dira-t-on ? N'est-elle pas précisément un démenti au dispositif, puisqu'elle veut dire que de la force à ce qu'elle est censée valoir (son équivalent en marchandise, son salaire), la relation n'est pas convertible, et leur égalité est fictive ? Assurément, c'est peut-être vrai pour toute force *captée* dans les réseaux économiques capitalistes, y compris les machines. Le dispositif fonctionne en ignorant l'inégalité de la force, en résorbant son potentiel d'événement, d'instauration, de mutation. À cause du principe qui régit le branchement énergétique, le système capitaliste privilégie la répétition sans différence profonde, la duplication, la commutation ou la répllication, la réversibilité. La métamorphose est contenue dans les sages limites de la métaphore. La plus-value, le profit même sont *déjà* des dénominations et des pratiques de résorption (d'exploitation, si l'on veut) ; elles impliquent la commensurabilité du reçu et du donné, de la « valeur additionnelle » obtenue après processus de production et de la valeur avancée dans la production. Cette commensurabilité supposée est ce qui permet de transformer la seconde en première, de réinvestir la plus-value, elle est la règle ou la régie du système capitaliste. Dans cette règle de commutativité immanente, réside pour le capitalisme le secret du rabatement des productions désirantes sur le corps sans organe : ce rabatement est le réinvestissement sous la loi de la valeur. En lui consiste la répression même du système, et il n'en a pas besoin d'autre, ou les autres (les flics, etc.) sont seulement des lemmes ou des

réciproques du théorème fondamental de la réplication. C'est ce que veulent dire Deleuze et Guattari quand ils soulignent le caractère fictif de la commensurabilité de la monnaie de crédit et de la monnaie de paiement.

Le potentiel de la force n'est pas de produire du plus, mais de produire de l'autre et de produire autrement. Dans l'organisme la force est puissance de désorganiser, stresses émotionnels, prurits, polymorphie perverse, maladies dites psychosomatiques, perte du rapport avec l'espace dans la marche schizo, chère à Deleuze et Guattari, chat souriant et sourire sans chat, travail toujours, mais comme travail du rêve. La force fuse à travers la trame organique, énergie perfusante. Or c'est cette virtualité d'une altérité qui est en train de se multiplier au sein de l'« organisme » capitaliste et du dispositif de la valeur, qui est en train de *critiquer* sans y toucher, en train d'*oublier* la loi de l'échange, de la tourner et d'en faire une illusion désuète et grossière, un dispositif désaffecté. Qui peut dire le temps que va mettre le nouveau dispositif pour balayer avec ses organes inconnus transparents la surface de nos corps et du corps social et de les affranchir de l'affairement des intérêts et du souci d'épargner, de dépenser et de compter ? C'est une autre figure qui se lève, la libido se retire du dispositif capitaliste, le désir se dispose autrement, selon une autre figure, informe, ramifié dans mille propositions et tentatives à travers le monde, bâtard, travesti des haillons de ceci et de cela, des mots de Marx et des mots de Jésus ou de Mohammed et des mots de Nietzsche et des mots de Máo, des pratiques communautaires et des pratiques de freinage dans les ateliers, d'occupation, de boycott, de *squatting*, de rapt et de rançon, et des pratiques de *happening* et de musiques démusicalisées et des pratiques de *sit-in* et de *sit-out*, et du « voyage » et des *light shows*, et des pratiques de désenfermement des pédérastes et des lesbiennes et des « fous » et des délinquants, et des pratiques de gratuité unilatéralement décidée... Que peut le capitalisme contre cette désaffectation qui lui monte du dedans (sous la forme entre autres de « jeunes » désaffectés), contre cette chose qu'est le nouveau dispositif libidinal, et dont *L'Anti-Œdipe* est la très grande production-inscription dans le langage ?

La force ne produit jamais que canalisée, partiellement investie. Si la schizophrénie est dite la *limite absolue*, c'est parce qu'effectuée elle serait la force non distribuée en dispositif libidinal, pure flexion fluide. Le capitalisme nous rapproche de cette limite schizophrénique, par la multiplication des principes métamorphiques, l'annulation des codes

réglémentant les flux. Nous rapprochant de cette limite, il nous place déjà de l'autre côté. On comprend ainsi le peu de cas que Deleuze et Guattari peuvent faire du thème bataillien de la transgression : toute limite est transgressée constitutivement, il n'y a rien à transgresser dans une limite, l'important n'est pas l'autre côté de la frontière, puisque s'il y a frontière, c'est que l'un et l'autre côtés sont déjà posés, composés dans un même monde. L'inceste, par exemple, n'est qu'un très peu profond ruisseau : la mère est composable (= pensable) comme maîtresse en mots ; dans la jouissance, elle n'est plus la mère, plus rien, règne la nuit des cent mille organes disjoints et objets partiels. Donc, ou bien il y a limite, mais elle se réduit à une opposition très humaine, et le désir est absent des deux côtés ; ou bien le désir balaie effectivement le champ de la limite, et son action n'est pas de transgresser la limite, mais de pulvériser le champ lui-même en surface libidinale. Si le capitalisme a de telles affinités avec la schizophrénie, il s'ensuit que sa destruction ne peut procéder d'une déterritorialisation (par exemple de la simple suppression de la propriété privée...), il lui survit par définition : il *est* cette déterritorialisation. Détruire ne peut venir que d'une liquidation plus liquide encore, que d'encore plus de *clinamen* et d'encore moins de droite de chute, de plus de danse et de moins de piété. Ce qu'il nous faut : que les variations d'intensité se fassent plus imprévisibles, plus fortes ; que dans la « vie sociale » les hauts et les bas de la production désirante puissent s'inscrire sans but, sans justification, sans origine comme dans les temps forts de la vie « affective » ou « créatrice » ; que cessent le ressentiment et la mauvaise conscience (*toujours égaux à eux-mêmes, toujours déprimés*) des identités de rôles engendrées par le service des machines paranoïaques, par la technologie et les bureaucraties du Kapital.

Qu'en est-il alors de la pulsion de mort ? Deleuze et Guattari combattent énergiquement l'hypothèse freudienne de la culpabilité et de la haine tournée contre soi, telle qu'elle sous-tend le diagnostic de *Malaise dans la civilisation* : un instinct de mort qui serait sans modèle et sans expérience, produit théorique du pessimisme de Freud destiné à maintenir, quoi qu'il advienne, la position dualiste névrotique. Mais si la pulsion de mort est ce par quoi les machines ne fonctionnent que détraquées et par quoi leur régime ne peut se maintenir harmonieux, si elle est ce qui perturbe la production désirante, soit que le corps sans organe attire cette production et l'accapare, soit qu'il la repousse et la refoule, si elle a pour modèle un régime machinique déréglé, un dérégime, et si elle se donne dans l'expérience

correspondante de l'inarticulation, de la perte de tout *articulus*, de la surface sans variation d'intensité, de la catatonie, du « ah ! n'être pas né ! », alors non seulement elle est admissible, elle est la composante nécessaire du désir. Non pas *une autre* pulsion, une autre énergie, mais dans l'économie libidinale, un « principe » inaccessible de démesure, d'excès, de dérèglement ; non pas une deuxième machinerie, mais une machine dont l'indice de régime a puissance de se déplacer vers l'infini positif et de la faire s'arrêter. C'est cette plasticité ou viscosité qui trace nulle part et partout la différence entre l'économie politique et l'économie libidinale, et qui particulièrement fait que telle grande figure (tel grand dispositif), sauvage par exemple, peut être désinvesti, des canalisations et des filtres tomber en désuétude, et la libido se distribuer autrement en une autre figure, et c'est donc cette viscosité qui est tout le potentiel révolutionnaire.

Retour sur le théâtre représentatif. Prenez l'admirable chapitre sur le problème d'Œdipe <sup>1</sup> où se trouvent rassemblées ou indiquées toutes les congruences qui parcourent le livre, et marquées proximité et différence avec Freud : il faut qu'un principe de segmentation, de quantification, d'articulation vienne découper sur le corps plein, sur l'œuf de la terre où il n'y a pas d'écart extensif, mais seulement des variations intensives (héritage kantien ?), sur l'hystérie continue de la filiation et des femmes, des *articuli* discernables, des personnes, des rôles, des noms, et que le même principe les distribue et les organise par des procédures d'extension qui vont déterminer les règles de l'alliance. Le principe qui circonscrit le lieu et la modalité de l'*inscription* de la production désirante, c'est-à-dire le *socius*, n'est pas, on le voit, un principe producteur, au fond pas un *principe*, puisque destructeur ; il n'est pas le Signifiant, le castrateur fondateur, il s'exhibe non dans la fureur bestiale de l'Urvater, mais dans le collectif paranoïaque de la communauté homosexuelle des hommes ; en instituant les chaînes d'alliance, il institue la *représentation*, la présentation, sur la scène-surface du corps sans organe, de *dramas à propos de rôles familiaux* qui sont là pour – et vont faire écran à – des voyages d'intensités libidinales anonymes et orphelines. Ainsi est donnée la possibilité de l'Œdipe, la possibilité du mythe de l'Urvater. C'est pourquoi l'on dira que l'Œdipe n'est pas originaire, mais qu'il est un effet de représentation, qui procède de ce que les rôles familiaux qui

---

1. *L'Anti-Œdipe*, pp. 181-195.

résultent de l'articulation et de la distribution refoulante dans l'organisation sociale sont projetés dans l'en-deçà de ce refoulement, là où il n'y a en réalité que les intensités voyageuses sur le corps plein, la schizophrénie énergétique. Donc représenté du désir déplacé. Hypothèse probablement moins éloignée de Freud que Deleuze et Guattari ne le supposent (Freud distingue très bien la topique de l'économique, le représentant de la pulsion). Mais peu importe. Reste que sous les noms de distribution, paranoïa, discernabilité, quantification, il faut un principe d'exclusion qui vient découper dans l'économique continue des intensités libidinales un en-dedans et un en-dehors, c'est-à-dire une dualité ; et que celle-ci est tout le ressort du dispositif théâtral, lequel va représenter dans le dedans (la scène, la famille, le *socius*) ce qu'il tient refoulé au-dehors (l'économique, l'errance, le corps plein). Ce principe d'exclusion est le refoulement originaire, toutes les procédures d'absorption, de rabattement de la production désirante sur le corps ou sur le *socius*, toutes les procédures de rejet des machines moléculaires et objets partiels hors du *socius* ou du corps s'ordonnent à ce refoulement, à cet écart.

Voici maintenant la grande affaire de ce temps-ci : comment entendre cet écart sans recours au dualisme ? Comment peut-il y avoir des processus secondaires d'articulation nappant les processus primaires, prélevés sur eux, les représentant ? Accordé que l'Œdipe ne soit pas originaire, il faut, dira-t-on, un lieu de théâtralisation, une barrière d'investissements refoulant, limitant l'errance des intensités, les filtrant et les composant en scène, qu'elle soit sociale ou « psychique ». Scène dès lors irrédelle, fantasmée, illusoire, éloignée à jamais de la chose même.

Et toute votre économie libidinale et politique, vont venir nous dire les roués, représentation comme le reste, théâtre encore, théâtre où vous mettez en scène le dehors, sous le nom de libido et de machine, métaphysique du sens quand même où le signifié sera l'énergie et ses déplacements, mais où *vous parlez*, Deleuze et Guattari, où donc vous êtes à l'intérieur du volume salle/scène, où votre chère et sainte extériorité est quand même à l'intérieur de vos mots ! Métaphore supplémentaire à mettre au compte du théâtre total de l'Occident, petits drames dans le drame, au maximum changement de scénographie ; mais non pas métamorphose...

Voilà bien une pensée déprimée, voilà une pensée pieuse, nihiliste. Elle est nihiliste et pieuse parce qu'elle est une *pensée*. Une *pensée* est

ce dans quoi la position énergétique s'oublie en se représentant. La théâtralité est tout ce que *la pensée* peut dénoncer dans la pensée, peut critiquer. Une pensée pourra toujours critiquer une pensée, pourra toujours exhiber la théâtralité *d'une pensée*, répéter l'écart. Mais il se passe quelque chose néanmoins, que les penseurs ne peuvent critiquer tant que ce quelque chose n'est pas entré dans la pensée théâtralisable. Ce qui se passe est un déplacement. Ainsi, à côté de l'Europe médiévale s'est placé un autre dispositif, renaissant-classique. Ce qui est important n'est pas le discours sur la métaphysique qui est le discours de la métaphysique. La métaphysique est la puissance du discours en puissance dans tout discours. Ce qui compte est qu'il change de scène, de dramaturgie, de lieu, de modalité d'inscription, de filtre, donc de position libidinale. Les penseurs pensent la théâtralité métaphysique, cependant la position du désir se déplace, le désir travaille, de nouvelles machines se mettent en marche, les vieilles cessent de tourner ou tournent un moment à vide ou s'emballent et chauffent. Ce transport de la force n'appartient pas à la pensée ni à la métaphysique. Le livre de Deleuze et Guattari représente dans le discours ce transport. Si vous n'entendez que sa re-présentation, vous avez perdu ; vous aurez *raison* à l'intérieur de cette figure-ci, selon les critères de ce dispositif-ci. Mais vous serez oublié, comme est oublié tout ce qui n'est pas oublié, tout ce qui est placé à l'intérieur du théâtre, du musée, de l'école. Dans le dispositif libidinal qui monte, avoir raison, c'est-à-dire se placer dans le musée, n'est pas important du tout, mais pouvoir rire et danser.

Bellmer décrit une « expression élémentaire », la crispation de la main sur elle-même lors d'une violente rage de dents : « Cette main crispée est un foyer artificiel d'excitation, une " dent " virtuelle qui détourne en l'attirant le courant de sang et le courant nerveux du foyer réel de la douleur, afin d'en déprécier l'existence. » Mauvaise finalité invoquée, plaquée sur la description : pourquoi pas « afin d'en magnifier l'existence », ou « sans but », par simple surabondance et déversement de force ? Et si c'est cela, alors pourquoi l'opposition du réel et de l'artificiel ? Pourquoi dresser un mur entre la dent et la main, enfermer la main dans la théâtralisation (et la dent dans la naturalité) ? Les doigts ancrés dans la paume ne sont pas la représentation de la dent ; les doigts et la dent ensemble ne sont pas des significations, des métaphores ; ils sont le même se dépensant diversément, réversiblement. Ce que Bellmer finit par dire.

## L'acinéma

### *Le nihilisme des mouvements convenus*

Le cinématographe est l'inscription du mouvement. On y écrit en mouvements. Toutes sortes de mouvements ; par exemple pour le plan, ceux des acteurs et objets mobiles, des lumières, des couleurs, du cadrage, de la focale ; pour la séquence : de tout cela encore, et en plus des raccords (du montage) ; pour le film, du découpage lui-même. Et par-dessus ou à travers tous ces mouvements, celui du son et des mots, venant se combiner avec eux.

Il y a donc une foule (dénombrable néanmoins) d'éléments en mouvement, une foule de mobiles possibles candidats à l'inscription sur la pellicule. L'apprentissage des métiers cinématographiques vise à savoir éliminer, lors de la production du film, un nombre important de ces mouvements possibles. La constitution de l'image de la séquence et du film paraît devoir être payée du prix de ces exclusions.

De là deux questions vraiment naïves au regard du discours des actuels ciné critiques : *quels* sont ces mouvements et ces mobiles ? Pourquoi est-il nécessaire de les sélectionner ?

Si l'on ne sélectionne aucun mouvement, on accepte le fortuit, le sale, le trouble, le mal réglé, louche, mal cadré, bancal, mal

tiré... Par exemple vous travaillez un plan en caméra vidéo, disons sur une superbe chevelure à la Saint-John Perse ; au visionnement on constate qu'il y a eu un décrochage : tout à coup, profils d'îles incongrues, tranchants de falaises, marais vous sautent dans les yeux, les affolent, intercalent dans votre plan une scène venue d'ailleurs, qui ne représente rien de repérable, qui ne se rattache pas à la logique de votre plan, qui ne vaut même pas comme insertion, puisqu'elle ne sera pas reprise, répétée, une scène indécidable. On l'effacera donc.

Nous ne revendiquons pas un cinéma brut, comme Dubuffet un art brut. Nous ne formons pas une association pour la sauvegarde des rushes et la réhabilitation des chutes. Quoique... Nous observons que si le décrochage est éliminé, c'est en raison de sa disconvenance, donc à la fois pour protéger un ordre de l'ensemble (du plan et/ou de la séquence et/ou du film), et pour interdire l'intensité qu'il véhicule. Et l'ordre de l'ensemble n'a pour raison rien que la fonction du cinéma : qu'il y ait de l'ordre dans les mouvements, que les mouvements se fassent en ordre, qu'ils fassent de l'ordre. Écrire en mouvements, cinématographier, on le conçoit et on le pratique donc comme une incessante organisation des mouvements. Les règles de la représentation pour la localisation spatiale, celles de la narration pour l'instanciation du langage, celles de la forme « musique de film » pour le temps sonore. Ladite impression de réalité est une réelle oppression d'ordres.

Cette oppression consiste dans l'application du nihilisme aux mouvements. Aucun mouvement, d'aucun champ qu'il relève, n'est donné à l'œil-oreille du spectateur pour ce qu'il est : une simple *différence stérile* dans un champ visuel-sonore ; au contraire tout mouvement proposé *renvoie* à autre chose, s'inscrit en plus ou en moins sur le livre de compte qu'est le film, *vaut* parce qu'il *revient-à* autre chose, parce qu'il est donc du revenu potentiel, et du rentable. Le seul véritable mouvement avec lequel s'écrit le cinéma est ainsi celui de la valeur. La loi de la valeur (en économie dite politique) énonce que *l'objet*, dans notre cas le mouvement, vaut pour autant qu'il est échangeable, en quantités d'une unité définissable, contre d'autres objets de ces quantités mêmes. Il faut donc bien que l'objet fasse mouvement pour qu'il vaille : qu'il procède d'autres objets (« production » au sens étroit), et qu'il disparaisse, mais à condition de *donner lieu à d'autres objets encore* (consommation). Un tel procès n'est pas stérile, il est productif, il est la production au sens large.

*La pyrotechnie*

Distinguons-le bien du mouvement stérile. Une allumette frottée se consume. Si avec elle vous allumez le gaz grâce auquel vous chaufferez l'eau du café qu'il vous faut prendre avant d'aller travailler, la consommation n'est pas stérile, elle est un mouvement qui appartient au circuit du capital : marchandise-allumette → marchandise-force de travail → argent-salaire → marchandise-allumette. Mais quand l'enfant frotte la tête rouge *pour voir*, pour des prunes, il aime le mouvement, il aime les couleurs qui se muent les unes en les autres, les lumières qui passent par l'acmé de leur éclat, la mort du petit bout de bois, le chuintement. Il aime donc des différences stériles, qui ne mènent à rien, c'est-à-dire ne sont pas égalisables et compensables, des pertes, ce que le physicien nommera dégradation d'énergie.

La jouissance, pour autant qu'elle donne matière à perversion et pas seulement à propagation, se remarque à cette stérilité. À la fin de *Par-delà le principe de plaisir*, Freud la donne en exemple de la combinaison de la pulsion de vie (Éros) et des pulsions de mort. Mais il pense à la jouissance obtenue par le canal de la génitalité « normale » : comme toute jouissance, y compris celle qui donne occasion à la stase hystérique ou au scénario pervers, la normale inclut la composante létale, mais elle la cache dans un mouvement de retour, qui est celui de la génitalité. La sexualité génitale, si elle est normale, c'est qu'elle donne lieu à un enfantement, et l'enfant est le *revenu* de son mouvement. Mais le mouvement de jouissance, en tant que tel, désintégré du mouvement de propagation de l'espèce, serait, génital ou non, sexuel ou non, celui qui outrepassant le point de non-retour déverse les forces libidinales hors ensemble, et au prix de l'ensemble (au prix du délabrement et de la désintégration de l'ensemble).

En flambant l'allumette, l'enfant aime ce détournement (le mot est cher à Klossowski) dispendieux de l'énergie. Il produit par son propre mouvement un simulacre de la jouissance dans sa composante dite de mort. Si donc il est un artiste, c'est assurément parce qu'il produit un simulacre, mais c'est d'abord que ce simulacre n'est pas un objet de valeur valant pour un autre objet, avec lequel il se composerait, il se compenserait et se refermerait en un ensemble réglé par quelques lois de constitution (en structure de groupe par

exemple). Il importe au contraire que toute la force érotique investie dans le simulacre y soit promue, déployée et brûlée en vain. C'est ainsi qu'Adorno disait que le seul très grand art est celui des artificiers : la pyrotechnie simulerait à la perfection la consommation stérile des énergies de la jouissance. Joyce accrédite ce privilège dans sa séquence sur la plage (*Ulysse*). Un simulacre pris au sens klossowskien n'est pas non plus à concevoir d'abord sous la catégorie de la représentation, comme un représentant mimant la jouissance par exemple, mais dans une problématique kinésique, comme le produit paradoxal du désordre des pulsions, comme le composé des décompositions.

À partir de là commence la discussion sur le cinéma et l'art représentatif-narratif en général. Car deux directions s'ouvrent pour concevoir (et produire) un objet, cinématographique en particulier, conforme à l'exigence pyrotechnique. Ces deux courants, apparemment tout contraires, semblent être ceux-là mêmes qui attirent à eux ce qu'il y a d'intense dans la peinture aujourd'hui. Il est possible qu'ils opèrent aussi dans les formes réellement actives du cinéma expérimental et *underground*.

Ces deux pôles sont l'immobilité et l'excès de mouvement. En se laissant attirer vers ces antipodes, le cinéma cesse insensiblement d'être une force de l'ordre ; il produit de vrais, c'est-à-dire vains, simulacres, des intensités jouissives, au lieu d'objets consommables-productifs.

### *Le mouvement de revenu*

Retournons d'abord un peu en arrière. Qu'est-ce que ces mouvements de revenu ou ces mouvements revenus ont à faire avec la forme représentative et narrative dans le cinéma de grande distribution ? Soulignons combien il est misérable de répondre à cette question en termes de simple fonction superstructurale d'une industrie, le cinéma, dont les produits, les films, auraient à agir sur la conscience du public pour l'endormir au moyen d'infiltrats idéologiques. Si la mise en scène est une mise en ordre de mouvements, ce n'est pas parce qu'elle est propagande (au bénéfice de la bourgeoisie, diront les uns, et de la bureaucratie, ajouteront les autres), mais parce qu'elle est propagation. De même que la libido doit renoncer à ses débordements pervers pour propager l'espèce dans la

généralité normale, et laisse se constituer « le corps sexué » à cette seule fin, de même le film que produit l'artiste dans l'industrie capitaliste (et toute industrie connue présentement l'est) et qui résulte, on l'a dit, de l'élimination des mouvements aberrants, des dépenses vaines, des différences de pure consommation, est composé comme un corps unifié et propagateur, un ensemble rassemblé et fécond, qui va transmettre ce qu'il véhicule au lieu de le perdre. La diégèse vient verrouiller la synthèse des mouvements dans l'ordre des temps, la représentation perspectiviste dans l'ordre des espaces.

Or en quoi peuvent consister de tels verrouillages, si ce n'est à disposer la matière cinématographique selon la figure du *revenu* ? Nous ne parlons pas ici seulement de l'exigence de rentabilité imposée par le producteur à l'artiste, mais de l'exigence de forme que l'artiste fait peser sur le matériau. Toute forme dite bonne implique le retour du même, le rabattement du divers sur l'unité identique. Ce peut être en peinture une *rime* plastique ou un *équilibre* de couleurs, en musique la résolution d'une *dissonance* dans l'accord de *dominante*, en architecture une *proportion*. La répétition, principe non seulement de la métrique, mais même de la rythmique, si elle est prise au sens étroit de la répétition du même (de la même couleur, ligne, du même angle, du même accord) est le fait d'Éros-et-Apollon disciplinant les mouvements et les bornant aux limites de tolérance caractéristiques du système ou de l'ensemble considéré.

On s'est beaucoup mépris à son sujet quand on a cru y découvrir après Freud le mouvement pulsionnel même. Car Freud, dans *Jenseits...* toujours, prend bien garde de dissocier la répétition du même qui signale le régime des pulsions de vie, et la répétition de l'autre qui ne peut qu'être l'autre de la répétition première nommée, propre aux pulsions de mort, en tant que celles-ci étant précisément hors régime assignable par le corps ou l'ensemble concerné, il n'est pas possible de discerner *ce qui* revient quand revient avec elles l'intensité d'extrême jouissance et péril dont elles sont les porteuses. Au point qu'il faut se demander si c'est bien de répétition qu'il s'agit, si au contraire ce n'est pas à chaque fois autre chose qui vient, et si *l'éternel retour* de ces stériles explosions de dépense libidinale ne doit pas être conçu en un tout autre espace-temps que celui de la répétition du même, comme leur coprésence impossible. Ici se rencontre assurément l'insuffisance de la *pensée*, laquelle passe nécessairement par le même qui est le concept.

Les mouvements du cinéma sont en général ceux du revenu,

c'est-à-dire de la répétition du même et de sa propagation. Le scénario, qui est une intrigue avec dénouement, représente dans l'ordre des affects relatifs aux « signifiés » (dénotés aussi bien que connotés, comme dirait Metz) la même résolution d'une dissonance que la forme sonate en musique. À cet égard toute fin est la bonne, de ce qu'elle est fin; serait-elle meurtre, car celui-ci aussi est la résolution d'une dissonance. Dans le registre des affects attachés aux « signifiants » cinématographiques et filmiques, vous trouverez appliquée à *toutes les unités* (focale, cadrage, raccord, éclairage, tirage, etc.) la même règle de résorption du divers dans l'unité, la loi du retour du même à travers un semblant d'altérité, qui n'est en fait que détour.

### *L'instance d'identification*

Cette règle, où qu'elle s'applique, opère principalement, on l'a dit, sous la forme d'exclusions et d'effacements. Exclusions de certains mouvements telles que les professionnels n'en sont pas conscients; effacements qu'en revanche ils ne sauraient ignorer alors qu'une partie importante de l'activité cinématographique consiste en eux. Or ces effacements et exclusions constituent les opérations mêmes de la mise en scène. En éliminant, avant la prise de vue et/ou après elle, les reflets par exemple, l'opérateur et le metteur en scène condamnent l'image sur pellicule à la tâche sacrée de se rendre reconnaissable par l'œil, et exigent donc de ce dernier qu'il saisisse cet objet ou cet ensemble d'objets comme le doublet d'une situation dès lors supposée réelle. L'image est représentative parce qu'elle est reconnaissable, parce qu'elle s'adresse à la *mémoire* de l'œil, à des repères d'identification fixés, connus au sens de « bien connus », établis. Ces repères sont l'identité qui mesure le revenir et le revenu des mouvements. Ils forment l'instance (ou le groupe d'instances) à laquelle se suspendent tous les mouvements, et grâce à laquelle ceux-ci revêtent nécessairement la forme de cycles. Ainsi tous les éloignements, troubles, écarts, pertes, dérèglements peuvent bien se produire, ils ne sont plus de vrais détournements, des dérives à perte, ils ne sont que des détours bénéficiaires tout compte fait. C'est en ce point précis du retour à des fins d'identification que la forme cinématographique, comprise comme la synthèse de bons mouvements, s'articule sur l'organisation cyclique du capital.

Un exemple entre mille : dans *Joë, c'est aussi l'Amérique* (film entièrement construit sur l'impression de réalité), le mouvement est altéré à deux reprises, la première fois quand le père bat à mort le jeune garçon hippie avec lequel vit sa fille, la deuxième fois, quand, « nettoyant » au fusil une commune hippie, il tue sa fille sans le savoir. Cette dernière séquence s'immobilise sur un gros plan du visage et du buste de la jeune femme touchée en plein mouvement. Dans le premier meurtre on voit les poings s'abattre en grêle sur un visage sans défense qui sombre bientôt dans le coma. Ces deux effets, l'un d'immobilisation, l'autre d'excès de mobilité, sont donc obtenus en dérogation des règles de représentation, qui exigent que le mouvement réel, imprimé à 24 images/seconde sur la pellicule, soit restitué à la projection à la même vitesse. On pourrait s'attendre de ce fait à une forte charge en affect, tant cette perversion, en plus ou en moins, du rythme réaliste répond à celle du rythme corporel dans la grande émotion. Et elle se produit en effet. Mais au bénéfice, néanmoins, de la totalité filmique, et donc, somme toute, de l'ordre : car ces deux arythmies se produisent non pas de façon aberrante, mais aux points culminants de la tragédie de l'impossible inceste père/fille qui sous-tend le scénario. De sorte qu'elles peuvent bien déranger l'ordre représentatif jusqu'à supprimer quelques instants l'effacement de la pellicule qui en est la condition, elles ne laissent pas d'arranger, au contraire, l'ordre narratif, qu'elles marquent d'une belle courbe mélodique, le premier meurtre en accéléré trouvant sa résolution dans le second immobilisé.

La mémoire à laquelle s'adressent les films n'est donc *rien* en elle-même, tout comme le capital n'est rien qu'instance capitalisante ; elle est une instance, un ensemble d'instances vides, qui n'opèrent nullement par leur contenu ; la *bonne* lumière, le *bon* montage, le *bon* mixage ne sont pas bons parce qu'ils sont conformes à la réalité perceptive ou sociale, mais parce qu'ils sont les *opérateurs* scénographiques *a priori* qui déterminent au contraire les objets à enregistrer sur l'écran *et dans la « réalité »*.

### *La mise hors scène*

La mise en scène n'est pas une activité « artistique », elle est un processus général atteignant tous les champs d'activité, processus profondément inconscient de départages, d'exclusions et d'efface-

ments. En d'autres termes le travail de la mise en scène s'effectue sur deux plans simultanément et c'est là la chose la plus énigmatique. D'une part ce travail revient élémentairement à séparer la réalité d'un côté et de l'autre une aire de jeu (un « réel » ou un « déréel », ce qu'il y a dans l'objectif) : mettre en scène est instituer cette limite, ce cadre, circonscrire la région de déresponsabilité au sein d'un ensemble qui *ideo facto* sera posé comme responsable (on l'appellera *nature* par exemple, ou *société*, ou *dernière instance*), et donc instituer entre l'une et l'autre région une relation de représentation ou de doublure, accompagnée forcément d'une dévalorisation relative des réalités de scène qui ne sont plus alors que des représentants des réalités de réalité. Mais d'autre part et de façon indissociable, pour que la fonction de représentation puisse être assurée, le travail qui met en scène non seulement doit être aussi, comme on vient de le dire, un travail qui met hors scène, mais un travail qui unifie *tous* les mouvements, de *part et d'autre* de la limite du cadre, qui impose *ici et là*, dans la « réalité » comme dans le réel, *les mêmes normes*, qui instancie pareillement toutes les impulsions, et qui par conséquent n'exclut et n'efface *pas moins hors scène* qu'en scène. Les repères qu'elle impose à l'objet filmique, elle les impose aussi nécessairement à tout objet hors film. Elle disjoint donc d'abord dans *l'axe de la représentation*, grâce à la limite théâtrique, une réalité et son double, disjonction qui constitue un évident refoulement ; mais en outre elle élimine, par-delà cette disjonction représentative, dans un ordre « pré-théâtrique », économique, *tout mouvement pulsionnel, qu'il soit de déréel ou de réalité, qui ne se prêterait pas à redoublement*, qui échapperait à l'identification, à la reconnaissance et à la fixation mnésiques. Indépendamment de tout « contenu », aussi « violent » puisse-t-il paraître, la mise en scène considérée sous l'angle de cette fonction primordiale d'exclusion, étendue aussi bien à l'« extérieur » qu'à l'intérieur de l'aire cinématographique, agit donc toujours comme un facteur de *normalisation libidinale*. Cette normalisation, on le voit, consiste à exclure tout ce qui, sur scène, ne peut pas être rabattu sur le corps du film, et hors scène sur le corps social.

Le *film*, cette étrange formation réputée normale, ne l'est pas plus que la *société* ou l'*organisme*. Ses objets, qui n'en sont pas, résultent tous de l'imposition et de l'espérance d'une totalité effectuée, ils sont censés réaliser la tâche raisonnable par excellence, qui est la subordination de tous les mouvements pulsionnels partiels, divergents et stériles à l'unité du corps organique. Le film est le corps organique

des mouvements cinématographiques. Il est l'*ekklesia* des images, comme la politique est celle des organes sociaux partiels. C'est pourquoi la mise en scène, technique d'exclusions et d'effacements, qui est activité politique par excellence, et celle-ci, qui est par excellence mise en scène, sont la religion de l'irreligion moderne, l'ecclésiastique de la laïcité. Le problème central n'étant pas, ici ni là, la disposition représentative et la question, qui lui est attachée, de savoir quoi représenter et comment, de définir une bonne ou vraie représentation ; mais l'exclusion ou la forclusion de tout ce qui est jugé irréprésentable, parce que non récurrent.

Le film agit ainsi comme le miroir orthopédique dont Lacan a analysé, en 1949, la fonction constitutive du sujet imaginaire ou objet *a* ; qu'il agisse à l'échelle du corps social ne modifie rien à sa fonction. Mais le problème véritable, que Lacan élude en raison de son hégélianisme, est de savoir *pourquoi il faut*, aux pulsions éparses sur le corps polymorphe, un objet où se réunir. Dans une philosophie de la conscience, ce dernier mot dit assez que cette exigence d'unification est donnée par hypothèse ; elle est la tâche même d'une telle philosophie ; dans une « pensée » de l'inconscient, dont l'une des formes les plus apparentées à la pyrotechnie serait l'économique ici ou là esquissée par Freud, la question de la production de l'unité, même imaginaire, ne peut plus manquer de se poser dans toute son opacité. On n'aura plus à simuler de comprendre la constitution de l'unité du sujet à partir de son image dans le miroir, on aura à se demander comment et pourquoi la *paroi spéculaire* en général, et donc l'écran cinématographique en particulier, peut devenir un lieu privilégié d'investissement libidinal, pourquoi et comment les impulsions vont faire station sur la petite peau, la *pellicule*, et pour ainsi dire l'opposer à elles-mêmes comme le lieu de leur inscription, et, qui plus est, comme le support que l'opération cinématographique, sous tous ses aspects, viendra effacer. Une économie libidinale du cinéma devrait littéralement construire les opérateurs qui sur le corps social et organique excluent les aberrances et canalisent les impulsions dans ce dispositif. Il n'est pas certain que le *narcissisme* ou le *masochisme* soient les opérateurs convenables ; ils comportent une teneur en subjectivité (en théorie du Moi) sans doute encore beaucoup trop élevée.

*Le tableau vivant*

L'acinéma, on l'a dit, se situerait aux deux pôles du cinéma pris comme graphie des mouvements : donc l'immobilisation et la mobilisation extrêmes. Ce n'est que pour *la pensée* que ces deux modes sont incompatibles. Pour l'économique ils sont au contraire nécessairement associés ; la stupéfaction, la terreur, la colère, la haine, la jouissance, toutes les intensités, sont toujours des déplacements sur place. Il faudrait analyser le terme d'*émotion* en une *motion* qui irait à l'épuisement d'elle-même, une motion immobilisante, une mobilisation immobilisée. Les arts de la représentation offrent deux exemples symétriques de ces intensités, l'un où c'est l'immobilité qui apparaît : le « tableau vivant » ; l'autre où c'est l'agitation : l'abstraction lyrique.

Il existe présentement en Suède une institution dite du *posering*, terme emprunté à la *pose* sollicitée par le photographe de portraits : des jeunes femmes louent à des maisons spécialisées leurs services, lesquels consistent à prendre, vêtues ou dévêtues, les poses que les clients désirent, tandis qu'il est interdit à ceux-ci, par le statut de ces maisons qui ne sont pas de prostitution, de toucher d'aucune manière les modèles. Institution qu'on dirait taillée à la mesure de la fantasmagorie de Klossowski, dont on sait l'importance qu'il accorde au tableau vivant comme simulacre presque parfait du fantasme en son intensité paradoxale. Mais il faut bien voir comment dans ce cas se distribue le paradoxe : l'immobilisation semble n'atteindre que l'objet érotique, tandis que le sujet se trouverait en prise au plus vif émoi.

Sans doute n'est-ce pas si simple qu'il paraît et faudrait-il plutôt comprendre le dispositif comme opérant la segmentation, *sur les deux corps*, celui du modèle et celui du client, des régions d'intensification érotique extrême par *l'un des deux*, celui du client, dès lors réputé intact en son intégrité. Une telle formulation, dont on voit la proximité avec la problématique sadienne de la jouissance, oblige, pour ce qui nous concerne ici, à noter ceci : le tableau vivant en général, s'il détient un potentiel libidinal certain, c'est parce qu'il met en communication l'ordre théâtrique et l'ordre économique ; c'est parce qu'il use des « personnes totales » comme de régions érogènes détachées sur lesquelles brancher les pulsions du spectateur (se méfier de tout rabattre ici rapidement sur le voyeurisme). Il fait

ainsi sentir le *prix*, hors de prix, comme l'explique admirablement Klossowski, que doit payer le corps organique, la prétendue unité du prétendu sujet, pour qu'éclate la jouissance dans son irréversible stérilité. C'est le prix même que devrait payer le cinéma s'il allait au premier de ses extrêmes, l'immobilisation : car celle-ci (qui n'est pas l'immobilité) signifierait qu'il lui faut sans cesse défaire la synthèse convenue que tout mouvement cinématographique répand avec lui pour qu'au lieu des bonnes formes raisonnables et unifiantes qu'il propose à l'identification, l'image donne par sa fascinante paralysie matière à l'agitation la plus intense. On trouverait déjà beaucoup de films de recherche et *underground* pour illustrer cette direction d'immobilisation.

Il faudrait ici ouvrir le dossier d'une affaire d'une singulière importance : si vous lisez Sade ou Klossowski, le paradoxe de l'immobilisation, vous le voyez, se distribue clairement sur l'axe représentatif. L'objet, la victime, la prostituée prend la pose, s'offrant ainsi comme région détachée, *mais il faut qu'en même temps elle se dérobe ou s'humilie comme personne totale*. L'allusion à cette dernière est un facteur indispensable de l'intensification, puisqu'elle indique le prix inappréciable du détournement de pulsions auquel procède la jouissance perverse. Il est donc essentiel à cette fantasmagorie d'être représentative, c'est-à-dire d'offrir au spectateur des instances d'identification, des formes reconnaissables, et pour tout dire matière à mémoire : car c'est au prix, répétons-le, d'outrepasser celle-ci et de défigurer l'ordre de la propagation que se fera sentir l'émotion intense. Il s'ensuit que le support du simulacre, que ce soit la syntaxe de la description chez l'écrivain, la pellicule du photographe Pierre Zucca (qui « illustre » *La Monnaie vivante*), le papier du dessinateur Pierre Klossowski, – il s'ensuit que ce support ne doit, lui, subir aucune perversion remarquable afin que celle-ci ne porte atteinte qu'à ce qu'il supporte, à la représentation de la victime : elle le maintient donc dans l'insensibilité ou l'inconscience. De là l'actif militantisme de Klossowski en faveur de la plastique représentative, et ses anathèmes contre la peinture abstraite.

### L'abstraction

Or qu'arrive-t-il si c'est au contraire sur le support lui-même qu'on porte des mains perverses ? Voilà que c'est la pellicule, les

mouvements, les éclairages, les mises au point, qui vont se refuser à produire l'image reconnaissable d'une victime ou d'un modèle immobile, et prendre sur eux, sans plus le laisser au corps fantasmé, le prix de l'agitation et de la dépense pulsionnelles. La pellicule (pour la peinture, la toile) se fait corps fantasmé. Toute l'abstraction lyrique en peinture tient dans un tel déplacement. Il implique la polarisation non plus vers l'immobilité du modèle, mais vers la mobilité du support. Cette mobilité est tout le contraire du mouvement cinématographique : elle relève de tout procédé défaisant les belles formes que suggère ce dernier, à quelque degré, élémentaire ou complexe, que ce procédé travaille. Elle fait barre aux synthèses d'identification et déjoue les instances mnésiques. Elle peut ainsi aller très loin dans le sens d'une *ataraxie* des constituants iconiques, qu'il faut comprendre encore comme mobilisation du support. Mais cette manière de déjouer le mouvement *par le support* ne doit pas être confondue avec celle qui passe par l'attaque paralysante de la victime qui sert de motif. Ici non seulement il n'est plus besoin de modèle, mais la relation au corps du client-spectateur est complètement déplacée.

Comment s'instancie la jouissance devant une grande toile de Pollock ou de Rothko ou devant une étude de Richter, ou de Baruchello, ou de Eggeling ? S'il n'y a plus la référence à la perte du corps unifié, s'il n'apparaît plus, grâce à l'immobilisation du modèle et à son détournement aux fins de décharges partielles, combien *inappréciable* est la disposition que le client-spectateur peut en avoir, le représenté cesse d'être l'objet libidinal, et c'est l'écran lui-même qui prend sa place dans ses aspects les plus formels. La *petite peau* ne s'abolit plus au bénéfice de telle chair, elle s'offre comme cette chair même en train de poser. Mais à *quel corps unifié* est-elle arrachée pour que le spectateur en jouisse et qu'elle lui semble hors de prix ? Devant les infimes frissons qui ourlent les régions de contact ajointant les plages chromatiques des toiles de Rothko, ou devant les déplacements presque imperceptibles des petits objets ou organes de Pol Bury, c'est au prix de renoncer à sa totalité de corps et à la synthèse des mouvements qui le fait exister, que *le corps du spectateur lui-même* peut en jouir : ces objets-là exigent la paralysie non plus de l'objet-modèle mais du « sujet »-client, la décomposition de son organisme à lui, la restriction des voies de passage et de décharge libidinales à de très petites régions partielles (œil-cortex), la neutralisation du corps presque entier dans une tension bloquant

toute évation des pulsions vers d'autres voies que celles nécessaires au détectage de très fines différences. Il en va de même, selon d'autres modalités, des effets des excès de mouvement d'un Pollock en peinture ou d'un Thompson (travail sur l'objectif) au cinéma. Le cinéma abstrait comme la peinture abstraite en opacifiant le support renverse le dispositif, et fait du client la victime. Il y a cela aussi encore que différemment dans les déplacements presque insensibles au théâtre Nô.

La question, qu'il faudrait dire cruciale pour notre temps, parce qu'elle est celle de la mise en scène et donc de la mise en société (hors scène), est la suivante : est-il nécessaire que la victime soit en scène pour que la jouissance soit intense ? Si la victime est le client, si en scène il y a seulement la pellicule, l'écran, la toile, le support, perdons-nous à ce dispositif l'intensité de la décharge stérile ? Et si c'est vrai, alors faut-il renoncer à en finir avec l'illusion non seulement cinématographique, mais sociale et politique ? Cette illusion n'en est-elle pas une ? Est-ce de le croire qui est une illusion ? Faut-il nécessairement que le retour des intensités extrêmes soit instancié sur au moins cette permanence vide, sur ce fantôme de corps organique ou de sujet, qu'est le *nom propre* (en même temps qu'il ne saurait y parvenir) ? Cette instanciation, cet amour, en quoi diffère-t-elle de cet ancrage en rien qui fait le capital ?



## Freud selon Cézanne

### *La peinture et l'illusion*

Quant au rapport de la psychanalyse avec l'art, on peut l'approcher de bien des façons qui toutes peuvent se recommander de Freud. Plutôt que d'entreprendre à nouveau un recensement, mieux fait par d'autres<sup>1</sup>, de cet éventail, on préfère ici proposer une problématique un peu différente, en partant d'une remarque mineure en apparence : même s'il ne s'agit pas tout bonnement d'appliquer un supposé savoir psychanalytique sur une œuvre et de fournir un diagnostic de celle-ci ou de son auteur, même si l'on s'attache à construire un à un tous les linéaments par lesquels elle est reliée au désir de l'écrivain ou du peintre, plus encore : même si l'on situe au cœur de l'activité créatrice un espace émotionnel ouvert par le manque originaire de

---

1. P. Kaufmann, article « Psychanalyse », *Encyclopædia Universalis*, 1971 ; S. Kofmann, *L'Enfance de l'art* (Payot, 1970), Galilée, 1985 ; J.-F. Lyotard, « Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires », dans *Dérive à partir de Marx et Freud*, coll. « 10/18 », 1973.

réponse à la demande du sujet <sup>1</sup>, il reste que la relation épistémologique de la psychanalyse avec l'œuvre est constituée dans tous les cas de façon *unilatérale* ; la première étant la méthode qui s'applique à la seconde prise comme objet. Réintroduirait-on la dimension du transfert dans la conception de la production artistique qu'on ne restituerait pas pour autant la portée inventive et critique de la *forme* même de l'œuvre <sup>2</sup>. La résistance des esthéticiens, historiens de l'art, artistes, à une telle distribution des rôles procède sans doute de ce que soit placée en position d'objet passif une œuvre dont ils connaissent, à des titres divers, le pouvoir actif de produire des sens nouveaux. Il est intéressant de *renverser le rapport*, d'examiner si cette activité inaugurale et critique ne pourrait pas à son tour s'appliquer à l'objet « psychanalyse » pris comme une œuvre. En l'interrogeant de cette manière, on découvrira bientôt, dans le noyau de la conception freudienne de l'art, une disparité étonnante de statut entre les deux arts qui en forment les pôles de référence, la tragédie et la peinture. Si la force de produire des objets qui n'accomplissent pas seulement le désir, mais dans lesquels celui-ci se trouve réfléchi ou renversé, la force libidinale critique, est tacitement accordée à la première, elle est refusée proprement à la seconde.

J. Starobinski <sup>3</sup> a montré de quelle façon les figures tragiques d'Œdipe et de Hamlet qui sont des *objets* privilégiés de la réflexion freudienne valent en outre et surtout comme des *opérateurs* pour l'élaboration de la théorie. S'il n'y a pas de livre ni même d'article de Freud sur Œdipe ou *a fortiori* sur Hamlet, c'est que la figure du fils du roi mort joue pour l'inconscient (au moins épistémologique) de Freud le rôle d'une sorte de crible ou de grille qui, appliquée au discours de l'analyse, va lui permettre d'entendre ce qu'il ne dit pas, de regrouper des fragments de sens disparates, épars dans le matériel. La scène tragique est le lieu auquel est rapportée la scène psychanalytique aux fins d'interprétation et de construction. L'art est ici ce dans quoi la psychanalyse puise ses moyens de travailler et de comprendre. Il est clair qu'une telle relation n'a été possible et n'a chance d'être féconde que si l'art, la tragédie offre, sinon une analyse

---

1. P. Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967.

2. A. Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 2<sup>e</sup> éd., New York, 1965.

3. J. Starobinski, « Hamlet et Freud », dans E. Jones, *Hamlet et Œdipe*, Paris, 1967.

déjà, du moins une *représentation privilégiée* de ce dont il est question dans l'analyse, le désir du sujet dans son rapport avec la castration<sup>1</sup>. Tel est en effet le cas de la tragédie, grecque ou shakespearienne ; et tel encore celui d'une œuvre plastique comme le *Moïse* de Michel-Ange. J. Lacan fait un usage semblable de la nouvelle d'E. Poe, *The Purloined Letter (La Lettre volée)*, pour construire sa thèse de l'inconscient analogue à un langage.

Si l'on se tourne vers la peinture, on observera qu'elle occupe, dans la pensée de Freud et dans la théorie psychanalytique en général, une position bien différente. Les références à l'objet pictural sont très nombreuses dans les écrits, du début à la fin de l'œuvre : un essai tout entier<sup>2</sup> lui est consacré ; mais surtout la théorie du rêve et du fantasme, voie d'accès majeure à la théorie du désir, est construite autour d'une « esthétique » latente de l'objet plastique. L'intuition centrale de cette esthétique est que le tableau, au même titre que la « scène » onirique, *représente* un objet, une situation absents, qu'il ouvre un espace scénique dans lequel, à défaut des choses mêmes, leurs représentants du moins peuvent être donnés à voir, et qu'il a la capacité d'accueillir et de loger les produits du désir s'accomplissant. Comme le rêve, l'objet pictural est pensé selon la fonction de représentation hallucinatoire et de leurre. Se saisir de cet objet avec des mots qui le décrivent et qui vont servir à en comprendre le sens, ce sera pour Freud le *dissiper*, tout comme en convertissant l'image onirique ou le fantasme hystérique en discours, on conduit la signification vers sa localité naturelle, celle des mots et de la raison, et l'on rejette le voile de représentations, d'alibis, derrière lequel elle se cachait<sup>3</sup>.

Cette assignation de l'œuvre plastique, en tant que *muette* et *visible*, à résider dans la région de l'accomplissement imaginaire du désir, on la retrouve au cœur de l'analyse freudienne dans la fonction de l'art. Freud distingue en effet deux composantes dans le plaisir esthétique ; un plaisir proprement libidinal qui provient du contenu même de l'œuvre, pour autant que celle-ci nous permet, par identification au personnage, d'accomplir *notre* désir en accomplissant *son*

---

1. A. Green, *Un œil en trop*, Paris, 1969.

2. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, trad. fr., Paris, 1927.

3. S. Freud, *Études sur l'hystérie*, 1895, trad. fr., Paris, 1956 ; *L'Interprétation des rêves*, trad. fr., Paris, 1967.

destin ; mais aussi, et pour ainsi dire au préalable, un plaisir procuré par la forme ou la position de l'œuvre qui s'offre à la perception non pas comme un objet réel, mais comme une sorte de jouet, d'objet intermédiaire à propos duquel sont autorisées des conduites et des pensées dont il est admis que le sujet n'aura pas à rendre compte. Cette fonction de détournement par rapport à la réalité et à la censure, Freud l'intitule « prime de séduction <sup>1</sup> » : en situation « esthétique » comme dans le sommeil, une partie de l'énergie de contre-investissement, employée à refouler la libido, est libérée et restituée, sous forme d'énergie libre, à l'inconscient, qui va pouvoir produire les figures du rêve ou de l'art ; ici comme là, c'est le rejet de tout critère réaliste qui permet à l'énergie de se décharger de façon régressive, sous la forme de scènes hallucinatoires. L'œuvre nous offre donc une prime de séduction en ceci qu'elle nous promet, de par son seul statut artistique, la levée des barrières de refoulement <sup>2</sup>. On voit qu'une telle analyse de l'effet esthétique tend à l'identifier à un effet de narcose. L'essentiel y est la *réalisation de la déréalité* qu'est le fantasme. Du point de vue proprement formel, cette hypothèse a pour contrepartie deux attitudes : d'abord elle conduit à privilégier le « sujet » (le motif) dans la peinture ; l'écran plastique sera pensé conformément à la fonction représentative, comme un support transparent derrière lequel se déroule une scène inaccessible. Et d'autre part elle invite à rechercher, cachée sous l'objet représenté, comme le groupe de la Vierge, de sa mère et de son fils <sup>3</sup>, une forme (la silhouette d'un vautour) supposée déterminante dans la fantasmagorie du peintre. Du même coup se trouve éliminée du champ d'application de la psychanalyse toute peinture non représentative, et de la méthode toute « lecture » de l'œuvre qui ne se soucie pas d'abord d'y repérer le « discours » de l'inconscient du peintre, serait-il fait de silhouettes fantasmagoriques. *A fortiori* il faudrait renoncer à saisir, avec les seules catégories de cette esthétique, une œuvre de peinture où serait précisément critiquée par des moyens plastiques la « position esthétique » dont Freud pensait qu'elle avait

---

1. S. Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », 1908, trad. fr., dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

2. S. Freud, « Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens », 1911, dans *Gesammelte Werke*, VIII, Fischer Verlag.

3. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, trad. fr., Paris, 1927.

valeur narcotique pour la censure. Or il n'est pas excessif de penser que tout ce qui importe en peinture à partir de Cézanne, bien loin de favoriser l'endormissement de la conscience et l'accomplissement du désir inconscient de l'amateur, vise au contraire à produire sur le support des sortes d'*analogie* de l'espace inconscient lui-même, qui ne peuvent susciter que l'inquiétude et la révolte. Et comment rendre compte dans cette même perspective des tentatives faites de toutes parts aujourd'hui par les peintres, mais aussi par les hommes de théâtre ou par les musiciens pour faire sortir l'œuvre du *lieu neutralisé* (l'édifice culturel : musée, théâtre, salle de concert, conservatoire), où l'institution la relègue ? Est-ce qu'elles ne visent pas la destruction, sur l'œuvre et sur sa position, de ce privilège d'irréalité qui, selon Freud, lui conférait le pouvoir de séduction ? Il est clair que l'on a aujourd'hui une situation de l'œuvre qui ne paraît plus guère satisfaire aux conditions relevées par l'esthétique explicite de Freud : l'œuvre *déréalise la réalité* bien plus qu'elle ne vise à réaliser, dans un espace imaginaire, les déréalités du fantasme<sup>1</sup> :

On pourrait tirer de ces quelques remarques le sentiment que somme toute, si les analyses de Freud en matière d'art plastique paraissent inapplicables aujourd'hui, c'est que la peinture est devenue profondément différente : après tout, dira-t-on, celui qui a inauguré la révolution psychanalytique n'avait pas mission d'anticiper la révolution picturale. C'est oublier que cette dernière a commencé sous ses yeux et qu'entre les premiers écrits (1895) et les tout derniers (1938), durant une petite moitié de siècle, non seulement la peinture a changé de sujet, de manière, de problème, mais *l'espace pictural* « monté » par les hommes du Quattrocento est tombé en ruine, et avec lui la *fonction* de la peinture qui était au centre de la conception freudienne et y est restée, la fonction de *représentation*. Que Freud n'ait pas eu d'yeux pour ce renversement « critique de l'activité picturale, pour ce véritable déplacement du désir de peindre, qu'il s'en soit tenu à une position exclusive de ce désir, celle de la scénographie italienne du XV<sup>e</sup> siècle, cela ne peut qu'étonner, alors que le travail critique commencé par Cézanne, continué ou repris en tous sens par Delaunay et Klee, par les cubistes, par Malevitch et Kandinsky, attestait qu'il ne s'agissait plus du tout de produire une

---

1. S. Freud, *Le Mot d'esprit et son rapport avec l'inconscient*, 1905, trad. fr., Paris, 1930.

illusion fantasmatique de profondeur sur un écran traité comme une vitre, mais au contraire de faire voir les propriétés plastiques (lignes, points, surfaces, valeurs, couleurs) dont la représentation ne se sert que pour les *effacer* ; qu'il ne s'agissait donc plus d'accomplir le désir en le leurrant, mais de le capter et le décevoir méthodiquement en exhibant sa machinerie. Ignorance d'autant plus surprenante chez Freud que ce renversement de la fonction picturale était à bien des égards parent du retournement de la fonction de conscience par l'analyse freudienne elle-même, l'un et l'autre s'inscrivant comme effets de surface d'un vaste bouleversement souterrain qui portait (et porte encore) atteinte aux couches d'appui de l'édifice social et culturel occidental. Car ce qui est en question à partir des années 1880 à travers des secousses échelonnées selon la nature du champ intéressé, c'est la *position* même *du désir* de l'Occident moderne, c'est la façon dont les objets, mots, images, biens, pensées, travaux, femmes et hommes, naissances et morts, maladies, guerres entrent en circulation dans la société et y sont échangés. S'il fallait situer en quelques mots cette transposition du désir anonyme qui soutient l'institution en général et la rend acceptable, on dirait *grosso modo* qu'auparavant ce désir s'accomplissait dans un régime des échanges qui imposait à l'objet une valeur *symbolique* tout comme l'inconscient du *névrotique* produit et met en relation des représentants de l'objet refoulé selon une organisation symbolique d'origine œdipienne ; tandis qu'à partir de la mutation dont nous parlons (et dont l'effet le mieux étudié l'a été par Marx sur le champ économique), la production et la circulation des objets cessent d'être réglées par référence à des valeurs symboliques, et d'être imputées à un Donateur mystérieux, mais obéissent à la seule « logique » interne au système, un peu comme les formations de la *schizophrénie* paraissent échapper à la régularisation que la névrose doit à la structure œdipienne, et n'obéir à plus rien qu'à l'effervescence « libre » de l'énergie psychique. C'est une hypothèse recevable que l'événement-Freud procède d'une telle mutation dans l'ordre de la représentation discursive, et que dans celui de la représentation plastique et particulièrement picturale, son analogue soit l'événement-Cézanne. Il resterait à comprendre les motifs ou modalités de l'ignorance du second par le premier ; et, condition pour y parvenir, il faudrait d'abord montrer en quoi l'œuvre de Cézanne atteste la présence d'un tel déplacement dans la position du désir, ici du désir de peindre, et par conséquent dans la fonction même

de la peinture. Examinons un peu sous cet angle le parcours que trace cette œuvre, et l'élément dans lequel il s'inscrit.

*La peinture et l'impouvoir*

Depuis le recensement monumental fait par Venturi sur l'œuvre de Cézanne, on a coutume de distinguer dans celle-ci quatre périodes : sombre, impressionniste, constructive, synthétique. Liliane Brion-Guerry la reprend à son compte, mais elle la dramatise deux fois. Tout d'abord elle montre que ce qui motive cette odyssee plastique, c'est la recherche d'une solution à un problème également plastique : l'unification du contenu spatial, l'objet représenté, et de son contenant, l'enveloppe atmosphérique. En second lieu, elle suggère que ce désir d'unité plastique, en s'accomplissant dans les quatre grandes manières susdites, reproduit ou du moins réactive les principales conceptions de l'espace apparues dans l'histoire de la peinture : espace mouvant à plusieurs points de fuite, comparable à celui de la peinture antique, dans la première période (1860-1872) ; dans la seconde (1872-1878), dite impressionniste, espace de type italo-hellénistique où les plans lumineux ne parviennent pas à s'intégrer en un système cohérent ; espace au contraire trop construit, trop « serré » de la troisième période (1878-1892), qui suggère un rapprochement avec celui des « primitifs » romans ; enfin lors de la dernière période, de 1892 à la mort en 1906, redécouverte sinon de la perspective classique du Quattrocento, du moins d'une expression de la profondeur analogue à celle des baroques, ou, mieux encore, des aquarellistes de l'Extrême-Orient.

Ainsi l'œuvre de Cézanne, dans son déplacement, condenserait presque toute l'histoire de la peinture, du moins l'histoire de la perspective, mieux encore : *l'histoire de l'espace peint*. Or il faut à cet égard noter deux choses : d'abord si tel est le cas, on le doit à une incapacité originaire, à un manque qui ne cesse de relancer d'étape en étape l'investigation plastique : l'incapacité chez Cézanne de voir et de rendre l'objet représenté et son lieu selon la perspective « classique », c'est-à-dire selon les règles de l'optique géométrique et les techniques de mise au carreau établies par les « perspecteurs » entre le XV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Cette incapacité éclairée déjà une première énigme : pourquoi Cézanne n'a pas pu rester impressionniste. Comme

l'a montré P. Francastel <sup>1</sup>, la lumière impressionniste a beau décomposer l'objet en substituant le ton aérien au ton local, l'espace où flotte cet objet dissous reste en principe celui du Quattrocento, c'est-à-dire celui de la représentation. Quand on confronte <sup>2</sup> tel paysage de Cézanne avec celui que Pissarro avait fait de la même vue, on ressent combien le premier est travaillé par l'incertitude, par ce que Merleau-Ponty <sup>3</sup> nommait le *doute* de Cézanne. Encore à cette époque (la seconde dans la nomenclature de Venturi), le peintre, au lieu de répondre à la question : à quelle loi unitaire obéit la production de l'objet pictural ? paraît hésiter et maintenir en suspens sa réponse. De fait le tableau répond : *il n'y a pas* de telle loi unitaire ; la question de l'unité du sensible reste ouverte, ou cette unité est manquée.

En second lieu, il faut souligner que cette carence contient en puissance toute la critique de la représentation. Si l'on n'est pas satisfait par l'unification du lieu que donne l'écriture perspectiviste, on peut être conduit à la rechercher dans des procédés comme la mise à plat de l'espace « primitif » (troisième période) ou au contraire (quatrième) la suppression de toute nervure ou de tout profil dessinés et le libre jeu de ce que Cézanne appelait les « sensations colorantes » ; tout opposés qu'ils soient dans le rendu, ces procédés ont ceci de commun que loin de se gommer eux-mêmes et de faire s'éclipser l'opacité du support dans l'illusion d'une vitre transparente comme faisait la technique perspectiviste, ils révèlent et avèrent le tableau comme un objet qui n'a pas son principe en dehors de soi (dans le représenté), mais en soi, dans l'arrangement des couleurs. Il y a dans cette modeste différence technique une véritable mutation du rapport avec l'objet en général, une véritable mutation du désir.

Cette mutation n'est pas conquise, mais donnée ou plutôt subie. Le périple pictural de Cézanne se meut dans l'élément originaire d'une incertitude, d'une suspicion par rapport à ce qui est présenté comme « loi naturelle » dans les écoles de peinture, tout comme le périple de Freud suppose le rejet initial du principe de l'unification des phénomènes psychiques par la conscience et l'hypothèse d'un *principe de dispersion* (sexualité, processus primaire, pulsion de mort)

- 
1. P. Francastel, *Espace et Société*, Paris, 1965.
  2. L. Brion-Guerry, *Cézanne et l'Expression de l'espace*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1966 ; B. Dorival, *Cézanne*, Paris, 1948.
  3. Cf. « Le doute de Cézanne », dans *Sens et Non-Sens*, Paris, 1948.

insuppressible. Dans un cas comme dans l'autre cette suspicion, cette carence, est donnée d'emblée et ne cesse de soutenir le travail de déplacement, plastique ou théorique, qui se fait. Cela veut dire qu'il est vain de rechercher dans l'échec de telle formule, plastique chez Cézanne, la raison (dialectique) de l'invention de la suivante. Toutes les formules sont des échecs et des succès, elles ne se *succèdent* que dans une histoire de surface, elles sont *contemporaines* les unes des autres dans le sous-sol où le désir de Cézanne engendre, immobile, des figures disjointes, des espaces morcelés, des points de vue contrariés.

Il ne serait pas difficile de montrer par une analyse serrée d'œuvres prises dans les quatre périodes combien le principe de dispersion y est constamment actif. On se contentera ici de remarques rapides sur quelques natures mortes. Dans *La pendule noire* (1869-1871 ; catalogue Venturi 70), l'incertitude de l'échelle due à la présence de la glace, la coexistence de deux *points de fuite* commandant deux systèmes perspectifs linéaires simultanés, incompatibles selon la règle de l'école, enfin l'usage d'un régime de valeurs par contrastes violents (noir/blanc) qui fait basculer le fond noir vers l'avant et le premier plan se hérisser de lignes actives comme pour se défendre, – ces trois propriétés ainsi que leur combinaison ouvrent un espace oscillant, un espace de non-localité que l'on retrouve, obtenu par d'autres moyens, dans le *Vase de fleurs* du Louvre (1873-1875 ; Venturi 183) qui appartient à l'époque dite impressionniste. Dans cette dernière œuvre, outre l'action de déformations manifestes comme celle du bord de la table ou de l'ombre portée ou encore la dissymétrie des flancs du vase, l'incertitude du lieu résulte surtout d'une part de la désynthétisation des surfaces que provoquent non seulement l'empiètement (proprement impressionniste) des tons locaux, mais les traces ostentatoirement laissées par une touche brutale, et d'autre part d'un parti pris de délocalisation qui fait que l'image peinte est analogue à l'image virtuelle que formerait un œil myope à partir des fleurs réelles. Toutes ces opérations, d'autres encore (portant sur le fond) conduisent à dissiper toute illusion représentative ; la recherche s'oriente vers ce qu'on pourrait nommer une *économie* du système psychique, c'est-à-dire une organisation non pas des représentants ou signifiants, justiciable d'une sémiologie, mais des quantités d'énergie, d'origine pulsionnelle chez Freud, ici chez Cézanne de caractère plastique (lignes, valeurs, et les énergies chromatiques enseignées par Pissarro), qui induisent chez le spec-

rateur des circulations non de significations et moins encore d'informations, mais d'affects.

Si à présent vous prenez quelque *Nature morte au comptoir*, par exemple celle de 1879-1882 (Venturi 341), vous noterez encore des déformations à effet strictement plastique, vous y verrez s'imposer la célèbre touche stricte, courte, oblique, presque « écrite » qui interdit à l'œil de se perdre dans la vision de l'objet, et le renvoie à sa propre activité synthétique, vous y noterez quantité de paradoxes dans l'usage des valeurs dont le résultat est l'aplatissement du « représenté » sur le support bidimensionnel. Il est vrai que dans cette œuvre qui appartient à la période dite « constructive », un tel aplatissement va de pair avec une organisation rigoureuse de la surface qui laisse peu de jeu aux flottements, si bien que la délocalisation par rapport à l'espace classique est compensée par une surlocalisation dans un espace presque abstrait (c'est le mot de L. Brion-Guerry). Mais dans l'ultime période, de nouveau, le principe de dispersion desserrera l'étreinte du constructivisme, et l'on observe, par exemple sur la *Nature morte au pichet, aux pommes et aux oranges* du Louvre (1895-1900 ; Venturi 732), outre l'instabilité des profils qui rappelle celle des deux premières périodes, et la tendance à éliminer l'opposition des plans par des déformations, comme dans la période précédente, une organisation de la couleur (ici à dominante rouge avec polarisation entre le violet/bleu et l'orangé/jaune) qui, comme dans les paysages de cette période, suggère l'espace exclusivement au moyen de flux et de stases chromatiques (à l'exclusion du trait et de la valeur).

Il ne s'agit pas de nier qu'il se soit passé *quelque chose* entre les premières œuvres et les dernières, il s'agit de récuser une lecture un peu trop pédagogique qui, pour mettre l'accent sur l'articulation dialectique des périodes dans la diachronie de surface, laisse dans l'ombre le principe souterrain de *déreprésentation* qui opère en permanence dans l'approche de l'objet par Cézanne. Merleau-Ponty<sup>1</sup> avait parfaitement raison de faire de ce principe le noyau de l'œuvre tout entière ; mais son analyse restait tributaire d'une philosophie de la perception qui le portait à voir dans le désordre cézannien la redécouverte de l'ordre véritable du sensible et la levée du voile que

---

1. Cf. « Le doute de Cézanne », dans *Sens et Non-Sens*, Paris, 1948 ; *L'Œil et l'Esprit*, Paris, 1964.

le rationalisme cartésien et galiléen avait jeté sur le monde de l'expérience. Nous n'avons aucune raison de croire que la *courbure* de l'espace cézannien, son déséquilibre intrinsèque, la passion que le peintre éprouvait pour l'organisation baroque du lieu plastique, pour les Vénitiens, pour le Greco, sa haine de Gauguin et de Van Gogh au même titre que d'Ingres, son désir, constamment exprimé dans les entretiens et la correspondance, que « ça tourne », ce même désir qui lui fait choisir, quand il veut faire entendre que pour lui la courbure n'est nullement exclusive d'un « ordre » géométrique, l'exemple de volumes à surface *courbe* (« traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône ») à l'exclusion des cubes et de tout polyèdre à surface plane (ce qu'on paraît n'avoir pas remarqué quand on prétend faire de cette formule le programme anticipé du *cubisme*), – nous n'avons aucune raison de croire que cette passion pour la sphéricité soit plus exempte des marques du désir et plus propre à nous restituer la phénoménalité du sensible en personne que ne l'étaient la passion d'Uccello pour la perspective, de Léonard pour le modelé ou de Klee pour le possible plastique. Si une approche psychanalytique de l'œuvre peut avoir une vertu, c'est assurément celle de nous convaincre que la « réalité », la « nature », le « motif » alors même que le peintre est persuadé que toute la tâche est de l'*imiter*, n'est jamais qu'un objet hors d'atteinte (un tableau à son tour, « le tableau de la nature », écrit Cézanne) auquel son activité de peindre vient substituer l'objet que façonne son désir retravaillé.

Retravaillé, sinon l'œuvre n'est qu'un symptôme et ne peut avoir aucune portée critique. C'est ce retravail qui motive le parcours de Cézanne dans l'élément de l'incertitude formelle. S'il fallait faire la psychanalyse de l'œuvre, il faudrait d'abord tenter de rendre compte de la carence dont nous parlions et dont le penchant à la courbure est corrélative, il faudrait encore rassembler dans l'histoire de la vie du peintre tous les traits qui forment son tableau psychique, sa « destinée » : le père passionné de réussite sociale, prêteur à gages capable d'aller s'installer chez son débiteur pour tenir les comptes du ménage et se rembourser avec les économies ainsi arrachées, tenant les cordons de la bourse de son fils à peu près de la même façon jusqu'à sa propre mort ; Paul lui-même enfant naturel, reconnu, puis légitimé par le mariage ultérieur de son père avec sa mère, vivant à son tour avec Hortense dont il a un fils trois ans plus tard en 1872, mais cachant son ménage à son père jusqu'en 1886 (le peintre a alors quarante-sept ans) pour pouvoir conserver, du moins l'assure-

t-il, le bénéfice de la pension qu'il reçoit et qui lui permet de se consacrer à la peinture ; le projet secret de testament en faveur de sa mère fomenté et réalisé en 1883 ; l'épisode en 1885 d'une liaison si bien cachée qu'on n'en sait rien que ce qui est dit au verso d'une étude au crayon et dans quelques lettres à l'ami Zola, chargé de faire office de boîte postale ; Zola avec qui Cézanne rompt en 1886 le mois même où il se marie (en présence de ses parents), après quoi le père meurt ; la vie du peintre toujours à l'écart de sa femme et de son fils ; et des traits moins évidents, plus intéressants sans doute : la passion du jeune homme pour le vers latin et l'alexandrin, un poème de jeunesse contant « une terrible histoire » où « la femme dans mes bras, la femme au teint de rose / disparaît tout à coup et se métamorphose / en un pâle cadavre aux contours anguleux », la réitération dans les conversations et les lettres, jusqu'à la fin, du thème « on ne me mettra pas le *grappin dessus* » ; le motif des pommes<sup>1</sup> ; l'immobilité belliqueuse, la réserve impatiente, les silences qui font pester Zola, les déménagements incessants, le jeu de chassé-croisé entre Paris et Aix...

Tout cela rassemblé ne suffirait encore pas à faire saisir l'œuvre dans sa double dimension : de carence ou de dessaisissement originnaire, et de travail déplaçant continuellement les figures et les procédés plastiques. On pourrait certes à partir de ce matériel puisé dans la vie s'aventurer à repérer quelques corrélations. Ainsi devant les œuvres de la première période avec leurs sujets dits *de genre* à forte teneur érotique et sadique, avec leurs mises en scène théâtrales (rideaux, spectateurs, voiles tirés par des servantes découvrant des nus féminins), mais aussi avec l'agressivité unilatérale de la touche qui s'inscrit sur le support comme pour le pénétrer, avec le brouillage de la perspective selon plusieurs points de vue simultanés qui place la scène dans un non-lieu imaginaire, et surtout avec cette « facture couillarde » chargée de goudrons, opérant sans chromatisme dans le noir/blanc, qui plonge les œuvres dans un éclairage d'insomnie, on est fondé à penser que la peinture remplit une fonction proprement fantasmatique, et que chez le jeune Cézanne, ce qui s'accomplit dans l'acte de représenter, c'est le désir de voir la femme (l'objet) qui lui est refusée (par le père ?). Il n'est pas très aventureux non plus, mais presque aussi vain, de montrer que si Pissarro « fut un père » pour

---

1. M. Shapiro, « Les pommes de Cézanne », *Revue de l'art*, 1-2, 1968.

Cézanne, « un homme à consulter et quelque chose comme le bon Dieu », c'est assurément que la *parole* refusée par le banquier à son fils est ce qui, à partir de 1872, lui est rendu par le peintre impressionniste, et que la venue de la couleur sur la palette de Cézanne coïncide, comme chez Klee ou Van Gogh, avec une sorte de *rédemption* (le mot est du *Journal* de Klee) de la virilité nocturne, aveugle, de la période précédente, par une passivité capable d'accueillir son autre : la lumière. En même temps, les scènes de genre deviennent moins nombreuses, le thème des baigneurs et baigneuses prend son essor, attestant qu'au lieu du voyeurisme braqué sur la chair féminine, l'acte de peindre dissipe le corps, homme aussi bien que femme, dans les volumes atmosphériques ; un véritable renversement fait commuer les rôles : l'objet cesse d'être lourdement libidinal, il est neutralisé ; de là l'importance croissante des natures mortes, tandis que l'espace se charge d'énergie déssexualisée, chromatique.

Quant à la troisième période, dite constructive ou abstraite, sa « raison » libidinale offrirait plus de résistance à l'analyse si nous ne savions qu'en son plein milieu, au cours des années 1882-1887, s'accumulent dans la vie de Cézanne les symptômes d'un bouleversement profond : le testament, la liaison tenue secrète, la rupture avec Zola, le mariage, et la mort du père. Dans l'œuvre, paraît se faire sentir la pesée de l'angoisse de lier, de construire, qui va jusqu'à tordre l'objet et l'espace pour qu'ils se prêtent à la « logique » dans laquelle Cézanne cherche alors à les retenir et à les enserrer. Lui qui aime que « ça tourne », il peint des paysages comme « des cartes à jouer », où l'espace s'écrase et bloque la circulation des flux chromatiques. Partout un système très lié l'emporte sur la mobilité, les parallèles à l'horizon sur les perpendiculaires à l'horizon, et donc, suivant le mot de Cézanne lui-même, le point de vue du *Pater omnipotens aeterna Deus* sur celui des créatures humaines. Ne faudrait-il pas, pour éclairer un déplacement si contraire au penchant vers le baroque et à la recherche de la courbure, et en le confrontant aux effets de la secousse perceptibles dans la vie, faire l'hypothèse, cette fois hautement périlleuse, d'une sorte de régression dans le jeu pulsionnel, provoquant en retour le raidissement des systèmes sociaux et plastiques de défense, qui conduit Cézanne à occuper dans sa famille et, métaphoriquement, dans sa peinture, la place du père ?

Enfin ce qui est donné de la période finale, avec des bas et des hauts, ce serait le desserrement de l'étreinte constructive, le relâche-

ment des volumes, le jeu laissé entre les objets, et même entre les touches comme dans les *Sainte Victoire* d'alors, dans les *Baigneuses* de Londres (National Gallery), ou dans les aquarelles. La compulsion d'emprise s'efface, la construction devient presque flottante, l'espace se délie, le dessin qui compartimente disparaît, le tableau lui-même devient objet libidinal, pure couleur, « féminité » pure, substance soluble en même temps qu'opacité. Que Cézanne ait, à sa manière, « su » cela, il n'est que d'entendre, pour s'en assurer, comment il se pose le problème des « points de contact » entre les tons, alors qu'il s'interdit de recourir au trait noir pour circonscrire les contours. Or ici encore il y a dans la vie de quoi nourrir l'hypothèse d'une corrélation, l'extrême tension qui dure encore dans les années 1890 laisse place vers 1903 à des signes de détente : sa position de maître s'affermir au centre d'un cercle en formation de disciples jeunes (É. Bernard, Languier, Camoin) ou d'amateurs comme A. Vollard ; il se compare lui-même au « grand chef des Hébreux » ; il « entrevoit la Terre promise », il écrit à J. Gasquet : « Je suis peut-être venu trop tôt. J'étais le peintre de votre génération plus que de la mienne », il occupe ouvertement sa position paternelle, se vieillissant à plaisir, se faisant déjà mort à soixante-cinq ans, suscitant les transferts en alléguant son impouvoir : « Vous ne voyez donc pas à quel triste état je suis réduit. Pas maître de moi, l'homme qui n'existe pas... » Mais ce n'est plus, comme dans la période constructive, l'objet-femme perdu et reconstitué par logique, ou, dans la période sombre, par mise en scène ; c'est au contraire, à présent, l'objet-femme, la couleur, la chair du monde, reçu et rendu (« réalisé », disait Cézanne) sous forme de tableau, comme un corps, dans son évanescence, dans sa fluidité. Corps vivant, mais affecté de dispersion, unité toujours différée : corps érotique par excellence. Il doit y avoir une secrète implication libidinale entre la position de *maître vieux* et la capacité de restituer, sur la toile l'*incapacité* de toujours (l'impuissance à *lier*). Cézanne « savait » cette relation, lui qui écrivait à Camoin en 1903<sup>1</sup> : « Je n'ai rien à cacher *en art* », et à son fils huit jours avant de mourir : « Les sensations faisant le fond de mon affaire, je crois être impénétrable » (15 oct. 1906).

---

1. Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1938.

Une esthétique « économique » libidinale

On pourrait donc se divertir à produire de ces corrélations entre l'œuvre et la vie, mais il est sûr qu'elles finiraient toujours par échouer, pour deux raisons au moins ; la première est qu'une telle « psychanalyse » est impossible en l'absence du sujet (le peintre), la seconde qu'elle se heurtera, même s'il est vivant, à l'énigme d'un *impouvoir exploité*, d'une capacité de supporter le dessaisissement, la passivité, de recevoir sans maîtriser, « de disposer le vide, de préparer le cadre dans lesquels les forces créatrices pourront se donner libre cours <sup>1</sup> ». Ce vide, c'est la possibilité, pour les flux d'énergie, de circuler dans l'appareil psychique sans rencontrer des systèmes fortement charpentés, ce que Freud nommait des systèmes liés, lesquels ne peuvent écouler l'énergie qu'en la canalisant dans leurs formes inchangeables, qu'elles soient « rationnelles » ou imaginaires. L'immobilité de Cézanne devant le modèle est la mise en suspens de l'action des formes déjà connues ou des fantasmes déjà exprimés. L'œuvre à son tour pourrait être conçue comme un *analogue* énergétique de l'appareil psychique : l'objet pictural lui aussi peut se trouver bloqué dans des figures formelles immuables qui tantôt se prévalent du rationalisme et du réalisme (comme la perspective du Quattrocento), tantôt de l'expression des profondeurs de l'âme. Cela veut dire que l'énergie des lignes, des valeurs, des couleurs se trouve *liée* dans un code et dans une syntaxe, ceux d'une école ou ceux d'un inconscient, et qu'elle ne peut plus circuler sur le support qu'en conformité avec cette matrice <sup>2</sup>. C'est parce que les tableaux de Gauguin ou de Van Gogh offraient aux yeux de Cézanne l'exemple d'un tel blocage, « du grappin mis dessus » par des formes inconscientes crispées, qu'il ne voulait pas en entendre parler.

Une telle hypothèse, si on la développait, conduirait à esquisser une « esthétique économique » au sens où Freud parle de l'économie libidinale (que traite la théorie des pulsions et des affects). Elle délivrerait sans doute la « psychanalyse appliquée » (à l'art) du poids de la théorie de la représentation, sans parler de la charge que lui

---

1. John Field, *On not Being Able to Paint*, Londres, 1950.

2. J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksiek, 1971.

impose encore couramment une conception des plus frustes de la libido, de la sexualité, de l'Œdipe, de la castration et autres marchandises de grande vente sur le marché de l'esthétique moderne. Elle permettrait de montrer que l'approche sémiologique ou sémiotique, *a fortiori* scénographique, repose sur une méprise majeure touchant la nature même de l'acte de peindre : car enfin on ne peint pas pour parler, mais pour se taire, et il n'est pas vrai que les dernières *Sainte Victoire* parlent ni même signifient, elles *sont là*, comme un corps libidinal critique, absolument muettes, vraiment *impénétrables* parce qu'elles ne cachent rien, c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation et d'action *en dehors* d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter), impénétrables parce que sans profondeur, sans signifiante, sans dessous.

Si Freud n'a pas fait cette esthétique, s'il est resté insensible à la révolution cézannienne et post-cézannienne, s'il s'est obstiné à traiter l'œuvre comme un objet recelant un secret, à y retrouver des formes liées comme le fantasme du vautour, c'est bien parce que pour lui le statut de l'*image* est celui d'une *signification* déchue, occultée, qui se représente en son absence. Les images et donc les œuvres sont pour lui des écrans, il faut les déchirer, comme celles de ce livre sur la Perse, que Jakob Freud, son père, lui avait donné alors qu'il avait quatre ans, *zur Vernichtung*, pour qu'il les réduise à rien. Faire la théorie de la résistance de Freud à la figure qui serait aussi la théorie critique de la passion moderne de faire parler toute chose, telle serait l'une des tâches, et non la moindre, d'une esthétique appuyée sur l'économie libidinale. Elle montrerait que cette prévalence procède de la prévalence accordée par Freud à la figure du Père dans l'interprétation de l'œuvre comme du rêve ou du symptôme ; non du père « réel », mais de la fonction-Père (Œdipe et castration) dont on peut dire qu'elle est constitutive du désir pour autant que, grâce à elle, la demande se heurte au manque de réponse et à l'interdit. Une telle prévalence conduit l'esthétique psychanalytique à saisir l'objet artistique comme tenant lieu d'offrande, de don, dans une relation transférentielle, et à ne porter attention aux propriétés formelles de l'objet que pour autant qu'elles signalent symboliquement sa destination inconsciente.

Telle fut l'approche par Freud du *Moïse* de Michel-Ange<sup>1</sup> : en

---

1. S. Freud, *Le « Moïse » de Michel-Ange*, 1914, trad. fr., dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, 1933.

analysant le jeu des doigts dans la barbe et la position des Tables sous le bras, Freud dégage ce qui fait la force potentielle de l'œuvre, le drame mosaïque de la fureur dominée. Comme ce thème dramatique est absent de l'Exode, il en impute la responsabilité à la relation transférentielle de l'artiste avec le pape Jules II, dont la statue devait orner le tombeau : cette colère de Moïse renvoie, selon Freud, au tempérament violent du pape et de l'artiste lui-même, elle atteste chez tous la présence du désir d'en finir avec la loi du Père, de dénier la castration ; mais qu'elle soit surmontée, que Moïse se rasseye, que sa main s'abaisse, voilà qui fait foi de l'acceptation ultime de cette loi. L'œuvre de Michel-Ange est donc comprise comme un *message* adressé par l'artiste à Jules II ; c'est de ce message supposé latent dans le marbre que s'empare à son tour le désir de Freud, pour en restituer la teneur en clair, c'est-à-dire en mots ; désir articulé donc selon deux dimensions au moins : l'identification à Moïse, et la verbalisation en un discours de savoir. Une telle esthétique, on le voit, ne privilégie pas seulement l'art de représentation ; elle ordonne son interprétation aux axes de la relation transférentielle, elle vise à référer l'œuvre aux instances de l'Œdipe et de la castration, elle loge l'objet dans l'espace de l'imaginaire et entend lui appliquer une lecture guidée par le code d'une symbolique.

On ne saurait dire qu'elle soit fautive. Mais on comprend qu'elle puisse se rendre aveugle à des mutations essentielles dans la position de l'objet esthétique. L'élément d'incertitude plastique que nous repérons dans la peinture de Cézanne, est-ce qu'il ne faut pas le rattacher à un *refus*, conscient ou non, peu importe, d'*instancier* l'œuvre, un refus de la placer dans un espace de donation ou d'échange, un désir de *ne pas* la mettre en circulation dans le réseau finalement réglé par la structure œdipienne et la loi de la castration ? Ce *refus* serait justement ce qui empêche Cézanne de se satisfaire d'aucune formule plastique, qu'elle soit, comme dans la première période, la restitution imaginaire et littéraire du désir accompli, ou dans la troisième la référence à une loi stricte et transcendante d'ordonnance des objets sur le support. On voit poindre chez le peintre ce désir étrange : que le tableau soit *lui-même un objet*, qu'il ne vaille plus comme message, menace, supplication, défense, exorcisme, moralité, allusion, dans une relation symbolique, mais qu'il vaille comme un objet *absolu*, délivré de la relation transférentielle, indifférent à l'ordre relationnel, actif seulement dans l'ordre énergétique, dans le silence du corps. Ce désir-là donne lieu à l'émergence

d'une *position nouvelle* de l'objet à peindre. Le *déni* de la fonction transférentielle, de la place qu'il est censé occuper dans le drame de la castration, sa mise hors circuit par rapport à l'échange symbolique, voilà une mutation d'importance : nous avons suggéré qu'elle fait glisser l'objet pictural d'une position de type névrotique à une position de type psychotique ou pervers, s'il est vrai qu'un objet occupant cette dernière se présente détaché de toute loi symbolique, qu'il échappe à la règle de la différence des sexes et de la castration, qu'il est le siège de manipulations masochistes et sadiques, que le désir y est dénié en même temps que le regard fasciné. L'objet fétiche concentre en soi ces traits. On pourrait avec quelque raison s'aventurer à les reconnaître dans les derniers produits de Cézanne. Il sera inévitable de les identifier sur les œuvres du cubisme, de Klee, de Kandinsky, des abstraits américains...

Et par là on se rendrait capable de comprendre le succès ultérieur de Cézanne, son importance, et généralement l'écho que va rencontrer ce déplacement de l'objet de la peinture à partir des années 1900. C'est que si l'objet à peindre subit la mutation que nous avons dite, cessant d'être un objet référencié et représenté pour devenir le lieu d'opérations libidinales engendrant une polymorphie inépuisable, il faudrait peut-être faire l'hypothèse qu'il en va de même pour d'autres objets : objet à produire et consommer, objet à chanter et entendre, objet à aimer. Car on est en droit de suggérer que la véritable transformation que le capitalisme, surtout dans ses formes les plus récentes, disons pour l'Europe occidentale depuis une quinzaine d'années, imprime aux objets qui circulent dans la société, à *sous les objets*, tôt ou tard, et pas seulement comme le croit un économisme un peu trop confiant dans l'imperméabilité de ses frontières, aux seuls objets économiques, ce n'est pas leur « croissance » ou le « développement » des sociétés, mais c'est l'anéantissement des objets en tant que valeurs symboliques référenciées au désir et à la culture, et leur constitution en termes indifférents d'un système qui n'a plus *au-dehors de soi* aucune instance dans laquelle ces objets qui circulent en son sein puissent être ancrés : ni Dieu, ni la nature, ni le besoin, ni même le désir des « sujets » supposés de l'échange. L'objet pictural de Cézanne et de ses successeurs pour autant qu'il porte les traits de la psychose ou de la perversion est beaucoup plus analogue qu'il ne paraît à l'objet économique analysé par Marx dans *Le Capital* ou par exemple encore à l'objet linguistique construit par la linguistique structurale. On voit qu'en étendant ainsi la portée d'une esthétique

## *Freud selon Cézanne*

centrée sur l'économie libidinale, on se mettrait en état tout à la fois de situer l'objet cézannien à sa vraie place, de rendre raison peut-être de l'aveuglement esthétique d'un Freud trop attaché à repérer une position d'objet névrotique, et de prendre en compte cet *événement* dans lequel nous sommes plongés depuis le début de ce siècle : le bouleversement de la position même des divers objets sociaux, la mutation du désir sous-jacent aux institutions.



## La dent, la paume

1. Le théâtre nous place en plein cœur de ce qui est religieux-politique : dans la question de l'absence, dans la négativité, dans le nihilisme, dirait Nietzsche, donc dans la question du pouvoir. Une théorie des *signes* théâtraux, une pratique (dramaturgie, mise en scène, interprétation, architecture) des *signes* théâtraux reposent sur l'acceptation du nihilisme inhérent à la représentation, et même elles le renforcent. Le signe est, disait Peirce, quelque chose qui remplace autre chose pour quelqu'un. Cacher-montrer : la théâtralité. Or la modernité de cette fin de siècle consiste en ceci : il n'y a rien à remplacer, aucune lieu-tenance n'est légitime, ou toutes le sont ; le remplacement, et par conséquent le sens, est seulement lui-même un substitut pour le déplacement. Soit deux places A et B ; mouvement de A en B ; deux positions et déplacement. Maintenant vous déclarez que B provient de A : la position B n'est plus prise positivement, affirmativement, elle est rapportée à A, subordonnée à A, qui est lui-même absent (passé, caché). B est néantisé : illusion de présence, son être est en A ; et A est affirmé comme vérité, c'est-à-dire absence. Tel est le dispositif du nihilisme. La théâtralité y est-elle condamnée ? En répétant ce dispositif dans sa lecture propre, la sémiologie continue la théologie,

théologie de la mort de Dieu, de la structure, de la dialectique critique, etc.

2. Le déplacement (la *Verschiebung* ou l'*Entstellung* chez Freud) est un processus énergétique, Freud dit : économique ; la libido investit telle région de la surface corporelle (surface qui s'involue en « organes internes » aussi), elle s'y établit, position A ; elle déménage, elle s'établit ailleurs, position B. Disons-nous que B représente A ? Dans la *Petite Anatomie de l'image*, Hans Bellmer prend cet exemple : j'ai une rage de dents, je serre le poing, les ongles s'incrudent dans la paume. Deux investissements. Disons-nous que l'action de la main représente la passion de la dent ? Qu'elle en est le signe ? Y a-t-il irréversibilité, donc hiérarchie d'une position à l'autre, pouvoir d'une position sur l'autre ? Pour la science anatomique et physiologique, pour la réflexologie, et pour toute réflexion, oui, évidemment. Dans le mouvement de la libido, non ; le corps érotique-morbide peut fonctionner dans tous les sens, aller de la crispation de la main à celle de la mâchoire, de la crainte (fantasmée ?) d'un père ou d'une mère à l'obésité (réelle ?) ou à l'ulcère (réel ?) à l'estomac. Cette réversibilité de A et B introduit à la destruction du signe, et de la théologie, et peut-être de la théâtralité.

3. Cette réversibilité est inscrite dans notre expérience sociale, économique et idéologique du capitalisme moderne, régie par la seule loi de la valeur. Dans l'économie précapitaliste, le produit, la production, la consommation (qui ne sont même pas émancipés comme sphères distinctes) sont rapportés comme des signes et des activités significatives à des positions jugées premières, originelles : l'objet, le travail, la destruction et la mise en circulation des objets sont placés dans une Mythique, ou dans une Physique, ils sont là pour et par autre chose. Une partie de l'œuvre de Marx continue cette théologie sémiotique de l'économie précapitaliste, notamment en se servant de la catégorie de *valeur d'usage* (des marchandises, surtout de la force de travail). Mais l'expérience présente de l'économie de croissance nous apprend que l'activité dite économique n'a aucun ancrage dans une origine, dans une position A. Tout est échangeable, et réversiblement, sous la seule condition de la loi de la valeur : le travail n'est pas moins un signe que l'argent, celui-ci pas plus un signe que la maison ou la voiture, il n'y a qu'un seul flux se métamorphosant en milliards d'objets et courants. – Cet

enseignement de l'économie politique doit être rapproché de celui de l'économie libidinale : tous les deux, en tant qu'ils donnent effectivement forme à la vie moderne, nourrissent la critique et la crise du théâtre. Une sémiologie refoulerait cette crise et bâillonnerait cette critique.

4. Lisant les *Traités* de Zeami dans la traduction de René Sieffert, relisant en même temps Artaud et Brecht, dont les analyses et les échecs complémentaires dominent encore le théâtre aujourd'hui, j'apprends comment le théâtre, placé à l'endroit où le déplacement devient remplacement, le flux pulsionnel représentation, hésite entre une sémiotique et une économique. Dans les premiers livres du *Fūshi-kaden*, les plus anciens (*circa* 1400), Zeami multiplie les discontinuités ; il découpe dans la vie de l'acteur des *âges*, dans l'année des *saisons*, dans la journée des *moments*, dans la mimique des *types*, dans le répertoire des *genres de nô* (de *waki*, d'*ashura*, de femme, du monde réel...), dans la diachronie du spectacle des unités (*kyōgen*, *nô*) montées selon l'ordre séquentiel immuable *jo-ha-kyū*, dans l'espace scénique des *lieux* assignés à tel rôle et à tel moment de l'action, dans l'espace sonore des *régions*, dans la mimique des *postures*, dans le public même des catégories, etc. Ici le sémiologue tient le matériel de ses rêves : tout est discret et codé, chaque unité d'un ordre renvoie à une unité d'un autre et de tous les autres ; tout le jeu paraît réglé par les deux principes de la primauté de la signification (*iwāre*) et de la recherche de la plus grande concordance (*sōō*). Pour accomplir pleinement le système des signes, l'acteur lui-même s'efface comme présence : port du masque, mains cachées, dans les rôles de femmes ; la fleur de l'interprétation conçue comme interprétation absolue, c'est-à-dire *non-interprétation* ; et dans les rôles de fous à visage découvert, la difficulté soulignée d'interpréter la démente en faisant allusion à la possession, donc en imitant le démon possesseur, sans pourtant tomber dans l'expressionnisme des traits : « Alors qu'il n'y a aucune nécessité d'imiter jusqu'à l'expression du visage, il arrive pourtant que, modifiant son expression habituelle, l'on compose son visage. C'est là un spectacle intolérable ». Intolérable est de faire voir l'invisible, de confondre l'*os* avec la *peau*, la *substance* avec l'*effet second*, de violenter le creusement hiérarchique des espaces social et corporel en devant et derrière, en illusion et réalité. Ce qu'il y a d'extrême nihilisme dans le bouddhisme pousse à son comble cette sémiotique, faisant de tous ces signes des *signes de rien*, du rien

qui est *entre les signes*, entre A et B : c'est, dit Zeami, dans les intervalles entre les actions parlées, chantées, dansées ou mimées, donc quand il ne fait rien, que l'acteur est véritablement signe, signifiant le pouvoir même de signifier, qui est écart et vide : marionnette. Zeami cite à ce propos une formule zen sur les marionnettes, qui renvoie l'Occidental au livre VII de la *République*.

5. Pourtant la sémiotique de Zeami paraît traversée, parfois contrariée, par une poussée toute différente, une poussée pulsionnelle, une recherche d'intensivité, un désir de *puissance*. (Est-ce qu'il ne faudrait pas traduire *nô* par puissance, *Macht*, *might*, au sens nietzschéen, au même sens où Artaud prend *cruauté* ?) Sous le nom de *fleur*, est recherchée l'intensification énergétique du dispositif théâtral. Les éléments d'un « langage » total sont découpés et liés pour permettre de produire par de légères transgressions, par des empiètements entre unités proches, des effets d'intensité. Les signes ne sont alors plus pris dans leur dimension représentative, ils ne représentent même plus le Rien, ils ne représentent pas, ils permettent des « actions », ils fonctionnent comme des transformateurs consommant des énergies naturelles et sociales pour produire des affects de très haute intensité. C'est ainsi que l'on pourrait comprendre l'apparition (un peu postérieure) chez Zeami des thèmes de l'insolite, du caractère fluide et imprévisible de l'efficace du jeu ; de la portée incalculable d'y saisir le bon instant ; surtout du fait que la fleur de l'interprétation n'est rien, n'est qu'*évanescence* (*shioretaru*). Les procédés éprouvés (*kojitsu*), qui renvoient à l'unité d'une culture qui est un culte, laissent donc place à une errance de flux, à une déplaçabilité et à une sorte d'efficacité par affects, qui sont celles de l'économie libidinale.

6. L'hésitation d'Artaud a été celle de Zeami. Mais elle penche dans l'autre sens. Artaud cherche à détruire non pas le dispositif théâtral « à l'italienne », c'est-à-dire européen, mais au moins la prédominance du langage articulé et la mise à l'écart du corps. Par là il entend retrouver une « efficacité » libidinale de l'action théâtrale : « force », « énergie de dessous », puissance de *déplacer* les affects qui procède par des déplacements d'unités bien réglées : « Le secret du théâtre dans l'espace, c'est la dissonance, le décalage des timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression. » Que l'on soit au plus près de l'économie libidinale, en voici un témoignage : « Il y a dans le feu de la vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion

irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale : le désir d'Éros est une cruauté puisqu'il brûle des contingences ; la mort est cruauté, puisqu'en tous sens et dans un monde circulaire et clos il n'y a pas de place pour la vraie mort, qu'une ascension est un déchirement, que l'espace clos est nourri de vie, et que chaque vie plus forte passe à travers les autres, donc les mange dans un massacre qui est une transfiguration et un bien. » – Mais sur ce chemin d'une désémiotique généralisée, Artaud s'arrête, et ce qui l'arrête est le nihilisme, la religion (sensible jusque dans cette *Lettre sur la cruauté*). Pour mettre en œuvre les intensités, il se tourne vers la construction d'un « outil », qui va être de nouveau un langage, un système de signes, une grammaire des gestes, des « hiéroglyphes ». C'est cela qu'il croit trouver dans le théâtre oriental, particulièrement balinaï et japonais. Ainsi il reste un Européen, il répète l'« invention » de la concordance du corps et du sens, il répète la grande découverte (aux antipodes) de l'unité de la libido comme Éros et de la libido comme pulsion de mort, il répète sa mise en scène « ethnologique », ici sur la scène orientale. Mais le magister oriental, non moins nihiliste que son élève occidental, a dû lui aussi « inventer » le paradis, bouddhique ou autre, de la non-dualité. C'est ainsi que la mutilation qu'Artaud fuit lui revient dans l'hiéroglyphe balinaï. Faire taire le corps par le théâtre d'*écrivain* cher à l'Europe bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle est nihiliste ; mais le faire *parler* en lexique et syntaxe de mimes, chants, danses, comme le fait le *nô*, est encore une façon de l'anéantir : corps « entièrement » transparent, *peau* et *chair* de l'*os* qu'est l'esprit, intact de tout déplacement, événement, opacité pulsionnels. – Sans compter que l'Europe moderne ne dispose d'aucun *kojitsu*, d'aucun moyen attesté de véhiculer des affects ; elle veut des signes et en parle au moment même où elle en est démunie. C'est pourquoi Artaud met bien plus l'accent sur le sacré que Zeami.

7. Faut-il donc que le théâtre s'en tienne à la fonction critique, seule permise dans la crise de la modernité ? C'était Brecht. Là il ne suffit pas que le jeu de la main fasse une allusion silencieuse au mal aux dents, l'efficacité se définit comme processus de prise de connaissance ou de conscience, c'est-à-dire processus d'appropriation, prise de possession de la cause (de A). Le théâtre vise à faire reconnaître qu'il existe une *structure* reliant la dent et le poing : reliant telle conduite de la mère Courage à telle infrastructure, et

telle autre conduite à telle idéologie. L'efficacité théâtrale, déterminée comme connaissance, est médiatisée par la « conscience ». La « conscience » est en fait un dispositif langagier précis, le matérialisme marxiste ; ce dispositif de langage induit à son tour dans la dramaturgie et la scénographie brechtiennes un dispositif complexe non moins précis, que Brecht résume du mot *distançiation*. La distanciation est en apparence le nihilisme à son comble : l'acteur accomplit telle action dans telle situation, mais son texte, son jeu et toute la mise en scène s'emparent de cette action pour montrer qu'elle *pourrait être autre* : « Jouer toutes les scènes en fonction d'autres scènes possibles. » Procédure qui néantise son objet tout comme le « récit » du témoin au coin de la rue, bien loin d'incarner l'accident, le tient dans l'éloignement du discours. Ici Brecht peut lui aussi invoquer le théâtre oriental (surtout chinois) : « Il s'agit manifestement de la répétition d'un processus par un tiers, d'une description, pleine d'art, il est vrai. L'artiste montre [il s'agit de représenter quelqu'un en fureur] que cet homme est hors de lui, et il indique les signes tout extérieurs qui le prouvent », par exemple prendre une mèche de ses cheveux entre ses dents et la couper. – Mais aucun nihilisme ne peut s'accomplir, tout nihilisme doit rester religieux : là où il y a l'écart entre A et B (le *nihil*), il doit aussi y avoir toujours le lien entre A et B (le *lier*, la *religio*). Chez Brecht ce qui fait religion, c'est le dispositif langagier du marxisme : toute l'efficace théâtrale escomptée repose sur un complexe de croyances qui posent que non seulement il existe des déterminations sociologiques correspondant aux structures économiques, mais que ces déterminations sont le lexique et la grammaire profonds des passions historiques, qu'elles produisent et règlent les déplacements d'affects et les investissements du public théâtral. C'est pourquoi ce théâtre s'appelle aussi *épique*. Mais nous ne sommes pas plus au temps de l'épopée qu'à celui de la tragédie ou de la sauvagerie cruaute. Le capitalisme détruit tous les codes, y compris celui qui donne aux travailleurs industriels le rôle de héros de l'histoire. Le marxisme de Brecht était une épique greffée sur une critique. Après un siècle d'Internationales et un demi-siècle d'États socialistes, nous devons dire : la greffe n'a pas pris, et pas seulement comme dramaturgie et scénographie, mais comme politique mondiale. La sémiotique marxiste est au théâtre aussi arbitraire qu'aucune autre pour mettre en relation le représentant et le représenté et faire communiquer la salle avec elle-même par le truchement de la scène.

8. C'est l'aliénation, catégorie nihiliste, religieuse, encore marxiste, qu'il faut penser affirmativement. Son importance n'est pas qu'elle marque la distance à une origine, à une nature perdue, elle est dans la manière dont Marx l'analyse dans l'« Introduction » à la *Contribution à la critique de l'économie politique*, dans les *Grundrisse*, dans le chapitre VI (inédit) du *Kapital I* : comme *indifférence* de l'homme à son travail et du travail à son homme, de l'argent à ce qu'il permet d'acheter et de la marchandise à sa contrepartie monétaire (et à son possesseur). Cette indifférence est l'expérience de la prédominance de la valeur d'échange. Il faut cesser de la penser comme la *perte* de quelque chose, la perte de la différence, c'est-à-dire de la qualification, du métier, de la qualité, de l'usage, du sens, de la concordance, du bien. Plutôt positivement : elle introduit à l'économie libidinale, au branchement direct, sans représentation, de l'économie politique sur l'économie libidinale. La loi de la valeur nous place *potentiellement* dans une circulation non hiérarchisée : où la dent et la paume ne sont plus en rapport de vérité et illusion, de cause et effet, de signifiant et signifié (ou l'inverse), mais coexistent, indépendants, comme des investissements transitoires, composant fortuitement une constellation arrêtée pour un instant, multiplicité actuelle de pauses dans la circulation de l'énergie. La dent et la paume ne *veulent* plus rien *dire* (se dire l'une l'autre), elles sont puissances, intensités, affects présents.

9. Un théâtre énergétique produirait des *events* effectivement discontinus, comme les *actions* notées au hasard sur des fiches elles-mêmes tirées au sort par John Cage et proposées aux « interprètes » de *Theater Piece*. De même il faudrait à ce théâtre, au lieu du *sôô*, de la concordance de la danse, de la musique, de la mimique, de la parole, de la saison, de l'heure, du public et du rien, plutôt l'indépendance et la simultanéité des sons-bruits, des mots, des figures corporelles, des images, qui marquent les coproductions de Cage, Cunningham, Rauschenberg. En supprimant la relation de signe et son creusement, c'est la relation de *pouvoir* (la hiérarchie) qui est rendue impossible, et par conséquent la domination du dramaturge + metteur en scène + chorégraphe + décorateur sur les prétendus signes, et aussi sur les prétendus spectateurs.

10. Prétendus spectateurs, parce que la notion d'une telle personne ou fonction est elle-même contemporaine de la prédominance de la

représentation dans la vie sociale, et notamment de ce que l'Occident moderne nomme politique. Le sujet est un produit du dispositif représentatif, il disparaît avec lui.

11. Quant au lieu théâtral, cette affirmativité implique la ruine de la relation hiérarchisée scène/salle, mais aussi celle de la relation hiérarchisée intérieur/extérieur. En effet tout théâtre est un dispositif redoublé *au moins une fois* (il peut l'être plus : *Hamlet*, *Marat-Sade*, *La prochaine fois je vous le chanterai* ; il peut être renversé ; il peut être déplacé : acteurs jouant dans des coulisses, spectateurs assis sur la scène), donc constitué de deux limites, de deux barrages filtrant les énergies entrant et sortant : une limite (1) qui détermine ce qui est « extérieur » au théâtre (la « réalité ») et ce qui lui est intérieur ; une limite (2) qui à l'intérieur dissocie ce qui est à percevoir et ce qui ne l'est pas (dessous, herse, coulisses, fauteuils, public...). La critique impliquée dans le nouveau théâtre a porté essentiellement sur cette limite (2), comme en témoignent les recherches scénographiques et architecturales. Mais la crise est maintenant celle de la limite (1) : scène + salle/« extérieur ». Limite sélective par excellence : on y trie les sons, les lumières, les mots, les yeux, les oreilles, les postures (et donc aussi, dans le capitalisme, les portefeuilles) de façon que ce qui est déplacement libidinal puisse s'effacer devant le remplacement représentatif. À l'« extérieur », la douleur de la dent ; à l'« intérieur », sa représentation en crispation du poing. Or un théâtre énergétique n'a pas, quand il s'agit de poing serré sur une paume, à faire allusion à la dent malade ; et pas non plus l'inverse. Il n'a pas à suggérer que ceci veut dire cela ; il n'a pas non plus à le dire, comme le souhaitait Brecht. Il a à produire la plus haute intensité (par excès ou défaut) de ce qui est là, sans intention. Voilà ma question : est-ce possible, comment ?

## Adorno come diavolo

La *perte du contenu* de l'œuvre est pensée comme aliénation. *L'artiste est devenu le simple réalisateur de ses propres intentions qui se présentent à lui comme d'inexorables exigences étrangères surgies des œuvres auxquelles il travaille.* Ce qu'Adorno ne voit pas, c'est que ce ne sont même plus ses intentions que l'artiste réalise, mais des intensités anonymes. Klossowski : les intensités par-delà les intentions. Celles-ci appartiennent à la catégorie et à la pensée d'un sujet, d'un sujet de la création, ou production, d'un suppôt de qualités à lui attribuables. La dissipation de la subjectivité dans et par le capitalisme, Adorno, comme Marx, y voit une défaite ; il ne pourra surmonter ce pessimisme qu'en faisant de cette défaite un moment négatif dans une dialectique de l'émancipation et de la conquête de la créativité. Mais cette dialectique n'est pas moins théologique que le nihilisme de la perte du sujet créateur, elle est sa résolution thérapeutique dans le cadre d'une religion, ici religion de l'histoire. Ainsi la justification donnée de la *nouvelle musique*, essentiellement de Schoenberg, c'est qu'elle a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde, qu'elle trouve tout son bonheur à reconnaître son malheur, toute sa beauté à s'interdire l'apparence du beau. L'art est une espèce de Christ dans sa fonction dénonciatrice. Quant à la

rédemption effective, elle est encore plus éloignée que dans la chronologie, et elle doit l'être, l'art n'est pas réconciliateur, c'est sa force, se tenir dans le nihilisme, l'assumer, ainsi le manifester. Le principe Espérance tient les œuvres ouvertes, dit Ernst Bloch marxiste. Adorno nourrit un semblable marxisme presque entièrement replié sur un christianisme démythologisé. *L'effondrement de tous les critères pour juger de la valeur d'une œuvre musicale* est enregistré en nihiliste : comme la possibilité de lancer sur le marché de la musique, en guise de grands compositeurs, des toquards. Cette dévalorisation ne peut pas être saisie positivement ; pourtant elle est la liquéfaction des limites traditionnelles qui permettaient de départager la « grande musique » de l'autre, elle est l'abaissement des murs circonscrivant le domaine musical, circonscrivant le musée, la culture. La saisie positive de l'effondrement des valeurs exclut qu'on le prenne comme un indispensable et douloureux moment dans un processus de reconstitution. Est-ce que nous avons jamais pensé la révolution autrement que négativement, en nihilistes, c'est-à-dire comme désordre dans un changement d'ordre, comme passage ? Tant que nous la penserons ainsi, nous ne saurons pas quoi faire. De même pour l'« art ».

La catégorie du sujet reste incritiquée. Elle est le noyau non seulement de l'interprétation de la société comme aliénation et de l'art comme son témoin martyrisé, mais de toute la théorie de l'expression. Que le sujet, et par conséquent sa prétendue expression, soit lui-même un produit, et un accapareur de la production, et non un producteur, Adorno n'aurait pu s'en douter qu'en doutant de la représentation. La critique de la représentation l'aurait conduit à la critique de la politique (même « marxiste ») et de la dialectique. Douter de la représentation, c'est manifester la relation théâtrale (en musique, en peinture, en politique, en théâtre, en littérature, en cinéma) comme régie par un dispositif libidinal arbitraire, tantôt investi de façon prédominante, tantôt non. En étendant cette relation à quantité de domaines, le kapitalisme fait émerger le caractère libidinal, irrationnel du dispositif qui la soutient. Nous avons sur Adorno l'avantage de vivre dans un kapitalisme plus énergique, plus cynique, moins tragique. Il met tout en représentation, la représentation se redouble (comme chez Brecht), donc se présente. Le tragique laisse place au parodique, la libido retire son investissement de sur la scène, investit l'ensemble scène/salle, l'intérieur du théâtre tout entier, coulisses et dessous de plateau compris. Reste les murs,

l'entrée, la sortie. Si nous ne détruisons pas murs-entrée-sortie, à l'intérieur pourra se reconstituer sous divers noms : *happenings*, communautés, *events*, autogestion, *T-groups*, analyse institutionnelle, écriture automatique, œuvre ouverte, conseils ouvriers, une pratique qui pour être critique n'est pas moins théâtrale, qui l'est autrement, un Théâtre critique. Une théologie critique, avec un sujet déchiré, refendu, disent les lacaniens ; et plus d'histoire-récit, mais le discours sur place, le discours de la plainte.

« *Razorblades... half the blades into one side... rest of the blades into... other side, Paul Bowles* » (Cage).

L'un des trois masques que le diable revêt, dans le chapitre XXV de *Doktor Faustus*, est à l'image d'Adorno. Successivement le principe démoniaque, ou démonique comme disait Freud, se déguise en maquereau, en mec, en théoricien et critique de la composition musicale, en diable cornu. Le diable, travesti en intellectuel, prononce des phrases entières de la *Philosophie de la nouvelle musique*, telles quelles. Le diable souteneur est une allusion à la vérole contractée par Adrian Leverkühn, le musicien « héros » du roman de Thomas Mann ; il fait entendre à sa victime et complice que le mal contracté au bordel vient en contrepartie du génie : « Nous procurons des paroxysmes : des transports et des illuminations, l'expérience des affranchissements et du déchaînement, des sentiments de liberté, de sécurité, de légèreté, de puissance et de triomphe [...]. Et entre-temps par intervalle une chute correspondante en profondeur, glorieuse aussi – non seulement dans le vide, la désolation et son impuissante tristesse, mais aussi dans la douleur et les perversités. » Quoi de diabolique dans cette alternance nietzschéenne ? Eh bien, son maquereutage : qu'il faille payer le plus haut par le plus bas, le plus délié par le plus lourd, la vie intense par la mort. Que l'un n'aille pas sans l'autre, cela est tout simplement la métamorphose des énergies et des investissements, ce qui est mort n'est pas mort, mais seulement converti, pas de proxénétisme là-dedans. Celui-ci commence avec l'idée et la pratique qu'il y a à *payer pour* la métamorphose. Le diable est d'abord un entremetteur (le kapitaliste) placé entre deux états de l'énergie libidinale. « Le diable, le vrai seigneur de l'enthousiasme » : les intensités référencées à un maître, les puissances subordonnées à un pouvoir. – Là-dessus, le masque d'Adorno et ses paroles viennent en fondu enchaîné se monter sur ceux du maître maquereau et les éclairer. « Ce que ces êtres [comme Leverkühn]

auraient pu à la rigueur avoir sans nous aux âges classiques, aujourd'hui nous sommes seuls en mesure de leur offrir. » Dans la modernité, la grande inspiration ne peut être que démoniaque : le maître de l'enthousiasme ne peut plus être Dieu ; pour que Dieu et l'inspiration soient compatibles, il faut qu'un *culte* puisse accueillir les œuvres, qu'un ordre, embrassant toutes les activités, permette de les *relier* en une totalité, qu'une religion unisse les affects. La modernité est la perte de cette totalité, toute œuvre y apparaît et y vit dans la désaffection, la méfiance ; l'artiste est un voyageur solitaire. Il n'y a plus de culte, seulement une culture. Le diabolisme est alors le témoignage que la force ou puissance paroxystique persiste aux confins d'un monde qui n'a pas de place pour elle. — Elle ne peut persister que comme maladie, syphilis, névrose, etc. : manières dont ce monde aux affects affaiblis nomme les hautes intensités pour les neutraliser, tentatives de les ramener dans son « ordre » positiviste. — Ainsi, selon Adorno, la grande musique schoenbergienne atteste que la puissance des intensités n'a pas disparu, mais la contrepartie du témoignage qu'elle porte est son incompréhensibilité, les ténèbres où elle reste plongée, et le fait qu'on la taxe d'être l'œuvre de malades.

Le diable de Th. Mann, et le Leverkühn en ses crises, notamment la dernière, parlent vieil allemand, « le bon vieil allemand sans palliatifs ni guirlandes », celui de Luther. La position diaboliste de l'œuvre est une position chrétienne, mais d'un christianisme médiéval, de celui où une étroite complicité s'établit entre le pécheur et le confesseur, la sorcière et l'exorciste, le sexe et la sainteté. Le christianisme moderne, auprès de cette force d'assemblages des paroxysmes, est un paganisme des médiocrités, c'est pourquoi le diable allemand apparaît à Leverkühn alors qu'il réside près de Rome, ville païenne : contraste extrême de la nouvelle Bible pauvre, sévère, intense, avec les fastes pallides, laxistes, somptueux de la capitale de toutes les croyances, de tous les scepticismes. On a dit que Leverkühn était Nietzsche, c'est Pascal, c'est une interprétation de Nietzsche comme Pascal, c'est-à-dire le « contresens » le plus sensé sur Nietzsche, son maintien dans la théologie, écartelée certes. « Apostasie non pas de la foi, mais dans la foi. » *Diavolo* étant encore *simbolo*. Erreur grave sur Nietzsche, mais juste vue sur Schoenberg : la nouvelle musique était bien l'émergence d'un nouveau dispositif « radical », critique, au sein de l'ancienne, la classique ; mais dispositif lui-même liturgique ; le marxisme de Francfort, émergence d'un

dispositif « radical », luthérien, juif, au sein du marxisme « romain » viennois et stalinien.

À la fin de *Doktor Faustus*, Th. Mann écrit : « Moi, Zeitblom (le conteur), je ne suis pas de la même époque, de la même Allemagne, que celle de 1945. » Il fait mourir Leverkühn le 25 août 1940. La problématique de Leverkühn n'est pas (encore) celle du totalitarisme, et l'hitlérisme n'est lui-même possible que selon un dispositif libidinal étranger à celui de Leverkühn. La problématique d'Adorno appartient, pareillement, à un dispositif libidinal, celui d'une rémission par le sacrifice, celui d'un martyr, celui du paradoxe de la foi, la grande œuvre étant d'autant plus vraie qu'elle est moins accueillie dans le monde de l'aliénation –, à un dispositif que le kapitalisme moderne a maintenant désinvesti, qu'il a vidé de toute intensité en affect. Si le marxisme était cela, celui qui faisait écrire à Marx en 1842 une note sur le miracle chez Luther selon Strauss et Feuerbach, en 1844 une Introduction sur le prolétariat comme souffrance promise au triomphe, en 1856 dans les *Grundrisse*, et en 1859 encore, dans le chapitre VI inédit du *Kapital I*, des pages sur la dialectique de l'aliénation dans le travail – le marxisme serait entièrement désaffecté aujourd'hui comme toute religion. Mais la fonction religieuse « radicale » dans le marxisme recouvre une autre opération, parfaitement efficace dans le kapitalisme le plus moderne, et qui permet d'en faire beaucoup plus que la « critique », l'opération de mise au jour de la société entière comme économie (au sens freudien), comme dépense et métamorphose d'énergie libidinale. C'est précisément cette opération affirmative qui manque au marxisme de Francfort. Il est vain de renforcer la composition dans le sens schoenbergien, comme il est vain de rechercher la bonne place pour contester dans le sens du gauchisme : ces activités diaboliques restent dans la foi. En un sens le kapitalisme est plus fort que de telles recherches, non parce qu'il les englobe, les « récupère », mais plutôt parce qu'il les rend inutiles, et que son dispositif est posé autrement, ailleurs.

Adorno est le final de la critique, son bouquet, sa révélation comme feu d'artifice. Il y a un scepticisme dans toute critique, c'est le scepticisme de Hegel (de Rome), c'est le scepticisme d'écrire, de penser à l'occidentale. Ce scepticisme éclate dans la nouvelle musique : le matériau ne vaut que comme relation, il n'y a que relation. Le son renvoie à la série, la série aux opérations possibles sur elle. Quand

le sérialisme étendra le principe de la série à toutes les dimensions du son, le scepticisme atteindra son comble. « À mon avis, il suffit amplement qu'une chose ait été entendue une seule fois : lorsque le compositeur l'a imaginée », dit Leverkühn-Schoenberg. Le matériau étant pleinement désensibilisé, l'énergétique est censée tout entière canalisable dans une combinatoire. La critique exige l'occultation de l'oreille, elle mène à son terme l'effacement du corps libidinal, comme dans Hegel. Dans le kapitalisme pareillement, la prédominance de la loi de la valeur désensibilise le matériau, nous oblige à abandonner le concept naïf de valeur d'usage, et celui d'une référence corporelle censée naturelle, portée par la marchandise : comme dans le sérialisme, tout vaut par relation, ici en tant qu'échangeable. Et dans la théorie, la critique occupe la même position et implique la même conséquence : elle ne vaut que dans sa relation à son objet. Le structuralisme, la sémiologie, l'herméneutique sont des positions critiques, en ce sens. Si vous y ajoutez l'épithète de « dialectique », vous ne faites qu'un petit déplacement à l'intérieur du scepticisme.

La dissonance ne vaut pas seulement pour Adorno comme témoignage déchirant de la souffrance imposée au sujet, comme face subjective. Elle vaut aussi par sa face objective, comme affirmation jusqu'au cœur de la mélodie du principe d'indifférence qui règne dans le kapitalisme. *Le détail mélodique dégénère en simple conséquence de la construction totale sans plus avoir la moindre emprise sur celle-ci. Il devient l'image de cette sorte de progrès technique dont le monde est rempli.* Rien n'est plus qui ne soit relation ; mais la relation n'est plus immanente aux sons, elle n'est plus l'affinité dite naturelle, celle de la sensible par exemple dans la gamme diatonique, l'attraction entre les accords – supposée plus archaïque que toute organisation consciente – qui autorisait préparation et résolution : *les accords sont désormais de simples monades tenues ensemble par une domination planificatrice.* Les accords de dissonance cessent alors d'être expressifs de la subjectivité souffrante, ils sont les effets sonores du pouvoir bureaucratique de la composition. – Cette description est entièrement parallèle à l'analyse faite par Marx aussi bien en 1844 dans les *Manuscrits* qu'en 1857 dans l'« Introduction » inédite à la *Contribution à la critique de l'économie politique* : analyse centrée elle aussi sur la catégorie de l'indifférence, le travail industriel tendant à pouvoir être accompli par toute force de travail indépendamment de sa qualification (effondrement des métiers) et de son activité (le tra-

vailleux mis en marge du processus de production même), l'argent pouvant s'échanger contre tout objet sans égard aux qualités de son possesseur (effondrement des statuts et rôles sociaux, effondrement des valeurs d'usage). – Mais on voit qu'une telle analyse, de Marx-Adorno, est tenue de produire son anticorps, la naturalité, comme ce qui vient à *manquer* dans le kapitalisme. On pense celui-ci en nihiliste, relativement à un sujet naturel. Cela se trouve aussi bien dans Marx. Prix payé au dispositif représentatif.

J'ai déterminé six idées (dialectique, critique, indifférence, position, théologie et expression, affirmation) sous lesquelles j'ai distribué toutes mes réflexions en forme d'items. Un premier tirage a affecté à chacune de ces idées la face d'un dé. Un deuxième tirage (au dé, encore) a permis d'établir la série diachronique d'apparition des idées. Un tirage au sort (petits papiers portant les chiffres de 1 à 20) a ensuite déterminé quel item, le 5 ou le 14 par exemple, appartenant à telle idée (par exemple indifférence), prendrait place au rang *n* de la série. Sont laissées indéterminées plusieurs dimensions : la durée de chaque item, la durée des blancs-silences qui les séparent, le chromatisme (on aurait pu concevoir plusieurs sortes d'écriture), etc. *L'artiste est devenu le simple réalisateur de ses propres intentions*, plus : d'intensités, qui ne lui appartiennent pas. « We are getting void of ownership », « Our poetry now is the realization that we possess nothing » : Cage. L'artiste ne compose plus, il laisse aller le désir en son dispositif. Cela est affirmation. Les citations d'Adorno sont notées en italique, celles d'autres auteurs entre guillemets. La désignation du présent item est : affirmation 13.

*En relayant la tendance de Beethoven et de Brahms* (à immerger, à hypographier le thème sous les variations, à supprimer la domination sur le temps impliquée, dans la musique classique, par l'opposition du thème et du développement), *Schoenberg peut se dire l'héritier de la musique classique dans un sens assez comparable à celui du rapport entre la dialectique matérialiste et Hegel*. Schoenberg est à Brahms comme Marx est à Hegel, comme le sujet romantique (bourgeois révolutionnaire) est au sujet *esseulé, émancipé, de la dernière période bourgeoise*, dit Adorno. Mais le marxisme de ce sujet tragique est celui d'Adorno, de Francfort. La mutation du rapport au temps non seulement implique la disparition de l'œuvre comme totalité, la fin *résolvant* le développement en une sorte de supercadence

parfaite, donc l'analogie de l'œuvre avec le récit, la diachronie d'une chute (d'une dissonance) et d'une rédemption (d'un bon accord) qui renvoie à l'achronie d'un système culturel stable, comme dans les *Bildungsromanen* qui ont servi de modèle à la *Phenomenologie des Geistes* ; mais devrait impliquer la disparition de l'œuvre même, si celle-ci demeure, en tant que « musicale », un lieu *privilegié* du rapport au temps, donc encore un temps privilégié, serait-ce sous les espèces du dessaisissement. À la place de la musique-récit, Adorno voit que Schoenberg fait une musique-discours (mais discours paradoxal, discours de la foi) ; et Schoenberg fait en effet une telle musique. Schoenberg et Adorno sur la lame de rasoir. À nous qui n'y sommes plus, il faut une musique-intensité, une machine sonore sans finalité. Ce que dit très bien Morton Feldmann : une musique de surface, sans profondeur, empêchant la représentation. Et une politique-intensité, plutôt qu'une politique-tragédie. Donc sortir du marxisme de Francfort, « radical ».

À la fin de l'« Introduction » à la *Philosophie de la Nouvelle Musique*, qui est de 1948, un an après la publication de *Doktor Faustus*, Adorno définit sa méthode comme dialectique des œuvres et de la contradiction : l'œuvre moderne mérite ce nom quand elle donne forme à la contradiction, donc est imparfaite ; et la contradiction conduit à la destruction des œuvres. Dialectique non hégélienne, parce que la totalité manque : *la conciliation du sujet et de l'objet a été pervertie en parodie satanique, en liquidation* du sujet dans l'ordre objectif. La totalité manque = il n'y a pas de dieu pour concilier = toute conciliation ne peut être présente que dans son impossibilité, parodiée = elle est œuvre satanique. Vous avez beau remplacer dieu par le diable, le préfixe sur- par la vieille taupe souterraine, vous restez dans le même dispositif théologique. Vous passez du nihilisme honteux au nihilisme affiché. L'œuvre d'Adorno comme celle de Mann et de Schoenberg est marquée par la nostalgie. Le diable est la nostalgie de dieu, dieu impossible, donc possible justement comme dieu.

Quand Adorno voit bien que l'art moderne est la fin de l'apparence, l'élimination du sensible, l'impossibilité de l'unité du concept (forme) avec l'intuition (matériau), c'est pour conclure qu'il se met à fonctionner comme processus de connaissance. *Par sa haine de l'art, l'œuvre d'art se rapproche de la connaissance.* Sa désarticulation

signifie l'émergence de son contenu critique, et le *contenu de vérité des œuvres d'art fusionne avec leur contenu critique*. Mais le contenu critique n'est pas un contenu, matériel, intuitif, c'est une relation, et en tant que telle une connaissance. Ainsi l'alternative à la fusion avec le matériau, à la jouissance, consiste en l'ascèse de connaître. Cette connaissance ne peut pas être le savoir hégélien, qui est encore jouissance de se retrouver dans l'objet ; elle est malheureuse comme le sévère dieu Logos cher à Freud. Nous avons à sortir de cette alternative : ni apparence, *musica ficta* ; ni connaissance laborieuse, *musica fingens* ; jeu métamorphique d'intensités sonores, travail parodique de rien, *musica figura*.

Est-ce encore actuel, lutter contre Jdanov, affirmer que *réduire la musique avancée à son origine et sa fonction sociales, c'est le langage d'une oppression pompière et bureaucratique*, affirmer que la *dialectique a dégénéré en religion d'État* ? 1948. Plus actuel : affirmer que réduire la politique avancée à son origine et sa fonction sociales, c'est le langage de la religion d'État, de ses prêtres, Séguy, Marchais, de leurs vicaires *in partibus intelligentiae* et de plusieurs gauchismes. Jdanov et son papa prêts à refléurir sur les lèvres, sous la plume de jeunes maos. C'est qu'il y a dans le nihilisme marxiste matière à religion, donc à Saint-Office et Inquisition. La dialectique n'a pas *dégénéré* en religion d'État. L'État moderne ne peut avoir pour religion que la dialectique, ce fourre-tout des scepticismes et nihilismes, ce prêt-à-porter de la mélancolie.

En face du bureaucratisme, inutile d'invoquer le jeune Marx, Kierkegaard face à Hegel, Pascal face aux jésuites : donneront lieu à églises, à chapelles, à contre-courants dans le fleuve. Et la bureaucratie aujourd'hui, ce n'est pas la monstruosité stalinienne poussée sur le corps de la révolution prolétarienne, comme Trotski a essayé et les trotskistes essaient encore de s'en persuader, c'est partout la machinerie du kapital lui-même en tant que prétention au bon ordre, sa circulation en tant que régulation soi-disant rationnelle. Ne réagissez pas vers l'époque du sujet individuel, agissez vers les temps d'une circulation d'énergie libérée de la loi de la valeur.

*Le secret se trouvant entre ces fragments ne se laisse évoquer que dans la figure qu'ils forment ensemble* : dernières œuvres de Beethoven, disloquées, détotalisées. Mallarmé. Le même silence règne dans

Schoenberg, dit Adorno. Et le même silence des lacunes dans la disposition errante d'*Aesthetische Theorie*. Machines dysfonctionnant, machines de Tinguely – blancs événements où la dialectique se détraque.

*Schoenberg dit halte à la dialectique. Mais dialectiquement.*

*Les harmonies parfaites sont à comparer aux expressions de circonstance du langage et encore plus à l'argent dans l'économie. Leur caractère abstrait les rend capables d'intervenir partout en médiation et leur crise est profondément liée, dans la phase présente, à la crise de toutes les fonctions de médiation. Il faut bouleverser les paramètres de cette équation adornienne. La critique de l'économie politique enseigne que l'argent ne résout rien, que « son » abstraction est l'abstraction de la loi de la valeur, laquelle permet de mettre en relation d'échange, comme marchandises, les objets les plus différents/indifférents. Les accords de tonale, de dominante, de septième de dominante ne sont pas de la monnaie, ils sont au contraire les analogues, dans la musique classique et baroque, des règles minutieusement observées pesant sur la fabrication et sur le produit artisanaux, ils sont les « chefs-d'œuvre », ils incarnent la conciliation censée parfaite du matériau et de la forme. Ils sont le culte. Ce qu'Adorno décrit, c'est leur usage cynique dans la culture, quelque chose comme le « garanti fait main » ou le « mis en bouteille au château » qui va venir distinguer, réactionnairement, certaines marchandises dans l'économie industrielle et en faire, pour un instant, des objets de prestige. L'argent en tant que la loi de la valeur visible, c'est dans la musique nouvelle, non pas l'accord de consonance, mais l'abstraction audible, l'indifférence aux écarts réputés naturels, le découpage de l'octave en 12 1/2 tons, l'échangeabilité des degrés selon les règles de renversement et de rétrogradation, l'universalisation du principe de la série à toutes les dimensions du son. Schoenberg a parlé une fois contre la chaleur animale de la musique et contre son air piteux. Sa froideur est celle du rescapé, à l'inverse de la chaleur webernienne, proche du matériau, dit Adorno. Or la froideur schoenbergienne est celle de ces eaux où le kapital plonge toute chose selon le seul calcul. La dissonance conduite à ses extrêmes conséquences : c'est une formule du kapitalisme moderne.*

Dans Marx comme dans Freud, la mise au jour de ce qui est l'économique, tant politique que libidinal, reste inhibée par une théologie. Ce n'est pas la même : chez Freud, judaïque, critique, sombre (oublieuse du politique) ; chez Marx, catholique, hégélienne, réconciliatrice. Mais l'effet d'occultation sur l'économique est presque aussi fort chez l'un que chez l'autre. C'est ainsi que chez l'un et chez l'autre la relation de l'économique avec le sens est bloquée dans la catégorie de la représentation. Que la représentation des pulsions en fantasmes et illusions chez Freud, celle des forces productives en superstructures et idéologies chez Marx, soit critiquée ici comme là ne change rien au principe que l'économique est et ne peut qu'être représenté : pour Freud la bonne représentation des pulsions se fait *in verbis* sur le divan, pour Marx celle des forces *in verbis et rebus* dans la rue à l'époque de la Commune, dans le parti à l'époque du congrès de Gotha. Ici une politique, là une thérapeutique, dans les deux cas une théologie laïque, par-dessus l'arbitraire et l'errance des forces. Chez Adorno, il ne reste que la théologie, celle de Freud, tragique, repoussant toute réconciliation, déplacée et appliquée sur celle de Marx ; mais en tout cas la théologie, sans aucune économique. Th. Mann va plus loin qu'Adorno quand il fait dire à son Leverkühn au sujet de *Léonore 3* : « Ici, nous y sommes, cette musique est l'énergie en soi, l'énergie même, non abstraite, mais à l'état réel. » (Mais c'est pour ajouter aussitôt : « Tu remarqueras que c'est là presque la définition de Dieu. *Imitatio Dei*. » Même refoulement pascaloïde qui nourrit tout le livre.)

Nietzsche a compris très vite, après *La Naissance de la tragédie*, qu'il ne fallait plus compter sur le tragique, que le tragique, si on voulait le restaurer, serait une affaire de rigolos. Napoléon, grand rigolo : « La tragédie aujourd'hui, c'est la politique. » Ce qui rend intolérables la Solution Finale que les nazis ont donné à la prétendue question juive, la liquidation des oppositions de gauche par le stalinisme, l'extermination des peuples indochinois par la démocratie US, c'est l'impossibilité de les inscrire dans aucun *destin*. Tenir ferme que toute production d'un destin à l'une ou plusieurs de ces occasions est une bouffonnerie, une mystification ayant nécessairement pour fin de nous faire accepter, même sous la forme du fatidique le plus révoltant, ce qui est inacceptable et sans *fatum* aucun. En ce sens, le « tragique » que Vienne a produit dans la première moitié de ce siècle en matière musicale, politique, théorique, psychanalytique,

philosophique, scientifique, poétique (et même un peu picturale), appartient au genre rigolo. Parodie au mauvais sens : représentation de quelque chose qui « au-dehors » du lieu représentatif (dans la « société ») est déjà mort, le Final de la dialectique.

« Depuis cette époque, plusieurs incidents se sont produits [à la prison de Dijon]. La semaine dernière deux détenus ont avalé des lames de rasoir et ont dû être hospitalisés » (correspondance du *Monde*, août 1972).

La relation critique ne peut pas se critiquer elle-même, elle peut seulement se parodier dans la dérision de l'autocritique. Et dans cette impossibilité, elle manifeste qu'elle est encore une relation autoritaire, dominatrice, qu'elle est la négativité en tant que pouvoir. Ce pouvoir est celui du langage, qui anéantit ce dont il parle. Le critique ne peut que redoubler l'espace vide où son discours plonge son objet, il est clôturé dans cet espace de vacuité, il appartient au langage et à la représentation, il ne peut plus penser l'objet, l'œuvre et l'histoire, que comme langage. Mais en même temps il comprend que ce qui est en passe de se détruire aujourd'hui, c'est justement la prédominance du langage, l'*ascétisme* de l'œuvre, l'*ascétisme* de l'histoire et du politique. Or le critique, loin de critiquer l'ascétisme, souhaite qu'il soit redistribué autrement : *les bourgeois veulent un art sensuel et une vie ascétique, l'inverse vaudrait mieux*. Il veut plus d'ascétisme en art (et plus de « sexualité » dans la vie). Mais c'est le capitalisme lui-même qui pousse aussi bien à une vie sans ascétisme et à un art sévère. En même temps que le kapital maintient pourtant, dans la vie et dans l'art, la loi de la valeur comme séparation, épargne, coupure, sélection, protection, privatisation, – en même temps il sape partout la valeur de la loi, nous contraint à la regarder comme arbitraire, nous défend d'y croire. Il est bouffon. Il plonge tout dans le scepticisme, c'est-à-dire dans l'ascétisme et son inutilité. La critique ne peut pas aller au-delà de cette bouffonnerie. Ce n'est pas elle, c'est l'émergence (non commandée, non dialectique, non nécessaire, mais effective) d'un autre dispositif, d'une démence quant à la loi de la valeur, qui fait connaître celle-ci comme maladie grise, comme dépression et péréquation générale des affects et des produits déprimés. Ce qui nous fait sortir du kapital et de l'« art » (et de l'*Entkunstung*, son complément) n'est pas la critique, langagière, nihiliste, mais un

déplacement d'investissement libidinal. Nous ne *désirons* pas posséder, « travailler », dominer... Qu'est-ce qu'ils y peuvent ?

La *Théorie esthétique* n'est pas construite comme une Phénoménologie ou une Dialectique, comme un discours allant à sa propre fin, elle est fragmentée, pleine de silences et de silence, comme le montre Jimenez. Elle porte dans sa forme la perte de la totalité : balayage d'un champ, fragmentation jamais refermée. Mais pourquoi dire perte de la totalité ? Ce discours de la rhétorique et de la philosophie classique et romantique est un dispositif (impliquant représentation de la totalité par sa déconstruction même) ; ce dispositif est désinvesti. Un autre dispositif se met en place, la représentation de la totalité n'y est pas pertinente. La libido n'est pas *nécessairement* attachée à un objet total. Ce que Cage cherche dans le *I Ching*, en quoi est-ce une *déconstruction* ?

Comment est-ce que j'écris tout ceci ? Est-ce que j'ai ma part de ce scepticisme à l'égard de tout, même des crises les plus graves ? Ce scepticisme de l'écriture et de l'Occident, qui fait *agir* comme si l'on disait : le plus important toujours, le plus important même dans la crise, c'est ce qui en restera, écrivons, inscrivons la crise, cela restera, et sera donc le plus important. Toute musique, en tant qu'écriture et mémoire de la souffrance, en tant que *notation*, est ce scepticisme, scepticisme aussi à l'égard de ce qui est sceptique, de ce qui est le plus douloureux.

La figure diabolique n'est pas seulement dialectique, elle est expressément l'échec de la dialectique *dans* la dialectique, le négatif au sein de la négativité, le moment suspendu ou la suspension momentanée. Donc quelque chose comme l'affirmatif, le dément, mais placé dans l'horizon d'une négativité, d'une négativité *en panne*. Instant de déséquilibre, tranchant du rasoir, bord. Adorno est le bord. La dialectique en panne, ce fut : le prolétariat allemand adhérent à l'hitlérisme ; le prolétariat russe adhérent à Staline ; l'un et l'autre se massacrant ; le prolétariat espagnol écrasé par l'aviation fasciste, achevé à Barcelone par les staliniens ; le prolétariat français désertant les positions occupées en 1936, achevé par les réformistes ; le prolétariat chinois anéanti par Tchang et la politique de Staline. Le dieu rouge ne parlant plus, la culture n'étant plus que le résidu du culte, une fois Dieu muet (Jdanov), quelle place Adorno pouvait-

il s'attribuer, sinon celle du diable ? Ce n'est pas une mauvaise place quand le mal est du côté de Dieu. Quand la création délire, c'est le diable qui pourrait avoir raison. Plus rien à invoquer, tout à révoquer. De là le judaïsme comme dispositif réémergeant : la démence (= le diable) reliée, religieuse.

De même qu'il y a chez Schoenberg une référence à la tonalité *in absentia*, qu'est la révocation *in absentia* de la sensualité, de la féminité, du catholicisme, du dieu concilié, de même il y a chez Adorno une référence au culte et à la nature *in absentia*. Freud dit que nul ne peut tuer *in absentia*. Placer quelque chose *in absentia*, c'est le mettre hors de portée du meurtre, le conserver, le mémoriser, l'investir. L'investissement libidinal de Schoenberg sur la tonalité est puissant, puissant reste celui du diable Adorno sur la divinité d'une humanité réconciliée. Cesser de conserver la tonalité à l'horizon, c'est cesser de composer. Cesser de composer en politique, c'est cesser de conserver *in absentia* l'idée de totalité, l'organisation militaire, industrielle, cléricale, qui représente la totalité, cesser de faire un « parti ». À la place de la *politica ficta-fingens*, une *politica figura*. Que peut être une politique affirmative, qui ne prenne pas appui sur un représentant (un parti) du négatif, etc. ? C'est cela la question laissée, délaissée par Adorno. Je doute que Marcuse ou Reich, dialectisant derechef l'inconscient, nous en débarrassent. Pas plus que Rousseau ne débarrasse son lecteur de Hegel, mais le lui inocule. Nous, nous sommes par-delà Hegel. Hegel n'est pas mort dans les camps de la mort (au contraire la dialectique tragique ne se nourrit que de cadavres), il n'est pas mort de Critique (au contraire il en vit), il est mort dans l'abondance, il a crevé de prospérité, il a pété de santé.

Adorno a vu dans le mouvement dit étudiant des années 1960 un stravinskisme politique.

Leverkühn est le musicien du « carré magique », que l'on trouve entre autres dans *La Mélancolie* de Dürer : dispositif de nombres tels que la somme des unités placées sur les colonnes, sur les lignes ou sur les diagonales est toujours la même. Schoenberg aussi est le musicien de ce carré : supprimer la différence entre les verticales et les horizontales, entre l'harmonie et la mélodie. Dans Klee aussi, il y a le carré magique des couleurs. Le carré magique est la fin du récit, l'émergence de la structure, la neutralisation des différences

*Adorno come diavolo*

intensives. Un récit sera encore possible, mais seulement comme réalisation parmi d'autres d'une structure, performance d'une compétence. La diachronie est de surface comme l'histoire. L'énoncé mélodique, le développement historique d'un sujet deviennent désespérés. Le carré magique est au son ce que le kapital est au produit (comme la loi de la valeur permettant au principe de péréquer tous les échanges en le circuit nul de la reproduction simple). Carré diabolique pour la religion, pas du tout magique pour le kapital et nous-mêmes.



## Sur une figure de discours

1. Ce que j'ai à vous dire est commandé par un travail qui n'est pas linguistique, ni sémiologique, ni philosophique non plus, mais plutôt *politique*, dans un sens de « politique » qui n'est pas le sens institutionnel (le Parlement, les élections, les partis...), et qui n'est pas non plus le sens « marxiste » (la lutte des classes, le prolétariat, le parti...), sens évidemment beaucoup trop proche du précédent, politique dans un sens qui n'est pas « encore » déterminé, et qui peut-être restera, doit rester toujours à déterminer.

Cette « politique » concernerait non pas la détermination d'*institutions*, c'est-à-dire d'écarts réglés, mais plutôt la détermination d'un espace de jeu pour des intensités libidinales, des affects, des « passions ». Elle n'a rien d'*utopique* au sens courant de ce mot ; elle est ce qui se cherche en ce moment à travers le monde en des *pratiques* ou des *expériences* de toutes sortes, dont le seul trait commun est qu'elles sont tenues pour « non sérieuses ».

J'espère que mon discours aura l'intensité de ce non-sérieux, par exemple qu'il sera drôle pour vous.

2. Je vais esquisser rapidement les grandes lignes de l'analyse d'un dispositif qui est *langagier*, puisque nous nous occupons du

texte, mais qui, comme le dispositif politique, *exhibe son efficacité*, son caractère pragmatique (par exemple sous le nom de « projet thérapeutique ») : le dispositif à l'œuvre dans la cure psychanalytique. J'analyse ce dispositif tel que Freud et Lacan le décrivent, le prescrivent, le rêvent, dans leurs *propres* textes sur la question. C'est donc le dispositif non pas *effectif* (il faudrait travailler sur bandes magnétophoniques, or cela fait difficulté, pas par hasard) ; mais le dispositif *que désire* la psychanalyse dans ses textes dits « techniques », *stratégiques* et *tactiques* en fait, la machinerie qui capture, canalise et écoule l'énergie libidinale, telle que la psychanalyse, et Freud le premier, *désire* la monter et la faire fonctionner. Je suis obligé de commencer par une mise au point un peu générale dont je m'excuse, mais que je crois indispensable, si vous devez situer le « lieu » d'où je parle. Cette mise au point porte sur l'*économie libidinale*. Vous y retrouverez facilement les préoccupations de M. Hamon touchant l'*illisibilité* et celle de M. Brandt touchant l'anaphore et l'Autre.

3. Il y a dans Freud deux sens du mot *désir* : le *désir* au sens de *vœu* (*Wunsch, wish*), le *désir* au sens de *force*, d'énergie (le *Wille* de Nietzsche). Ces deux sens sont constamment mêlés dans l'œuvre, la teneur de la théorie en l'un et en l'autre varie beaucoup. Mais c'est à partir de *Jenseits des Lustprinzips* (1920) que la *divergence* des deux sens éclate.

4. Tant que Freud considère le *désir-force* d'un point de vue *mécanicien* (comme dans l'*Esquisse* de 1895, dans le chapitre VII de la *Traumdeutung*, et jusque dans *Jenseits...*), il peut *concilier* ce concept de la force avec celui du *vœu*, du *désir* qui cherche à s'accomplir. Cette conciliation se fait par la théorie du rêve, du fantasme (*day dream*), de la *représentation*. Cette théorie tient en quelques mots : les *quanta* d'énergie (= le *désir* en tant que *force*) qui ne peuvent pas être *déchargés* dans une action spécifique relative à la réalité, se font *représenter* sur une *scène* ouverte « à l'intérieur » de l'appareil psychique (ou du sujet ?) et ouverte par cette impossibilité, par ce manque même.

On comprend par là la théorie de l'*accomplissement de désir* : on voit son équivoque, elle autorise les deux sens du mot *désir* : d'une part le *désir-vœu* qu'éprouve le sujet et qu'il ne peut « satisfaire » (*Befriedigung*), il le réalise en rêve, en images, en représentations ; d'autre part une machine, l'« appareil psychique », qui subit une

charge, une tension trop forte, parvient, grâce au théâtre intérieur, à s'en défaire. La théorie de l'accomplissement de désir impose à l'hypothèse de la force une acception *mécanique*, mécanicienne dans la mesure où le *désordre* (= l'excès de charge) est supposé venir toujours du « *dehors* » (telle a été longtemps la fonction de la *scène originnaire* dans la théorie de Freud). L'appareil de capture et d'écoulement de l'énergie est *supposé marcher* toujours bien de lui-même, obéir à une *finalité* ; il y aurait une conformité entre l'énergie captée et la capacité du dispositif, celui-ci serait commandé par un cerveau régulateur, par une *mémoire*, par un « *langage* » : machine cybernétique comme modèle de toute machine « *mécanique* » ; c'est-à-dire profondément homogène à des représentations et des projets produits par des sujets.

5. Avec *Jenseits...*, Freud introduit le concept de *pulsion de mort*. Celui-ci ne signifie nullement (comme lui-même s'y trompe en particulier dans *Malaise dans la civilisation*) agression, sadisme, etc. Une telle interprétation appartient à la pensée du désir comme *Wunsch*, comme désir éprouvé *par un sujet*. La pulsion de mort, c'est seulement cette *idée* (par opposition au concept) que la machine à capter et à écouler l'énergie *n'est pas* une mécanique bien réglée ; Freud observe la répétition d'actes, de situations, de discours, de gestes, etc. (cauchemars, répétition d'échecs) qui ne peuvent pas être des accomplissements de désir (des « *plaisirs* ») au sens équivoque de tout à l'heure (première « *théorie* »), qui au contraire sont associés à la plus extrême *souffrance*, au *grincement* de l'« *appareil psychique* », au *cri du « sujet »*. À côté du *principe de constance* qui règle (régule) le plaisir dans sa relation avec l'extérieur (la « *réalité* »), il y a un « *principe de Nirvana* », dit Freud, il faut dire un *Wille zu Macht*, un désir relatif au *potentiel*, au *might* (et non au pouvoir au sens vulgaire), un *désir d'intensités*.

6. Ce principe est un *non-principe*, il n'a pas d'unité de référence ; même si l'on dit, comme Freud le fait, que c'est le *zéro*, au lieu d'être la constance de régulation, c'est encore peu dire : c'est aussi bien l'*infini*... C'est lui que Freud décrivait dans le chapitre VI de la *Traumdeutung*, ou dans l'article sur l'« *inconscient* » dans la *Métopsychoanalyse* (1914) : force qui ignore les règles de la négation, de l'implication, de l'alternative, de la succession temporelle, force qui travaille au moyen de quelques opérations élémentaires, en fait au

moyen de la *seule opération* de déplacement (*Verschiebung* ou *Entstellung*), dont toutes les autres ne sont, du point de vue économique, que des cas particuliers. *Déplacement* = *opération*, dans la métaphore topique de Freud. Des éléments séparés seront agglomérés, d'autres, liés, seront dissociés, d'autres encore renversés, retournés.

7. Nous ne pouvons parler que *négativement* de ce *non-principe*, de ce désir comme force qui travaille aux intensités extrêmes (très différent de la force de travail dans le capitalisme, forme dans laquelle elle est au contraire, cette force intensive, ramenée aux conditions quantitatives imposées par la loi de la valeur). La prédominance du langage, c'est en effet la prédominance de la *régulation*, du principe de constance. Parler exige entre autres l'exclusion des intensités extrêmes, relatives à la phonation (du râle, du cri, de la mono-tonie lente, du halètement, du rire, de l'éternuement...). Exclusion non pas du « *corps* », lequel est lui-même un effet d'ordre, passablement régulé, mais des déplacements imprévisibles d'intensité dans la cavité phonatoire. *A fortiori* sur d'autres régions de la surface corporelle, la régulation des déplacements, c'est-à-dire la régulation des intensités, est le principe (vous reconnaissez le *principe de constance*) qui, selon la linguistique, opère (au moins comme modèle) à tous les niveaux de langage : syntaxique par exemple, et de métalangage (théorétique, logique).

8. Le langage est, pour l'Occident moderne du moins, une région d'*économie* (= épargne) de la force, d'exclusion des intensités. Le désir comme force intensive n'entre pas dans la considération scientifique, ou à prétention scientifique, du langage. L'hypothèse de toute science est que son objet *est* un système ou peut être *rapporté* à un système. Le *désir* de toute « science », y compris la linguistique ou la sémiotique, a pour *objet* la régulation des déplacements, la loi : donc l'exclusion des intensités libidinales dans son objet, et donc aussi, dans son discours.

Son critère d'*opérativité* exprime le même désir. Le caractère opératoire d'un énoncé scientifique se ramène à la condition sémantique exigée d'un « *bon* » système formel, la complétude : à tout énoncé de la théorie scientifique satisfait au moins un élément du domaine d'interprétation (« fait »). Le discours de science fonctionne comme une machine régulatrice vis-à-vis de *l'intensité, les événements*

deviennent les *éléments* d'un ensemble. Freud disait du *temps* lui-même, pièce de cette machine, que c'est un « *pare-excitations* ».

9. En réalité, la pulsion de mort, ou l'intensité, la dérive devrait être imaginée comme *positivité*. Le déplacement fulgurant ou lent d'investissements est positivité justement en tant qu'il échappe au langage comme régulation et qu'il n'a aucune « raison ». Ce qui est positif en ce sens est ce qui *ignore* les écarts réglés, les vides ou frontières, les hiérarchies. C'est la positivité de l'*oubli* et ou de la conservation bête, sans mémoire. Freud se donne toujours, pour modèle de cette intensité, la *jouissance*. Si la jouissance est positivité, c'est qu'elle est la condensation impossible (*i.e.* impensable) de la plus haute et de la plus basse intensité ; voilà sans doute le modèle de l'anaphore : non seulement sortie hors de la régulation par le langage, mais de la régulation par le corps institué. Il y a *positivité*, il y a *multiplicité impossible*.

10. Pourquoi et comment y a-t-il *capture et inscription* de cette énergie errante, dans un dispositif ou figure ?

*Pourquoi ?* parce que tout ce qui se donne comme objet (chose, tableau, texte, corps...) est *produit*, c'est-à-dire résulte de la métamorphose de cette énergie d'une forme en d'autres formes. Tout objet est de l'énergie qui *repose*, quiescente, provisoirement *conservée*, *inscrite*. Le dispositif ou figure est seulement un *opérateur métamorphique*. Il est *lui-même* de l'énergie stabilisée, conservée. Freud emploie le mot d'*investissement* en ce sens (plus militaire que financier).

*Comment ?* Trois remarques préalables :

– La capture et l'inscription se font *toujours mal*. C'est le résultat de l'action de la « pulsion de mort ».

– Ces dispositifs sont *très nombreux*... Je vais en donner quelques exemples.

– Mais tout de suite il faut noter un point important : ils ne sont ni *sociaux* ni *psychiques* dans leur extension. Le *même dispositif* peut se retrouver opérant et traitant de l'énergie à l'échelle d'un objet « individu » ou à l'échelle d'un objet « groupe » ; inversement à l'une ou l'autre de ces échelles, plusieurs *dispositifs* peuvent se partager l'individu ou le groupe.

11. Je vais montrer brièvement ce qu'est un dispositif dans ce qu'on nomme encore *la peinture*. La « peinture » et la « musique »

*modernes* sont exemplaires, parce qu'en elles s'opèrent activement la dissolution, la dilution, des dispositifs *régissant des régions* (régimes, règles), y compris la région « peinture », etc. – et donc elles les font rétroactivement apparaître (« après coup ») comme des figures, des dispositifs.

Kirili note que peindre et écrire doivent être rassemblés sous la catégorie de l'inscrire, et cite l'écriture au pinceau des Chinois. Mais c'est encore trop dire ; l'inscription tout court excède la seule opposition peinture/écriture ; et trop peu : l'inscription picturale a affaire avec la *couleur*, des *pigments*, c'est produire des *inscriptions chromatiques*. Donc il y a *branchement de la libido sur la couleur et branchement du tout sur un support. C'est un travail d'inscription chromatique*. De tels branchements forment des *dispositifs*, c'est-à-dire des investissements ou blocages énergétiques qui canalisent l'énergie, assurent sa transformation.

On peut en donner les exemples suivants :

– la main prend le crayon de couleur et étend la couleur sur les lèvres, sur le papier ;

– une main prend le pochoir, dans l'autre paume est déposé de l'oxyde de fer, la bouche souffle ;

– l'appareil photo capte l'énergie solaire, l'inscrit sur la pellicule ; l'œil capte la photo développée, la main la répète sur un support cent fois plus grand ;

– une main trempe un petit pinceau dans le vernis et l'applique sur les ongles de l'autre main ;

– les deux bras soulèvent un pot de peinture et en répandent le contenu sur une toile posée à terre ;

– un verre est placé entre un objet et l'œil, le menton est bloqué dans une mentonnière fixe qui immobilise la tête (*l'œil*) ; la main trace sur le verre le contour de l'objet ; la trace est reprise sur une toile (dispositif Dürer-Léonard) ;

– etc.

Le nombre de dispositifs est très grand ! Le dispositif est l'organisation de branchement, canalisant, régulant l'arrivée et la dépense d'énergie, *en toutes régions*.

12. Examinons maintenant des dispositifs régissant la région du langage. Soit ce que Benveniste nommait à propos des seuls *temps verbaux* et *pronoms* du français des *plans d'énonciation* : le *récit*, le *discours*.

E. Benveniste distingue le *récit*, le *discours* comme deux *plans d'énonciation* grâce à des traits de surface : pour le récit, l'utilisation de la troisième personne et des temps *aoristiques* (passé simple, imparfait, plus-que-parfait, prospectif : « La lutte commerciale ne *devait pas cesser* »). Pour les discours, la première et la deuxième personne sont d'usage, ainsi que les temps du « discours » (présent, parfait, futur). Ces traits recouvrent aussi bien des *aspects* et *modalités* (qui ne sont pas marquées en surface en français), c'est-à-dire notamment des traits relatifs au rapport du *sujet de l'énonciation* avec le *sujet de l'énoncé*, et à celui du *temps de l'énonciation* avec le *temps de l'énoncé*.

Par exemple, pour le récit français, « *il apparut* » (temps aoristique) signale, si l'on donne à l'analyse toute son extension en modalité et en aspect (dans les perspectives ouvertes par les recherches d'A. Culioli) :

- un aspect du rapport énonciateur/énoncé : la *participation* en est exclue ;
- un aspect marquant le mode de déroulement du procès : il est *ponctuel* ;
- une modalité marquant le mode d'assertion : l'*affirmation* ;
- une modalité marquant la certitude, la probabilité, etc. : ici il s'agit de la *certitude* ;
- un usage de la fonction pronominale : l'exclusion de la première et de la deuxième personne.

On a là un dispositif langagier, c'est-à-dire un agencement qui permet de *brancher la libido sur le langage* (support, surface d'inscription). Il y a alors production d'« effets de sens », dans l'acception d'*affects*. Ce dispositif permet le filtrage de nombreuses possibilités (discours, théorie...), et donc la circonscription d'une *modalité* langagière (« raconter », mythe, histoire, roman) ; celle-ci métamorphose de l'énergie libidinale en des « objets », en de l'énergie langagière quiescente, qui à leur tour se transformeront en affects, émotions, inscriptions corporelles, guerres, révoltes, gloses littéraires, sémiotiques, etc. Le dispositif du récit est ainsi un transformateur d'énergie qui effectue le déplacement des modalités et des lieux d'inscription de la libido.

### 13. Le *discours* comme dispositif libidinal.

Le discours est par *lui-même une figure-dispositif*, au même titre que le récit (narration et description). Il est impossible d'admettre

aucun dispositif *comme plus naturel* qu'un autre, le discours comme plus fondamental que toute autre forme langagière. Il est impossible de suivre Gérard Genette sur ce point, quand il écrit : « En vérité le discours n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode " naturel " du langage, le plus naturel et le plus universel, accueillant par définition à toutes les formes ; le récit, au contraire, est un mode particulier, *marqué*, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives (refus du présent, de la première personne, etc.). Le récit ne peut " discourir " sans sortir de lui-même » (*Figures II*, p. 66).

Il n'y a pas moins d'exclusion dans l'énonciation discursive que dans l'énonciation narrative, pas moins de marquages et par conséquent d'effets de sens, d'affects. Nous en donnerons pour exemple un passage de communiqué de la régie Renault sur l'affaire de Pierre Overney : « Ces diverses tentatives ayant ainsi complètement échoué, ces commandos *se sont livrés* dans l'après-midi *d'aujourd'hui* à une attaque en règle de l'entrée principale de *l'avenue Émile Zola*. Au moment où l'équipe du soir succède à l'équipe du matin, alors que de grands mouvements de personnel s'effectuent dans cette avenue, un commando d'environ quatre-vingts personnes, armées de matraques et de barres de fer, *s'est rué* contre les quelques gardiens présents à l'entrée. Six gardiens, qui ne *sont munis* d'aucune arme, *ont été roués* de coups et blessés. C'est alors qu'un employé administratif du service de surveillance, en aucune façon chargé du gardiennage proprement dit et qui avait cependant fait l'objet de menaces de mort, *vint* au secours des gardiens en danger. Devant la masse des assaillants et ne pouvant se dégager lui-même ni dégager les gardiens, cet employé administratif, porteur d'une arme personnelle, *sortit* celle-ci et *tira* en l'air. Un second coup *devait atteindre* l'un des membres du commando assaillant qui *succomba* à cette blessure. Cet employé *s'est présenté* spontanément à la police. Une enquête *est* en cours. Les gardiens blessés *ont été évacués* sur l'infirmerie centrale et *dirigés* ensuite sur l'hôpital Ambroise-Paré. » (*Le Monde*, 27-28 février 1972, p. 7). Nous nous sommes contentés de souligner les marqueurs de récit et de discours sur les temps verbaux.

L'analyse, destinée à montrer combien ce texte si « simple » vérifie aussi bien la fonction libidinale d'un dispositif langagier que l'égalité en importance de la figure-récit et de la figure-discours, est faite ailleurs (ici, pp. 151 et suiv.).

14. Les *effets de sens* du récit et ceux du discours sont décrits, par Benveniste, en termes de rattachement *au sujet de l'énonciation* et au *présent de l'énonciation* : le discours marque ce rattachement, le récit *l'efface*. L'événement ne peut pas être situé sur les axes de la première personne et du temps de l'énonciation (le présent) : donc *je* ne parle pas, l'événement appartient à une autre scène où *je peux* parler, ce qui se déroule *là-bas* n'est pas à la portée de mon discours.

Inversement ce qu'*efface* la prétendue naturalité ou universalité du *discours*, c'est la possibilité de dire un procès, un événement, ou un état (dans la *description*), qui se passe *en dehors du sujet parlant*, qui ne soit pas référencié à sa temporalité.

Dans ses effets de sens, le *récit* dresse une scène sans salle ; le *discours* met toute scène en extériorité : il n'y a plus que la salle et le présent des interlocuteurs. La scène sans salle, c'est peut-être le lieu « utopique » du mythe, du conte. La salle sans scène (où tout événement est dissous en un discours en première personne), c'est l'assemblée, c'est le « tribunal ». Un cas de prédominance de ce plan d'énonciation qu'est le discours est la configuration de la Polis en tant que cercle des *interlocuteurs* tournant le dos à l'*extériorité barbare*. Le discours est un dispositif libidinal qui capte l'événement, l'intensité, dans la région du langage actuel, qui le réfère au seul présent des interlocuteurs actuels. Le texte discursif *s'inscrit* dans un livre de greffe, dans un compte rendu, dans des annales, en une inscription toujours réactualisable, potentiellement re-vivante, *éternellement présente* (Husserl), dans un *journal* : discours *au jour le jour*, où le présent du discours traverse tous les « c'est alors » du récit. La « *responsabilité* » est un effet visible de ce dispositif de discours : elle est l'interlocution toujours possible. Toute l'énergie libidinale est captée et maintenue non seulement dans la région *du langage*, mais sur ce point « impossible », fuyant et stable, de l'instant de l'énonciation.

Le *sujet* est lui-même un *effet* de ce dispositif discursif. Il est l'investissement exclusif du présent de l'énonciation par la libido, sa capture et sa fixation en cette forme hautement *improbable*, à la fois vide et pleine d'une infinité d'énoncés potentiels, à la fois inéchangeable dans son actualité et toujours échangeable comme instance de parole.

15. Mais à l'intérieur de ce dispositif de cette figure *qu'est* le discours (« à l'intérieur » ?) ce serait admettre la prééminence du

discours que je viens de décrire, avec son supposé sujet responsable ; or ce n'est que grec... et pas universel), il y a des figures plus étranges encore ; et celle du dispositif psychanalytique est du nombre.

Je voudrais esquisser ce qu'on pourrait appeler le « paradoxe » du dispositif psychanalytique (mais pas plus ni moins paradoxal, répétons-le, que le récit mythique ou le discours de plaidoirie) à partir du « paradoxe » de la foi dans le discours judaïque. Le paradoxe s'analyse ainsi : d'abord le privilège exclusif accordé au langage (le livre, le bannissement de l'image, etc.) *comme région où peut se jouer le désir* (Exode 20, 3, 2<sup>e</sup> commandement) ; ensuite le privilège accordé, *au sein du langage*, aux fonctions de destination (destinateur/destinataire, locuteur/allocutaire, je/tu), c'est-à-dire aux fonctions pronominales *je/tu* : en fait le privilège est accordé à la *relation de l'énoncé avec l'énonciation*. En troisième lieu, il faut noter la *négligence, au sein de l'aspect précédent*, à l'égard de *ce qui* est dit (et de *ce dont* on parle). L'importance est accordée au fait de *parler*, de « causer à » quelqu'un. La parole est prise comme *objet* (Exode 20, 19 : le peuple dit à Moïse : « Que ce soit toi qui nous parles et nous pourrions entendre ; mais que Dieu ne nous parle point, nous pourrions mourir »). L'énoncé ne vaut pas comme contenu, signification, information, mais comme *cadeau, don* envoyé, reçu ou non (l'alliance est l'accueil et la conservation des paroles placées par Dieu dans la bouche de la maison de Jacob : Isaïe 59, 20-21). Quatrièmement, à l'intérieur de ce langage libidinal destiné-objectivé, il existe le grand « paradoxe » des positions des *locuteurs* : en effet, dans l'analyse linguistique *moderne*, *je* est celui qui parle, *tu* celui qui écoute *je*, et peut à son tour prendre la parole, dire *je*. Or dans la position judaïque, *je* est celui qui est saisi par *ta* parole ; *tu* est celui qui « parle » (« le premier »), *je* celui à qui il est parlé. Mais *tu ne réponds pas* (Job 9, 2-3. « Comment l'homme aurait-il gain de cause avec Dieu ? Si nous désirions discuter avec lui, pas une fois sur mille, il ne daignerait nous répondre. » Traduction du grand rabbin ; la traduction chrétienne renverse le sens : pas une fois sur mille, *l'homme* ne pourrait répondre...). Il y a une multiplication des écrans : l'instance de la parole se retire, s'efface comme actualité tangible. *L'actualité devient potentielle !* En cinquième lieu si l'on prend en compte le troisième point – le langage comme don –, il s'ensuit que le *je* reçoit le don de parler, qu'il est *en dette de parole*, de *cette* parole, de ce don. Le péché consiste à refuser de reconnaître, à méconnaître cette dette. Enfin (sixième point), le trait absolument judaïque est

qu'il n'y a *pas de réversion possible* de cette relation, que les positions *je* et *tu* ne peuvent pas s'échanger. Cette absence de réversion caractérise suffisamment la position du Dieu juif. Elle exclut toute *médiation* (Christ, Hegel), tout nous qui serait *je-et-tu*. Il n'y a pas d'arbitre entre toi et moi (Job 9, 19-35, notamment 32-34 : « Car Il n'est pas un homme comme moi pour que je lui réponde et que nous paraissions ensemble en justice. Il n'existe pas d'arbitre entre nous qui puisse poser sa main sur tous deux »). Elle exclut donc toute extinction de la dette.

Il faut noter dans cette parole le jeu de l'impératif : celui qui parle ordonne, mais plus profondément on peut dire, comme Levinas le fait, que le fait de parler *saisit* le destinataire avant tout contenu, tout signifié. Cette saisie provient de ce que la réversion ou l'échange de l'instance de *parole* et de *temps* est impossible.

16. S'il faut un commentaire touchant l'effet de sens, alors nous pouvons prendre celui de Levinas lisant le traité Chabat 88a-88b, commentant Exode 19, 17 et les commentaires des rabbins : « *Oui, nous ferons d'abord, ensuite nous entendrons* » ; « Entendre une voix est *ipso facto* accepter l'obligation à l'égard de celui qui parle. L'intelligibilité est une fidélité au vrai, incorruptible et préalable à toute aventure humaine ; elle protège cette aventure comme une nuée qui selon le Talmud enveloppait les Israélites dans le désert [...]. La Tora est un ordre auquel le moi tient sans qu'il ait eu à y entrer, un ordre d'au-delà de l'être et du choix » (*Quatre lectures talmudiques*, pp. 104-105 et 107).

17. À présent, le dispositif psychanalytique :

17.1. Le langage est la *seule activité* reçue dans la relation. C'est une « *talking cure* ». Mais pourquoi *cure* ? Breuer écrit : Anna O. « avait donné à ce procédé le nom bien approprié et sérieux de " *talking cure* " (cure par la parole) et le nom humoristique de " *chimney sweeping* " (ramonage). Elle savait qu'après avoir parlé, elle aurait perdu tout son entêtement et toute son " *énergie* " » (*Études sur l'hystérie*, trad. fr., p. 21). Donc travail qui fait passer du plus d'énergie au moins d'énergie, du moins lié au plus lié.

Freud, dans les mêmes *Studien über Hysterie* (1895), précise la nature de ce travail : « Avec le retour des images, le jeu est en général plus facile qu'avec celui des pensées ; les hystériques qui sont

le plus souvent des visuels donnent moins de mal à l'analyste que les obsessionnels. Une fois que l'image a émergé du souvenir, on peut entendre le malade dire qu'elle s'émiette et devient indistincte [*zerbröckte und undeutlich werde*] à mesure qu'il avance dans la peinture [*Schilderung*] qu'il en fait. *Le malade l'enlève* [*trägt es ab* ; signifie aussi " l'acquitte " ] à mesure qu'il la convertit [*umsetzt*] en mots. Pour trouver la direction dans laquelle le travail aura à progresser, on se guide alors sur l'image mnésique elle-même. " Regardez encore une fois l'image. A-t-elle disparu ? " – " L'ensemble, oui, mais je vois encore ce détail. " – " Alors il veut dire [*bedeuten*] encore quelque chose. Ou bien vous y verrez quelque chose de nouveau, ou bien il vous viendra une association à partir de ce reste. " Quand le travail est fini, le champ du regard [*Gesichtsfeld*] se montre à nouveau libre et l'on peut appâter [*hervorlocken*] une autre image. Mais parfois la même image continue à se tenir opiniâtement devant l'œil intérieur du malade, bien qu'il l'ait déjà décrite, et c'est pour moi un signe qu'il a encore quelque chose d'important à me dire sur le thème de l'image. À peine l'a-t-il fait que l'image s'évanouit, de même qu'un esprit racheté trouve le repos [*wie ein erlöster Geist zu Ruhe hingehet*] » (*G.W.I.*, pp. 282-283 ; trad. fr., pp. 226-227). Le mouvement de cure se fait de l'incommunicable au communicable, de l'inéchangeable à l'échangeable (de la scène sans salle à la salle sans scène ?). Il s'agit bien de capter et de détourner des flux énergétiques, « bloqués » (ou réputés bloqués) dans des scènes, vers du langage, donc de passer de l'économie libidinale à l'économie « politique », d'obtenir la liquidation des intensités hautes-basses par leur résorption en langage. On passe de la « dépense » à l'épargne. Fidèle répondant à la méfiance judaïque à l'égard de l'image, du corps, etc.

17.2. Ce *désir* que l'énergétique soit liquidable en langage est tel qu'il conduit l'analyse à supposer que *l'inconscient est structuré comme un langage* : « Ce que j'écoute est d'entendement [dit l'analyste : Lacan, *Écrits*, p. 616]. L'entendement ne me force pas à comprendre. Ce que j'entends n'en reste pas moins un discours, fût-il aussi peu discursif qu'une interjection. Car une interjection est de l'ordre du langage, et non du cri expressif. C'est une partie du discours qui ne le cède à aucune autre pour les effets de syntaxe dans cette langue déterminée. » C'est ici le premier sens de *Wo es war, soll ich werden* : je *dois* me placer au lieu du ça. La substitution à la troisième *personne*

*neutre* (et probablement plurielle) de la première personne du singulier exige que cette troisième personne soit une « vraie » personne, c'est-à-dire un *locuteur potentiel*. Je dois venir là où ça était : Ça peut dire je, ça est un *tu*. De même l'absence de flexion des formes temporelles propre au ça devra faire place au déploiement de l'*histoire* du sujet, d'un  *récit situé, dans le plan d'énonciation du discours* : « Le désir du rêve n'est pas assumé par le sujet qui dit : " Je " dans sa parole. Articulé pourtant au lieu de l'Autre, il est discours, discours dont Freud a commencé d'énoncer comme telle la grammaire. C'est ainsi que les vœux qu'il constitue n'ont pas de flexion optative pour modifier l'indicatif de leur formule. En quoi l'on verrait à une référence linguistique que ce qu'on appelle l'espace du verbe est ici celui de l'accompli (vrai sens de la *Wunscherfüllung*) » (Lacan, *Écrits*, p. 629).

(Une seconde implication complémentaire relevant de ce *sollen* sera examinée tout à l'heure.)

17.3. Le discours de l'analysé vaut, non pas comme discours de connaissance, de savoir, mais comme donation, offre et par conséquent demande : \*Donation et offre, demande – *de quoi ?* De *rien*. La demande est *intransitive*. L'offre l'est-elle aussi ? C'est une offre de mots, d'argent. « Si je le frustre [dit l'analyste : Lacan, *Écrits*, p. 617], c'est qu'il me demande quelque chose. De lui répondre, justement. Mais il sait bien que ce ne serait que paroles. Comme il en a de qui il veut. Il n'est même pas sûr qu'il me saurait gré, que ce soit de bonnes paroles, encore moins de mauvaises. Ces paroles, il ne me les demande pas. Il me demande..., du fait qu'il parle : sa demande est intransitive, elle n'emporte aucun objet. »

L'*intransitivité*, voyons-y la marque qu'il ne s'agit en effet que de *métamorphoses énergétiques* : on est dans le non-sens. Offre et demande appartiennent au contraire au plan d'énonciation du *discours*, et donc au registre du *sujet*. Avec ce registre, s'ouvre la « région » du *transfert*. Celui-ci maintient solidement l'écoulement de l'énergie libidinale dans la figure du *discours* (*je/tu* et leur réversion supposée). À cet égard, le dispositif psychanalytique consiste bien à privilégier l'*offre/demande, l'offrande, la prière, c'est-à-dire la dimension ou la portée énergétique, affective, de l'acte de parole même*. Le transfert suppose que toute « bonne » métamorphose énergétique passe par la figure qu'est le discours.

17.4. Mais ce n'est pas tout. La figure, en usage dans le dispositif psychanalytique, n'est pas seulement celle du discours, elle est celle de la *foi* au sens du *paradoxe judaïque*. C'est la deuxième acception du *sollen* de tout à l'heure : *ça parle, mais je ne peux effectivement pas venir me mettre à sa place*. Ça ne sera jamais un tu au sens où, entre lui et moi, l'instance de parole *s'échangerait*. *L'analyste ne répond pas*, Freud le souligne dans ses *Observations sur l'amour de transfert* (1915) : « Satisfaire le besoin d'amour de la malade est aussi désastreux et aventureux que de l'étouffer. La voie où doit s'engager l'analyste est tout autre et la vie réelle n'en comporte pas d'analogue. Il doit se garder d'ignorer le transfert amoureux, de l'effaroucher ou d'en dégoûter la malade, mais également et avec autant de fermeté d'y répondre. »

Pourquoi ? Le motif « technique » en est que répondre à la demande serait permettre la décharge énergétique : « Le traitement doit se pratiquer dans l'abstinence physique [...] Non, je me contente de poser en principe qu'il faut laisser subsister chez le malade besoins et désirs, parce que ce sont là des forces motrices favorisant le travail et le changement. Il n'est pas souhaitable que ces forces se trouvent diminuées par des succédanés de satisfaction » (*ibidem*).

La *translaboration* est ce travail de déplacement des investissements depuis la *région* investie (le corps, par exemple, dans l'hystérie) vers une nouvelle *région* (le discours). Il y a suspension de la jouissance dans son insistance répétitive. On voit que le motif « technique » est économique-politique au sens de : « faire travailler ».

Quant au motif « moral » *déontologique* également invoqué par Freud, il réintroduit l'« effet de responsabilité » déjà noté à propos du judaïsme. En apparence le motif est médical : « C'est pour l'analyste l'inévitable conséquence d'une situation médicale, comme le seraient la mise à nu du corps d'un malade ou la révélation de quelque secret vital. Il sait parfaitement qu'il ne doit en tirer aucun profit personnel. Le consentement de la malade n'y peut rien changer, et toute la responsabilité pèse sur lui seul » (*ibid.*). Mais la « thérapeutique » est en vérité d'un tout autre ordre, proprement mosaïque. « Quel que soit le prix qu'il attache à l'amour, il doit tenir davantage encore à utiliser l'occasion qui s'offre à lui d'aider sa patiente à traverser une des phases les plus décisives de sa vie. Il doit lui enseigner à vaincre le principe de plaisir, à renoncer à une satisfaction immédiate, non conforme à l'ordre établi et cela en faveur d'une autre plus lointaine et peut-

être aussi moins certaine, mais irréprochable au point de vue psychologique et social » (*ibid.*).

L'analyste est sans réponse, irresponsable *quant à la demande immédiate*, il est responsable devant une *autre* « demande », une demande supposée cachée dans l'immédiate. Il peut répondre, mais à un Tiers.

On pourrait dire que le patient, c'est le peuple d'Israël : il veut des images, des réponses, de la jouissance, il confond le *je* et le sens ; il ne peut pas entendre Jahvé, parce qu'il ne le voit pas. Le psychanalyste est comme Moïse : *il ne répond pas à la demande* d'Israël, il répond à l'ordre, à la saisie de Jahvé. Dans la relation psychanalytique, l'analysé dit : *je, vous* ; l'analyste dit : *vous*, il ne dit jamais *je*, du moins comme véhicule d'un don d'affect. C'est l'attestation de ce que son plan d'énonciation n'est « plus » celui du discours échangeable (qui est réputé, dès lors, *illusoire*), mais qu'il est le plan distordu, *entstellte*, « clivé » du paradoxe. Enfin *ça*, l'inconscient, c'est Jahvé : il saisit Israël-le patient avant toute demande, avant tout clivage *je/tu*, il multiplie les écrans, les médiations qui effacent sa présence, il parle à l'impératif, il donne impérieusement, il (des-) saisit.

18. Il y a une *isomorphie* pertinente entre le dispositif de la judaïté et celui de la psychanalyse. Dans les deux cas, la fonction de *régulation* est assurée par les mêmes procédés que j'ai décrits rapidement. Cette isomorphie a une importance certaine pour une « politique » économique-libidinale. Je la néglige ici. Mais il faut relever plusieurs aspects :

18.1. Le caractère « *arbitraire* », figural de ces *procédés*. Ils ne sont pas *fondés* dans autre chose qu'eux-mêmes. Ils ne renvoient à rien. Ils ne sont même pas du *signifiant* en tant que *vide*. Ce qui est important, c'est plutôt le *plein de la circonscription* : l'investissement *stable* d'énergie libidinale sur la région langagière, « à l'intérieur » de celle-ci sur le plan d'énonciation nommé discours (*je, tu*), et encore « à l'intérieur », sur une « torsion » qui introduit l'inéchangabilité du *je* et du *tu*.

18.2. La *positivité* de ces investissements doit être affirmée bien plutôt que l'écart, l'exclusion, etc., qu'ils produisent, — le *-positif* plutôt que le *dis-*, dans « dispositif ». Les *Couroi* grecs de Jeanmaire,

Vernant, Vidal-Naquet, se détournent de la Physis, se forment en cercle clos et vide circonscrivant l'espace de la cité comme espace du discours, de la parole échangeable, et d'une nouvelle « efficacité », la rhétorique et la politique. Ce qui est *positif* dans cette figure est la production de *nouveaux opérateurs* libidinaux, plutôt que les « effets de sens », qui sont toujours relatifs à l'extériorité choisie pour décrire le dispositif.

Cette production figurale, si on la décrit avec soin (beaucoup mieux que je ne viens de le faire), conduit à abandonner complètement l'idéologie historiciste-dialectique qui identifie la réalité avec une succession de formes de culture s'engendrant les unes les autres. Cette idéologie correspond à la prédominance du dispositif narratif.

18.3. Il faut *surtout souligner* le procédé dit de *torsion* mis en œuvre dans la figure que j'ai décrite. « Dit de torsion », car pour affirmer la torsion, il faudrait avoir le *non-tordu*. Or il est vrai que l'« *irresponsabilité* » du *tu* est une torsion par rapport à la *figure du discours échangeable* (par exemple si, lors d'une « discussion » dans un colloque, régie en principe par la loi de l'échangeabilité, un allocataire (destinataire) interpellé se refuse à *prendre la parole*, à devenir *je*). Mais l'inverse n'est pas moins vrai : la « règle » de l'échangeabilité (= la loi de la valeur d'échange) est complètement « tordue » par rapport aux régulations du récit ou du discours de foi. Imaginez Moïse en colloque avec les Israélites ; imaginez le *magnétophone* (c'est-à-dire les annales, l'inscription historique du discours) dans le cabinet de l'analyste ! On peut donc lire *indifféremment* que toutes ces figures sont tordues et qu'aucune ne l'est : on est ici dans la singularité et l'absence d'unité, dans la relativité généralisée du figural. Ce qui est certain, c'est que tout dispositif, parce qu'il est vu d'un autre (par exemple de la figure du *discours de science*), ne peut apparaître que *tordu* en quelque lieu, « irrationnel » (mais il n'y a pas *la* rationalité). Cette torsion est pour ainsi dire l'emblème de la jouissance dans le dispositif, la trace de la *dérive pulsionnelle*, de la mort-jouissance. Dans ma description du discours de foi ou de psychanalyse, la torsion se localise dans l'*inéchangeabilité* des positions *je/tu*.

18.4. S'il fallait traduire ce dispositif tordu en effets de sens, il faudrait essayer de traduire l'ensemble des modalisations et aspects

linguistiques du discours de foi en « localisation du lieu de la jouissance ». On dirait par exemple ceci :

– En ne répondant pas, l'analyste *institue l'irréversibilité*, il diffère la décharge répétitive des pulsions, la jouissance du patient, il *impose le travail*.

– Dans la relation du maître et de l'esclave, l'esclave est celui des combattants qui a renoncé à jouir (= à risquer la mort) pour survivre, il doit travailler, la décharge est *déplacée* sur l'instrument ; le maître jouit (dépense).

– Dans la relation analyste/analysé, c'est *apparemment* le maître-analyste qui renonce à jouir (abstinence, frustration) ; et il renonce en effet à la jouissance de l'hystérique (ou de l'obsessionnel aussi bien), à la *consommation en acte*, à la dépense énergétique en sexualité, *mais effectivement* il se repère sur une autre « jouissance ».

– La jouissance de l'analyste, ce n'est pas seulement d'« aimer la vérité comme on aime un objet sexuel », ainsi que l'affirme A. Green, et/ou il y a plusieurs manières d'aimer un objet sexuel, et/ou il y a plusieurs acceptions du mot *vérité* (c'est là la différence entre la psychanalyse et la science). La jouissance de l'analyste, c'est d'être (des-) saisi par la voix de l'Autre ; son désir n'est pas d'*agir* selon la loi, de répondre à la demande de la loi, puisque cette loi n'est pas comprise vraiment (l'Autre ne me *dit* rien, il me *parle*) ; non, son désir, c'est : ne pas vouloir, tout court, ou plutôt : *vouloir ne pas vouloir*, vouloir être et rester dessaisi (*Wille zu Unmacht*). Si l'analyste ne répond pas, c'est parce que la demande du patient est pour lui seulement l'occasion d'*écouter* (sinon d'entendre, de comprendre) *la voix de l'Autre*. Ce qui ordonne la relation psychanalytique du point de vue de l'analyste, c'est son *propre désir de rester dessaisi*. Ce dessaisissement atteste son *élection* par l'Autre. Son *impouvoir* prouve le pouvoir de l'Autre sur lui, et ainsi son propre pouvoir sur le champ de l'Autre. Il est placé comme Moïse vis-à-vis d'Israël et de Jahvé.

18.5. Une dernière remarque : dans le dispositif du désir psychanalytique, la jouissance est logée, a lieu, dans l'écoute de l'Autre comme *tu*. Cette figure (cette localisation) la fait apparaître toute *proche* du dispositif de la paranoïa, telle que Freud et Lacan la décrivent. L'écart est celui-ci : dans le désir paranoïaque, la jouissance est logée, a lieu, *à la place* de l'Autre comme *tu*. Pour la psychanalyse, *je ne peux pas*, ne dois pas venir me placer en *tu* (puisque *tu* « parles »

mais ne dis rien) ; dans le délire paranoïaque, je le « peux ». C'est une nouvelle torsion.

Torsions différentes ici et là, donc. Mais que la localisation psychanalytique ne soit pas nécessairement le *bon lieu*, et son dispositif pas le *vrai*, c'est Freud qui nous en donne acte, dans un texte où il ne craint pas d'envisager la paranoïa comme *bon lieu* pour situer la torsion de la psychanalyse : écoutez la toute dernière des *Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa* (le président Schreber) (1911). Freud écrit : « Les " rayons de Dieu " schrébériens, qui se composent de rayons de soleil, de fibres nerveuses et de spermatozoïdes condensés ensemble, ne sont au fond que les investissements libidinaux représentés sous forme de choses et projetés au-dehors, et ils prêtent au délire de Schreber une frappante concordance avec notre théorie. Que le monde doive prendre fin parce que le moi du malade attire à soi tous les rayons et – plus tard, lors de la période de reconstruction – la crainte anxieuse qu'éprouve Schreber à l'idée que Dieu pourrait relâcher la liaison établie avec lui à l'aide des rayons, tout ceci, comme bien d'autres détails du délire de Schreber, ressemble à quelque perception endopsychique de ces processus desquels j'ai admis l'existence, hypothèse qui nous sert de base à la compréhension de la paranoïa. » Et voici le grand vertige, la perte des repères par changement de dispositif : « Je puis cependant en appeler au témoignage d'un de mes amis et collègues : j'avais édifié ma théorie de la paranoïa avant d'avoir pris connaissance du livre de Schreber. L'avenir dira si la théorie contient plus de délire que je ne le voudrais, ou le délire plus de vérité que d'autres ne sont aujourd'hui disposés à le croire. » L'avenir évidemment ne dira jamais rien de tel : d'un dispositif à l'autre, la relation n'est jamais diachronique, parce qu'elle n'est jamais discursive.

## « L'eau prend le ciel »

Proposition de collage pour figurer  
le désir bachelardien <sup>1</sup>

### SURFACE

[...] *La clarté déserte d'une (sic) lampe*

*sur le vide papier que la blancheur défend (Mallarmé ; FC 109).*

Dans cette gravure première (FC 108) dans laquelle Bachelard croit se reconnaître et qui fait l'objet de ses derniers mots publiés, deux pôles, *le pôle de la lampe et le pôle de la page blanche. Entre ces deux pôles le travailleur solitaire est divisé. Un silence hostile règne alors dans ma « gravure » (FC 109).*

---

1. Les ouvrages de Bachelard sont désignés par leurs initiales et cités dans les éditions accessibles, à l'exception du *Lautréamont* cité dans l'édition de 1939. Les chiffres placés après les initiales indiquent les pages citées :

AS : L'Air et les Songes ; ER : L'Eau et les Rêves ; FC : La Flamme d'une chandelle ; L : Lautréamont ; PE : La Poétique de l'espace ; PF : La Psychanalyse du feu ; PP : La Poétique du Phénix ; PR : La Poétique de la rêverie ; TR : La Terre et les Rêveries du repos ; TV : La Terre et les Rêveries de la volonté. Les références à la *Poétique du Phénix* sont empruntées au livre de M. G. Bernard.

Le pôle lampe est celui du feu recueilli, du feu qui pénètre : la lumière joue et vit à la surface des choses, mais, seule, la chaleur *pénètre* (PF 70), la lampe est le pôle de l'intimité, le solitaire y rêve ; là il s'enfonce, il est dans l'élément : *on ne sait pas ce que pense le travailleur à la lampe, mais on sait qu'il pense qu'il est le seul à penser. [...] Que de fois, vivant dans une de mes « gravures », j'ai cru que j'approfondissais ma solitude. J'ai cru que je descendais, spirale par spirale, l'escalier de l'être. Mais dans de telles descentes je vois maintenant que croyant penser, je rêvais. L'être n'est pas au-dessous. Il est au-dessus, toujours au-dessus – précisément dans la pensée solitaire qui travaille* (FC 110).

L'autre pôle, le « travail » : il y a à écrire *sur la surface* de la page blanche où la lumière joue et rit, se joue du travailleur et rit de lui. Ici il est dans le désert ; une fois l'en-dessous écarté, ici règne le dessaisissement du dessus ; ici on ne rêve pas, on pense, dans la séparation, *silence hostile* (FC 109), la surface où l'on écrit est déserte, inhabitée ; quand il y inscrit ses lettres, le penseur ne rencontre, ne reçoit rien ; il se fait exister lui-même en écrivant : *Et comme ce serait bon – généreux aussi à l'égard de soi-même – de tout recommencer, de commencer à vivre en écrivant ! Naître dans l'écriture, par l'écriture, grand idéal des veillées solitaires ! [...] Écrire en la solitude de son être : comme si on avait la révélation d'une page blanche de la vie [...]* (FC 110). C'est pourquoi l'être est toujours au-dessus et pourquoi la lampe doit être un peu écartée, *c'est bien plutôt devant mon papier blanc, devant la page blanche placée sur la table à la juste distance de ma lampe, que je suis vraiment à ma table d'existence* (FC 111).

La distance d'avec l'élément permet la vue, l'intellection, l'écriture, la formation de l'esprit, la naissance de la pensée, la ruse, l'auto-création dans la blanche lumière riante. Sur le désert de la page, Ulysse s'invente, se risque et se sauve. Le discours du savoir s'inscrit dans la clarté, refoule l'élément, c'est un bon refoulement, *une sublimation dialectique qui prend sa joie dans un refoulement clairement systématique* (PF 166), *toute pensée cohérente est construite sur un système d'inhibitions solides et claires. Il y a une joie de raideur au fond de la joie de la culture* (PF 164). Sur le papier, c'est donc la virilité autoproductrice, le feu de lumière, la région du père. Ce qui s'y institue est la rigidité ou la règle. Le savoir est un ordre de surface qui veut pour organe un *cogito* vif, sûr, pour fonction la fonction du réel, pour principe l'articulation, c'est-à-dire l'extériorité des *articuli* et les règles de leur assemblage : *la vie animée par la*

fonction du réel est une vie morcelée, morcelante, c'est-à-dire hors de nous et en nous. Elle nous rejette à l'extérieur de toute chose. Alors nous sommes toujours dehors, toujours vis-à-vis des choses, vis-à-vis du monde, vis-à-vis des hommes à l'humanité bigarrée [...]. L'homme est une surface pour l'homme (PR 140). Dans les mathématiques [...], la connaissance absolue fête ses saturnales (Nietzsche ; PR 46). La virilité du savoir augmente à chaque conquête de l'abstraction constructive [...]. Dans la pensée scientifique, le concept fonctionne d'autant mieux qu'il est sevré de toute arrière-image (PR 46), la surface désertique se travaille selon les deux dimensions du support, texte de signifiants horizontaux : dans ce fort tissu qu'est la pensée rationnelle interviennent des inter-concepts, c'est-à-dire des concepts qui ne reçoivent leur sens et leur rigueur que dans leurs relations rationnelles (PR 46) ; le discours ne transperce jamais l'écran du papier : quand le concept a pris son essentielle activité, c'est-à-dire qu'il fonctionne dans un champ de concepts, quelle mollesse – quelle féminité ! – il y aurait à se servir d'images (PR 45-46).

La surface des écrits est comme le miroir des lacs, il paraît refléter un ciel supérieur, mais le ciel supérieur est en vérité le reflet de ce ciel enfermé dans l'eau (PR 172), puisqu'il faut que *der innere Himmel den äusseren, der selten einer ist, erstatte, reflektiere, verbaue* (J. P. Richter ; PR 172). Il n'existe que la table, et c'est à sa surface que s'édifie le ciel extérieur ; là-haut, au ciel, le paradis n'est-il pas une immense bibliothèque ? (PR 23), il contient, réfléchi en l'air, tout ce qu'écrit, a pu écrire le *cogito* viril sur la superficie déserte des eaux, sur la vitre, avec son stylet de feu. Il examina soigneusement le corps pour voir comment l'animal faisait du feu, d'où il venait ; il arracha l'organe génital qui était très long, le fendit en deux et s'aperçut qu'il contenait un feu très rouge (mythe australien ; PF 64-65), avec sa volonté incisive, avec la mâle satisfaction qui naît du geste d'entailler (G. Blin ; TV 38) accomplissant ce travail d'écrire qui comme tous les travaux est un inverseur d'hostilité (TV 99), c'est-à-dire qui constitue la matière résistante, qui crée la mauvaise volonté de la matière, précisément parce qu'il l'attaque, qui ainsi produit la surface dure (de l'eau, de l'élément féminin) pour pouvoir l'inciser, écriture mâle suscitant son support dur pour que l'articulation et le savoir soient possibles : la lame parcourt la peau comme un éclair bien dirigé [...]. Elle laisse un sillon si sûr, si pertinemment scientifique que l'esprit s'en trouve fort aise cependant que la chair pâlit (G. Blin ; TV 40). L'incision institue le savoir, elle suppose la colère qui va faire muter la

surface molle en surface roide, et naturellement cette colère parle. Elle provoque la matière. Elle l'insulte. Elle triomphe. Elle rit. Elle ironise. Elle fait de la littérature. Elle fait même de la métaphysique (TV 90). Elle fait de la raison. Le théorème est railleur de sa nature (Lautréamont ; L. 128), il n'y a pas d'éducation mathématique sans une certaine méchanceté de la Raison (L. 125). La raison est une griffe, un bec, une attaque pointue, nette, sans désordre, l'anarchie dans les griffes d'une patte est inconcevable (L. 43), autocréatrice. Le temps de l'agression, de la raison riante, est toujours droit, toujours dirigé ; aucune ondulation ne le courbe, aucun obstacle ne le fait hésiter [...], l'être agressif n'attend pas qu'on lui donne le temps : il le prend, il le crée (L. 4).

## SOUFACE

Le navire semblait emprisonné dans un cercle enchanté, formé de murs de feuillage, infranchissables et impénétrables, avec un plafond de satin d'outre-mer, et sans plan inférieur, – la quille oscillant, avec une admirable symétrie, sur celle d'une barque fantastique qui, s'étant retournée de haut en bas, aurait flotté de conserve avec la vraie barque, comme pour la soutenir (E. A. Poe ; ER 68). Maintenant la surface est placée dans un volume tridimensionnel, une autre face est supposée à l'écran, posée hypothétiquement symétrique de la face visible, une profondeur ou épaisseur se creuse sous la table d'existence, l'intimité de la chaleur de la lampe se resserre autour du papier anéantissant la dure distance ; au lieu d'écrire, de tisser les concepts et d'entailler, le solitaire se met à lire ; l'animus lit peu ; l'anima lit beaucoup. Parfois mon animus me gronde d'avoir trop lu. Lire, toujours lire, douce passion de l'anima (PR 56). Bon refoulement manqué, colère apaisée. Le support dépoli devient transparent, il se polit sous la caresse du rêveur de livre, l'âge de la pierre polie est l'âge de la pierre caressée. [...] On n'aime pas autrement les pierres que les femmes (PF 57), la surface se peuple, de l'autre côté de la vitre le féminin fait signe au solitaire, l'anima est toujours le refuge de la vie simple, tranquille, continue (PR 80).

Continuité, simplicité de l'élément aquatique, telles que c'est la barque mirée, renversée, qui soutient maintenant la barque « réelle ».

Mais pour atteindre cette région d'*anima*, d'imaginaire, il faut cesser de voir, c'est-à-dire d'écrire ; il faut lire en fermant les yeux : *ce bassin était d'une grande profondeur, mais l'eau en était si transparente que le fond, qui semblait consister en une masse épaisse de petits cailloux ronds d'albâtre, devenait distinctivement visible par éclairs – c'est-à-dire chaque fois que l'œil parvenait à ne pas voir, tout au fond du ciel renversé, la floraison répercutée des collines* (E. A. Poe ; ER 70). « Vision » intermittente (le contraire de la vue) qui permet de traverser le miroir, vers l'élément continu inférieur, plaqué contre la souface, et de négliger la surface et ses inscriptions sensées. Le miroir s'ouvre à l'œil fermé. L'autre côté contient l'autre du savoir, du discours réglé. La barque retournée baigne dans le désir accompli du langage, car *la liquidité est, d'après nous, le désir même du langage. Le langage veut couler. Il coule naturellement* (ER 251). *Telle la mer est toujours gonflée d'eau, telle la langue est sans cesse humectée de salive* (Rig-Veda : ER 257-258), *la liquidité est un principe du langage ; le langage doit être gonflé d'eaux* (ER 258). De ce côté-ci les *articuli* sont dilués ; le texte dérégulé ; pas d'écartement interne entre ses propres constituants, pas de distance entre l'œil et une surface objectée. Aux mots écrits sur la surface, en pleine lumière, répondent (et ne répondent pas), dans la nuit liquide de la souface, des signifiants qui sont des antimots, des figures. *Pour bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment chercher, à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphore* (AS 10) ; la barque renversée sous la barque est sa métaphore première, ou plutôt l'inverse : *pour qui vit vraiment les évolutions de l'imagination matérielle, il n'y a pas de sens figuré, tous les sens figurés gardent [...] une certaine matière sensible* (ER 198).

Au strict tissu des mots de savoir, s'applique par-dessous la douce ondulation de l'autre sens ; l'autre sens est un autre genre : *Pour chaque mot masculin je rêve un féminin bien associé, maritalement associé. [...] Je ne suis heureux qu'après avoir trouvé un féminin quasi à sa racine, dans l'extrême profondeur, autant dire dans la profondeur du féminin* (PR 16). Les mots de surface sont immédiatement masculins. *En vérité celui qui ne connaît pas la colère ne sait rien. Il ne connaît pas l'immédiat* (H. Michaux ; TV 60). Le signifiant profond est caché, ce qui est caché est féminin. La région virile est la région visible. *Donner des sexes à ses paroles* (Proudhon ; PR 40). *Le genre des mots, quelle bifurcation !* (PR 16).

Fourche du dessus et du dessous, du dur et du doux, du texte

idéal et du figural réalisé. Ce qui est bleu en surface, bleu, c'est-à-dire lointain, distant, nostalgique, doit devenir en profondeur rouge, immanent, gonflé : *Vous objecterez [...] que Novalis est le poète du myosotis lancé en gage du souvenir impérissable [...] Mais allez au fond de l'inconscient ; retrouvez, avec le poète, le rêve primitif et vous verrez clairement la vérité : elle est rouge, la petite fleur-bleue !* (PR 72). Le rouge est la barque renversée du bleu et le soutient, si l'on passe de son côté, du côté aveugle, si l'on quitte la page, du côté liquide : *Je crois lire. Un mot m'arrête. Je quitte la page. Les syllabes du mot se mettent à s'agiter. Des accents toniques se mettent à s'inverser* (PR 15). Mobilité liquide déconstruisant l'ordre édifié des significations, *faute de cette désobjectivation des objets, faute de cette déformation des formes qui nous permet de voir la matière sous l'objet, le monde s'éparpille en choses disparates, en solides immobiles et inertes, en objets étrangers à nous-mêmes* (ER 17). L'eau désobjective, assimile (déplace, condense), *elle apporte un type de syntaxe* (ER 17), *une non-syntaxe, une liaison continue des images* (ER 17), *un héraclitéisme lent* (ER 18), et si vous vous laissez entraîner jusqu'au fond par elle, comme Poe, vous atteindrez *l'étrange vie des eaux mortes et le langage apprend la plus terrible des syntaxes, la syntaxe des choses qui meurent* (ER 18). Mais suspendons pour l'instant cette mort vraiment matérielle, *la mort quotidienne [qui] n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches, la mort de l'eau* (ER 9), par la mort discontinue, verticale du foudroiement mâle, la mort continue de la descente, de la mise à l'horizontale, cette mort, suspendons-la,

## DÉPLACEMENTS

nous la retrouverons tout à l'heure, à un endroit tel qu'il paraîtra vraiment difficile de ne pas y reconnaître la pulsion de mort selon Freud, logée, comme il l'enseignait, au-delà du principe de plaisir. Restons encore un peu dans la première topique de Bachelard, topique du recto/verso ; on vient d'y reconnaître sans doute la même différence *princeps* (principe de plaisir et principe de réalité) que dans la première topique de Freud, celle des deux processus, secondaire ou recto, primaire ou verso, habillée des figures du désir de Bachelard. Habillage ou mise en scène qui, en instaurant le discours de savoir

comme mâle et l'imagination poétique comme femelle, devrait permettre d'escompter leur conjugaison maritale, leur admirable symétrie, leur réconciliation. La différence des sexes, cette bifurcation, pourrait alors se résoudre.

*Ici, à cette charnière, l'eau prend le ciel (ER 68).* Mais l'œuvre bachelardienne ne parvient pas à accomplir ce désir, elle y manque, ce manque se marque dans les déplacements mêmes des habillages. Parcourons-les un peu, ne serait-ce que pour nous assurer qu'ils sont tous commandés par l'exigence de la même figure-forme. Cette forme organisatrice de la problématique, il est possible de supposer qu'elle est la constante de l'œuvre ; une sorte de machine représentative, d'appareil à fantasme, fait d'un milieu mou à surface dure, ou d'un élément nocturne surmonté d'un plan surexposé, ou d'une tiédeur diffuse interrompue par un éclair brûlant, ou d'une liquidité coulante sur laquelle est brandie l'énergie d'une vague, ou d'une région d'immanence en contact avec une région de transcendance, ou... Et toute la question du désir de Bachelard porte sur le *contact* de ces deux espaces. La récurrence d'une doctrine du contact et le déplacement de la paroi des contacts au cours de l'œuvre attestent que le désir et l'interdit sont investis de façon privilégiée sur ce drame : la différence des sexes. On peut en prendre une série de preuves dans ce trait qui devrait étonner chez un philosophe : tous les grands termes qui ont servi de foyers de polarisation dans la machine représentative sont passés, au long de l'œuvre, d'un côté à l'autre, de la surface à la souface ou l'inverse : ils ont tous été inversés. Dans *La Psychanalyse du feu*, la scientificité est du côté de l'éclairage dur et pur ; sur l'autre face, obscure, intimiste, il y a le complexe, l'adhérence à la réalité psychique, *les séductions qui faussent les inductions (PF 15)* ; mais avec *Lautréamont* se découvre une rationalité imaginaire, une rationalité complexuelle, « des états possibles du refoulement intellectuel », qui appartient à la région nocturne, close, au même titre que la métaphore bloquée (donnée), tandis que se dégage en face un non-lautréamontisme isomorphe au non-euclidisme : *la poésie du projet [...] ouvre vraiment l'imagination [...] Alors l'esprit est libre pour la métaphore de métaphore (L 194 et 198).*

Autre exemple : l'image. Elle est *en avant même de la perception, comme une aventure de la perception (TV 4), une invitation au voyage (AS 10), elle nous réveille de nos sommeils dans nos concepts (PE 62), elle n'est plus sous la domination des choses, non plus que sous la poussée de l'inconscient (PE 75), les images seules peuvent remettre les verbes*

*en mouvement (PE 109)*, elle est donc du côté de la vie (côté *anima*), pensée comme pouvoir de commencement, si on l'oppose au percept, au concept, au langage, à l'inconscient comme poids du passé. Mais quand Bachelard pense à la puissance imaginante, alors l'image repasse du côté mort de l'appareil, *les grandes images ont à la fois une histoire et une pré-histoire. Elles sont toujours à la fois souvenir et légende. On ne vit jamais l'image en première instance [...]. On rumine de la primitivité (PE 47)*, l'image est distanciée, elle appartient au lumineux, elle s'use, elle est attirée dans ce qui est établi, dans la forme.

Il en va de même pour la rêverie, cet argument pourtant décisif de la doctrine de l'imaginaire. Elle appartient à la région de l'*anima*, de la nuit, de la lenteur douce, de la rondeur, de la tranquillité, et du demi-*cogito* pour ainsi dire, où il y a *corrélation forte du rêveur à son monde (PR 136)*, *le moi ne s'oppose plus au monde. Dans la rêverie il n'y a plus de non-moi (PR 144)*, et ainsi elle s'oppose aussi bien au rêve, qui est la dépossession où il n'y a plus de moi, où il n'y a que violence, qu'à la rationalité qui requiert l'ironie, l'institution du non-monde, à cet *esprit scientifique taciturne pour lequel l'antipathie préalable est une saine précaution (PF 10)*. Mais elle va basculer du côté du *cogito*, du langage, et de la dure surface quand on s'apercevra qu'*une rêverie, à la différence du rêve, ne se raconte pas. Pour la communiquer il faut l'écrire (PR 7)* et que *cet absolu de la rêverie qu'est la rêverie poétique (FC 2)* (alors que *la rêverie est sous le signe d'anima [PR 53]*) exige minutieusement la contribution d'*animus*, du discours articulé, de la virilité. Et bientôt beaucoup plus que sa contribution, sa domination, si on en croit la métaphore de l'« adepte » et de la « *soror* » alchimistes dont la conjonction est indispensable aux hiérogamies des principes matériels, mais où la « *soror* » (l'*anima*) n'est qu'une aide, une compagne ; et beaucoup plus encore si l'on prête attention à ce lapsus qui se glisse sous la plume de Bachelard, lui faisant écrire *des rêveries androgynes (PR 67)* où l'*Y* de la *gunè* est déjà à moitié gommé, pour aboutir à ce substantif, *l'androgénéité (PR 68)*, dans lequel cette fois-ci le « *vir* » tout bonnement s'engendre lui-même au moment même où il nous parle de son union avec la « *soror* » ; et non seulement s'engendre, mais engendre le monde avec lui : *l'androgénéité du rêveur va se projeter en une androgénéité du monde (PR 68)*.

Et à son tour cette virilité elle-même de l'écriture nous fournit un nouvel exemple de l'instabilité de la zone de contact, car il est bien vrai qu'elle s'oppose à la lecture comme ce qui trace, féconde, donne, peut s'opposer à ce qui reçoit, nourrit, s'ouvre, et donc comme la surface à la souface ; mais inversement est rêvée dans cette œuvre, y est appelée, sous la forme de la dénégation et du désespoir, une féminité qui tracerait (ou une virilité qui accueillerait), est désirée et repoussée une femme phallique (ou un homme engrossé), sinon comment comprendre derechef : *comme ce serait bon – généreux aussi à l'égard de soi-même – de commencer à vivre en écrivant ! [...] Mais [...] il faudrait des aventures de conscience, des aventures de solitude. Mais, à elle seule la conscience peut-elle faire varier sa solitude ? (FC 110)*, autrement que signifiant : ah ! si la virilité (conscience, écriture) pouvait inclure en soi la féminité (aventure, vie, générosité, variation) ! mais elle ne le peut pas ? Ce que confirme : *tout compte fait des expériences de la vie, des expériences écartelées, écartelantes, c'est bien plutôt devant mon papier blanc [...] (FC 111)*, bilan qui va introduire la « table d'existence », par laquelle il faut entendre que l'existence est une table, la vie une écriture, la féminité inaccessible et les images celles des autres : *mais ces images, où pourrions-nous, philosophe solitaire, les recueillir ? Dans la vie ou dans les livres ? Dans notre vie personnelle, de telles images ne seraient que les pauvres nôtres. Et nous n'avons pas contact, comme les psychologues d'observation, avec des documents « naturels » assez nombreux pour déterminer la rêverie de l'homme moyen. Nous voici donc confiné dans notre rôle de psychologue de la lecture (PR 55)*.

Cela veut dire qu'on reste dans l'écrit, dans la surface, dans la stérilité, mais qu'en même temps on se met en position d'accueil, de réception, de passivité au sein même de la sphère de l'activité, c'est pourquoi il faudra distinguer *deux lectures* : *la lecture en animus et la lecture en anima (PR 55-56)*, la première redoublant la virilité dans la féminité du livre, la seconde redoublant la féminité de l'accueil face à l'agression contenue dans le livre. Ainsi donc lecture, rêverie, image, raison oscillent de part et d'autre de la paroi qui forme la plaque sensible de la machine à fantasma.

Encore n'ai-je mentionné ici que les oscillations des thèmes eux-mêmes, c'est-à-dire le passage d'un terme au-dessus ou au-dessous de la frontière ; mais il y a des incertitudes de plus grande amplitude, qui intéressent la position des termes thématiques dans leur rapport à la méthode, à la *position* occupée par Bachelard écrivant, à l'intérieur

même de l'appareil. À suivre d'assez près le jeu de ces flottements-là, on verrait qu'ils obéissent à une règle de surcompensation, l'accomplissement indiqué dans la thématique étant neutralisé par un inaccomplissement méthodologique, et inversement. Par exemple toute *La Poétique de la rêverie* vise à construire, on vient de le dire, une synthèse d'*animus* et d'*anima* sous le nom de rêverie poétique, vise donc à produire une vaste formation de compromis, une véritable androgynie, et pourtant les derniers mots du livre, invoquant la méthode, sont pour dire : *Écrit en anima, nous voudrions que ce simple livre soit lu en anima. Mais tout de même, pour qu'il ne soit pas dit que l'anima est l'être de toute notre vie, nous voudrions encore écrire un autre livre, qui, cette fois, serait l'œuvre d'un animus* (PR 183).

(Notez le même final en *animus* aux dernières pages de *La Flamme d'une chandelle*. Et qu'on n'aille pas se presser d'incliner ces indications, en particulier les fragments de *La Poétique du Phénix*, donnés par Jean Lescure, dans le sens d'une doctrine du langage poétique, d'un effacement de l'autre ordre, de l'ordre de l'image, car s'il est vrai qu'on trouve des compulsions viriles : *En multipliant les exemples je finirais bien par trouver des lois [...], je verrais se dessiner les perspectives d'une science humaine de la parole poétique, parole rehaussée par la volonté d'écrire* [PP], cette science du vouloir écrire (trois termes qui nous tiennent à la surface de la table d'existence, faisant tautologie) est aussitôt « contre-pensée », pensée en termes de dessous : *Ce mot image est si fortement enraciné dans le sens d'une image qu'on voit, qu'on dessine, qu'on peint, qu'il nous faudrait de longs efforts pour conquérir la réalité nouvelle que le mot image reçoit par l'adjonction de l'adjectif littéraire. On quitte alors le monde sensible, le monde objectif. On est rendu à la subjectivité. Objectivement, l'image poétique a la gloire d'être éphémère* [PP], ce qui veut dire, par un paradoxe supplémentaire, par un nouveau déplacement à travers la paroi de la machine, que le discours [normalement placé sur le dessus] a cette propriété, dans son usage poétique, d'arracher l'image [ici pensée comme trace réglée, comme signe mort] à l'ordre du visible et de l'immerger dans l'élément de l'ouvert, de l'*initium*, du geste, de l'événement : opération anti-*animus* par excellence).

Ou bien quand c'est la méthode qui n'est rien d'autre que rêverie de rêverie, rêverie redoublée dans la coïncidence, eh bien, même alors, il faut que, du côté des thèmes, quelque chose vienne marquer l'impossibilité de cette coïncidence. Par exemple au début de *L'Eau et les Rêves*, en dépit de l'espérance d'atteindre avec l'élément *des*

germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne (ER 1), espérance soutenue par l'esquisse d'une méthode aquatique qui opère comme l'eau elle-même en groupant les images, en dissolvant les substances (ER 17), et qui annonce justement la phénoménologie déclarée dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard du même trait coupe en deux l'univers des images en région du visible, de la surface et du printemps, et région abyssale, nocturne, intemporelle ; et, plus grave, il va même jusqu'à dissocier deux principes différents pour ces régions, *l'imagination formelle et l'imagination matérielle* (ER 2), plaçant la paroi de sa machine avec sa fonction disjonctive dans l'épaisseur même du milieu des synthèses.

« NEC ULTRA UTERUM »

La psychanalyse aussi a basculé dans sa fonction au cours de l'œuvre. Son renversement (au sens où l'on renverse un gouvernement) procède du renversement, ou de la tentative de renversement, de la position de Bachelard écrivant par rapport à son appareil fantasmatique. Renversement qui inaugure presque sa philosophie de l'imaginaire. Dans *La Psychanalyse du feu*, l'usage de la « psychanalyse » avait pour fin de dégager le dessus du dessous dans une *sublimation dialectique* (PF 164), le livre était fait comme un sottisier, fait des déchets (des lapsus, des symptômes) de la pensée scientifique, ce qui impliquait que Bachelard se tenait sur le dessus de la surface (et la preuve, c'est qu'à la fin il allait jusqu'à proposer cette définition de l'objet : *un esprit poétique est purement et simplement une syntaxe de métaphores* (PE 179), et cette définition de la méthode de la critique littéraire : *chaque poète devrait donner lieu à un diagramme qui indiquerait le sens et la symétrie de ses coordinations métaphoriques* (PF 179), définitions qui attestaient qu'alors encore le plus grand hommage qu'il pensait pouvoir faire à l'ordre du figural était de le racheter dans l'ordre du géométrique, de l'articulé, tandis que dès le début de *L'Eau et les Rêves*, il reconnaîtra avec Cl.-L. Estève qu'il faut désobjectiver le vocabulaire et la syntaxe, il commence à apercevoir l'autre syntaxe, la syntaxe de l'autre côté de la paroi, *une liaison continue des images, un doux mouvement des images* (ER 17-18), une syntaxe d'huile).

Mais avec le *Lautréamont*, c'est déjà la virilité rationnelle elle-même qui est « psychanalysée » dans la science la plus pure, dans la mathématique. Le plus sévère des diagnostics est déposé : la sévérité est une psychose. *Elle est plus grave chez le professeur de mathématiques que chez tout autre ; car la sévérité en mathématiques est cohérente. [...]* Seul, le professeur de mathématiques peut être à la fois sévère et juste (L 126-127). La virilité du savoir est « psychanalysée » dans ce sens étrange, inversé par rapport au projet premier, que ce mot prend une première fois dans *La Psychanalyse du feu*, à propos du silex taillé à facettes, puis poli, *impossible de résister* (notez l'aveu d'une « faiblesse ») *à cette idée que chaque facette bien placée a été obtenue par une réduction de la force, par une force inhibée, contenue, administrée, bref par une force psychanalysée (PF 57)*, sens qui indique que la psychanalyse de la raison consiste alors non pas à la dégager de l'élément, de la matière, de l'imaginaire, mais à la remettre en contact avec l'autre côté de la table, à lui faire apprendre, à elle la colère qui casse le silex, la médiation de l'ajustement, de la polissage et de la caresse. Cette science entendue comme agression bloquée dans ses images, crispée dans les serres de ses fantasmes, cette science animal de proie et sa rigidité phallique, c'est à elle que le « non-lautréamontisme » s'en prend dans ses expressions imaginaires au même moment où *La Philosophie du non* attaque ses élaborations rationalisées. La « psychanalyse » bachelardienne suppose la surface traversée, la pensée baignant dans l'élément mou, la table devenue table d'inexistence, c'est-à-dire prise par-dessous.

Mais l'usage du terme *psychanalyse* relève alors du jeu de mots ou de l'usurpation, il est condamné à dépérir et il sera abandonné solennellement au début de *La Poétique de l'espace* au bénéfice du vocable *phénoménologie* sous lequel vous retrouvez ce sens d'*Einführung*, sens de féminité, que revêtait déjà la « psychanalyse » de la force paléolithique. Le passage de la psychanalyse à la phénoménologie ne fait qu'entériner un déjà vieux renversement. Mais voyez avec quelle émotion celui-ci se marque en un instant précis de l'œuvre, touchez l'instant de l'eau : *par une psychanalyse (au sens initial de catharsis) de la connaissance objective et de la connaissance imagée, nous sommes devenu rationaliste à l'égard du feu. La sincérité nous oblige à confesser que nous n'avons pas réussi le même redressement à l'égard de l'eau. Les images de l'eau, nous les vivons encore, nous les vivons synthétiquement dans leur complexité première en leur donnant*

souvent notre adhésion irraisonnée [...]. En ce qui touche ma rêverie, ce n'est pas l'infini (= l'océan) que je trouve dans les eaux, c'est la profondeur [...] L'eau anonyme sait tous mes secrets (ER 10-12). Tout le passage, qui est le Passage (de la paroi), est écrit, en confiance, dans la confiance inquestionnable faite à l'eau. Bachelard l'« explique » par son enfance dans la Champagne vallonnée, qu'on ne savait pas si humide : ne retenons de cette intention causaliste que son mouvement de retour, retenons *sincérité, confession, vie synthétique, première, adhésion, profondeur, anonyme*, et versons tout cela dans l'élément de la tiédeur, côté souface, et retenons encore : *l'eau anonyme sait tous mes secrets* qui d'un coup, sans le nommer, disqualifie le psychanalyste en tant que sujet supposé savoir.

Ce pauvre psychanalyste est, dans ce basculement, resté du côté désertique et articulé ; tout ce dont Bachelard ne cessera de l'accabler aura pour fonction de le maintenir sur le pauvre sol de la virilité non compensée. On va constamment lui supposer une théorie, lui soupçonner des réactions, lui imposer un lieu, qui sont ceux de la méconnaissance justement parce qu'ils sont ceux de la connaissance : la psychanalyse est causaliste, elle est réductrice, elle ne prend pas l'imagination comme puissance première, comme primitivité, mais seulement comme substitut à une effectuation réelle, elle use d'un symbolisme étroit, sommaire, à moitié conceptuel, elle est pessimiste (le sur-moi freudien est un bourreau), elle ne prend en considération que les rapports sociaux pour la formation des images, elle ignore le travail contre la matière, elle est *bourgeoise* (TV 30), elle méconnaît la spécificité de l'œuvre littéraire ; *si l'on écoutait le psychanalyste, on en viendrait à définir la poésie comme un majestueux Lapsus de la Parole. Mais l'homme ne se trompe pas en s'exaltant* (PR 3), que sais-je encore ? *L'interprétation de Freud n'est nulle part à la mesure de la liberté exubérante et de l'énergie onirique* (ORTF, 25 octobre 1955), enfin quoi, Freud n'a jamais passé la paroi, et c'est pourquoi il ne peut concevoir l'image que visuelle, c'est-à-dire qu'il ne fait que concevoir l'image, sans l'épouser, sans déconstruire la syntaxe du discours de savoir. Freud reste du côté masculin, côté du feu du père (côté de feu le père ?), *l'eau et le feu restent ennemis jusque dans la rêverie et celui qui écoute le ruisseau ne peut guère comprendre celui qui entend chanter les flammes : ils ne parlent pas la même langue* (PF 147), la psychanalyse est une science lautréamontienne, non « psychanalysée » par le contact de souface. *Le Romain disait au*

*coordonnier qui portait trop haut ses regards : Ne sutor ultra crepidam. / En des occasions où il s'agit de sublimation pure, où il faut déterminer l'être propre de la poésie, le phénoménologue ne devrait-il pas dire au psychanalyste : Ne psuchor ultra uterum. (PE 14), l'utérus étant le leurre masculinisé de la féminité : tout ce qui peut se présenter d'elle à la surface et dont le savoir devra se contenter. Quand la femme est une surface pour l'homme, elle est l'utérus. L'outre-utérus requiert un outre-phallus.*

## NON ET OUI

Et le rêve? Le rêve suit son psychanalyste, il est rejeté du côté masculin qui est le côté du malheur. *C'est en animus que le psychanalyste étudie les images du rêve (FC 11), le rêve est anormal, le rêve est une rêverie malade, l'inconscient est bien logé, heureusement logé. Il est logé dans l'espace de son bonheur, l'inconscient normal sait partout se mettre à l'aise (PE 29), mais le rêve n'intéresse que les psychologues qui vont à la chasse des psychismes accidentés (PR 59), la psychanalyse étudie une vie d'événements [...]. C'est la vie des autres qui apporte dans notre vie les événements [...]. Au regard de la vie attachée à sa paix, de la vie sans événements, tous les événements risquent d'être des « traumatismes », des brutalités masculines qui troublent la paix naturelle de notre anima, de l'être féminin qui, en nous, ne vit bien que dans sa rêverie (PR 110-111). Le rêve traîne des drames humains, toute la lourdeur des vies mal faites (PR 124), mais cette incidence ou accidence de l'autre est seconde superficielle, inessentielle, dans son germe toute vie est bien-être. L'être commence par le bien-être (PE 103), la rêverie illustre un repos de l'être, la rêverie illustre un bien-être (PR 11), le rêve n'est pas profond, il appartient au visible, à la surface, à l'articulé : dans le rêve nocturne règne l'éclairage fantastique, tout est en fausse lumière. Souvent on y voit trop clair. Les mystères eux-mêmes sont dessinés, dessinés en traits forts (FC 11).*

L'examen du dossier ne laisse pas de doute : ce qui est pensé sous le vocable *rêve*, c'est quelque chose qui se range du côté de la surface, du même côté donc que le rationnel. Comment ne pas faire l'hypothèse que cet étrange classement a son principe dans le cauchemar ducassien, dans le monstre à griffes et à bec dont Bachelard recherche sponta-

nément le lieu d'apparition dans l'école du savoir ? *Les monstres appartiennent à la nuit, au rêve nocturne (PR 157)*, et voici de quoi encourager beaucoup l'hypothèse : le rêve, à l'inverse de la rêverie, ne connaît guère la plasticité douce. Son espace est encombré de solides — et les solides gardent toujours en réserve une sûre hostilité. Ils tiennent leurs formes — et quand une forme apparaît, il faut penser, il faut nommer. Dans le rêve nocturne, le rêveur souffre d'une géométrie dure. C'est dans le rêve nocturne qu'un objet pointu nous blesse dès que nous le voyons. Dans les cauchemars de la nuit les objets sont méchants (PR 145). Est-ce assez clair ? Vous n'en saurez pas plus parce que bien souvent, je le confesse, le raconteur de rêves m'ennuie [...]. Je n'ai pas encore tiré au clair, psychanalytiquement, cet ennui durant le récit du rêve des autres (PR 10), pourtant je vous offre une explication : j'ai peut-être conservé des raideurs de rationaliste (PR 10). Étonnant effet de leurre, étonnante rationalisation : ce sont justement ces mêmes raideurs qui soutiennent les monstres géométriques des rêves nocturnes, c'est-à-dire des cauchemars ! Mais quoi qu'il en soit, nous avons toujours reculé devant l'analyse des rêves de la nuit (PR 20). Freud : l'analyse des rêves est la voie royale qui conduit à la connaissance de l'inconscient. Reculer devant l'objet pointu qui blesse l'œil de loin ? Il n'est pas besoin d'expliquer ni même d'exposer la fonction impartie à la rêverie, sa position dans l'appareil fantasmatique, en face de celle du rêve : diurne, se possédant elle-même, eudémonique, continue, projective, innovatrice, sécurisante, *Des problèmes ! Comme s'il y avait des problèmes pour qui connaît les sécurités du repos féminin ! (PR 56)*, profonde.

Seulement cette profondeur offre deux sens. La surface virile avait son aspect de raison et son aspect de rêve, mais ils étaient homogènes, tous deux lieux de l'alerte incision-inscription. Au contraire il y a une profondeur de refuge et une profondeur de vertige, l'une de cavité et l'autre d'abîme, la mère et la mort. Les rêves eux-mêmes se tiennent au-dessus de la nuit absolue, ils ne sont que *des deminuits (PR 124)*, ils nous empêchent d'aller jusqu'à l'extrémité de l'effacement, jusqu'à l'obscurité de notre être se dissolvant dans la nuit (PR 125), tandis que le rêve absolu est la fuite absolue, la démission de toutes les puissances de l'être, la dispersion de tous les êtres de notre être [...], un tel désastre de l'être (PR 125) que là nous frôlons le néant [...], tous les effacements de la nuit convergent vers ce néant de notre être. À la limite, les rêves absolus nous plongent dans l'univers du Rien (PR 125). Et Bachelard repère, dans les lacunes [...], ces trous noirs

*qui interrompent la ligne des rêves racontés [...], la marque de l'instinct de mort qui travaille au fond des ténèbres (PR 125). C'est pourquoi nous reprenons vie quand ce Rien s'emplit d'Eau. Alors nous dormons mieux, sauvés du drame ontologique. Plongés dans les eaux du bon sommeil, etc. (PR 125). Comparez avec ceci : la grotte est une demeure [...]. Mais cette demeure est à la fois la première demeure et la dernière demeure. Elle devient une image de la maternité, de la mort. L'ensevelissement dans la caverne est un retour à la mère. La grotte est la tombe naturelle, la tombe que prépare la Terre-Mère, la Mutter-Erde (TR 208).*

Le repos de l'eau est suspendu plus haut que le repos de la mort, plus près de la surface, mais plaisir et mort sont contigus, logés tous les deux dans l'élément liquide de l'appareil fantasmatique. Ici une autre topique est indiquée, outre celle explicite, insistante, qui oppose la réalité et le discours viril de savoir à l'imaginaire et à l'huile du bien-être, cette autre topique change tout, elle reclasse l'imaginaire de la rêverie du côté du discours, ne serait-ce que par ce trait qu'il a en commun avec le réalisme de la science : le *cogito*, le *loquor*, et elle reporte la cloison de la vraie différence beaucoup plus loin, au sein de l'élément liquide nocturne lui-même, loin de la surface de la première topique, quelque part entre mère et mort, entre (Freud) principe de plaisir et principe de Nirvana. Bachelard dit que *l'imagination ne connaît pas le non-être (PR 144)*, qu'avec la rêverie on *baigne dans un milieu sans obstacles où aucun être ne dit non (PR 144)*. Freud : il n'y a dans ce système ni négation, ni doute, ni degré dans la certitude. Comprenons bien que par cette absence de la négation, c'est l'articulation en tant que fondée sur l'écart et l'opposition qui se trouve impossible, et exclues avec elle toutes les formes du discours. Le Non qui manque à l'inconscient heureux, c'est seulement (dirait Bachelard) le Non du père, qui est aussi son nom. L'absence du père est le signal du plaisir, du dérèglement, *tout est accueil (PR 144)*. Mais le Rien qui soutient cet accueil, ce Rien qui écarte le Non, procure une mort inverse de celle que produit ce dernier. La mort exigée par le feu du père donne naissance à la rationalité, celle où s'enfonce le rêveur séduit implique la destruction de tout système. Ce Rien, comme Molly Bloom à la fin d'*Ulysse*, ne sait dire que Oui. Ce Oui n'est pas l'opposé du Non, il n'est pas son féminin, son alternative, l'autre branche de la bifurcation, le complément de l'écart, l'être-ensemble qui tient encore même le ou bien... ou bien ; ce Oui est hors système, au-dehors de la machine

à fantasme, au-delà de la barque renversée et complémentaire ; il est ce qui attire à soi tout ce qui se trouve dans l'appareil à paroi, ce qui attire même la paroi ; il est le principe de tout déplacement en tant que chemin le plus court vers la suppression de tout écart (du Non). Freud : « la fin à laquelle tend toute vie est la mort [...] ». Un groupe de pulsions avance avec précipitation, afin d'atteindre aussi rapidement que possible le but final de la vie. *Les formes s'achèvent, les matières jamais* (ER 154). C'est de la *mors immortalis* que le bachelardisme tient son mobilisme et sa mobilité <sup>1</sup>.

---

1. La thèse selon laquelle l'œuvre de G. B. se développe et s'affermie en direction d'une philosophie du langage poétique se trouve dans Michel-Georges Bernard, *La Réalité de l'imaginaire selon G. B.*, thèse soutenue à la faculté de Nanterre, oct. 1969 (ex. dactylographié) ; dans Jean Bellemin-Noël, « B. ou " le complexe de Tirésias " », *Critique* 270 (nov. 1969) ; à un moindre titre dans V. Therrien, *La Révolution de G. B. en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970. Je crois important de bien distinguer deux choses : d'une part il est vrai qu'avec les *Poétiques*, G. B. s'intéresse davantage à l'analyse des discours sur lesquels s'appuie sa rêverie ; mais d'autre part, il faut ne pas omettre l'essentiel : que cet intérêt porte justement sur la déformation des formes discursives régulières ; à cet égard le poétique joue par rapport au rationnel le même rôle que la matière par rapport à la forme. M. Dufrenne est peut-être plus près de la vérité de B., paradoxalement, quand il soupçonne son désir de la présence de « ne pas remonter en deçà du langage, en deçà de ce point où l'homme, bien qu'encore tout mêlé aux choses, a déjà l'initiative » (« G.B. et la poésie de l'imagination » (1963), dans *Jalons*, La Haye, Nijhoff, 1966, p. 187) ; c'est désigner le rapport de G.B. au langage non pas comme un succès obtenu à la longue, mais comme une ambivalence irrésolue qui habite toute l'œuvre : fascination par l'autre du discours, hésitation et recul devant lui. Je dois beaucoup à la représentation de la problématique d'ensemble de l'œuvre par Pierre Quillet (*Bachelard*, Paris, Seghers, 1964, coll. « Philosophes de tous les temps »). Elle est traversée de mille aiguilles pénétrantes et étincelantes : commentaire en *animus* qui conclut à un B. « philosophe de la lumière », à un B. « héliotropique » ; commentaire lui-même héliotropique.



Petite économie libidinale  
d'un dispositif narratif :  
la régie Renault raconte  
le meurtre de Pierre Overney <sup>1</sup>

I

Inutile d'aller chercher l'origine de l'histoire dans un récit original. Ce récit est dans notre journal du soir. C'est là que l'histoire se produit et se reproduit sans cesse.

Nous avons l'habitude de poser la séquence suivante : il y a le fait, puis le témoignage, c'est-à-dire une activité narrative transformant le fait en récit. Donc une histoire ou diégèse, d'abord, qui serait la référence du récit en tant qu'elle s'organise en une diachronie, en un *enchaînement*. Par exemple : le 26 février 1972, un groupe de militants maoïstes distribue des tracts à la porte Émile Zola de l'usine Renault de Billancourt (ces tracts appellent à manifester contre le racisme après l'assassinat d'un jeune Arabe à la Goutte-d'Or). Bagarre avec les gardiens en uniforme. Un homme en civil dégaine

---

1. L'analyse du communiqué de la régie Renault a été commencée en compagnie de Cl. Coulomb, d'A. Lyotard-May et de Ch. Malamoud. Mais aucun d'eux ne porte la moindre responsabilité de l'avatar qu'elle subit ici.

un revolver, tire un coup de sommation, puis un coup en direction du groupe, et tue Pierre Overney.

Ce qu'on vient de lire, est-ce la diégèse, l'histoire même ? Non, un *récit* déjà, une organisation du discours selon un certain nombre d'opérateurs, que la critique désigne du nom générique de *narration*. Mais l'habitude ne démord pas : Overney est bel et bien mort, voilà le fait, nous souffle-t-elle, voilà l'évidence et la référence, cela fait hélas objet de constat. Et, continue-t-elle, c'est en se saisissant de ce fait et en en faisant son matériau, que l'activité narrative, l'activité du sujet narrant, produit le récit, celui qu'on vient de lire par exemple, ou un autre. Et, achève-t-elle, le travail propre à la science historique sera de défaire ce que fait la narration, de partir du donné langagier du récit pour atteindre, par analyse critique (du document, du texte, des sources), le fait qui est la matière première de cette production.

Cette position du problème de l'histoire est la position d'une théâtrique : en extériorité, le fait, au-dehors de l'espace théâtral ; sur la scène, le récit déroulant sa dramatique ; caché dans les coulisses, dans la herse, sous la scène, dans la salle, le metteur en scène, le narrateur, avec toute sa machinerie, la *fabbrica* de la narration. L'historien est censé défaire toute la machinerie et machination, et restituer l'exclu, ayant abattu les murs du théâtre.

Or évidemment, l'historien n'est lui-même qu'un autre metteur en scène, son récit encore un produit, son travail encore une narration, même si tout cela est affecté de l'indice *méta-* : méta-diégèse, méta-narration, méta-récit. Histoire où il est question de l'histoire, assurément, mais dont la prétention à atteindre la référence à la chose même, le fait, à l'établir et à le restituer n'est pas moins folle, plutôt plus folle à tout prendre, que la puissance de fiction librement déployée dans les mille discours d'où naît l'immense légende qu'est, par exemple, *l'Odyssee*.

Plus folle peut-être, si le conteur, lui, « sait » qu'il produit l'histoire en même temps que son récit, tandis que l'historien en un sens *n'en veut rien savoir* : son discours se méconnaissant en tant que productif, ne se reconnaissant que critique. Il occulte ce que le conteur, peut-être, exhibe : que, critique ou non (car le conte n'exclut nullement sa propre critique en tant que position narrative, relisez le début de *l'Utopie* de More, la méta-diégèse qui occupe les chants IX à XI de *l'Odyssee*), tout récit non seulement est l'effet d'une métamorphose d'affects, mais en produit un autre, l'histoire, la diégèse. Le conteur

ne part pas de la référence, il la produit par la médiation de son récit. Ce n'est pas mentir. Aucun mensonge possible hors d'une référence attestée : or ici on est « avant » cette attestation, c'est le récit qui la délivre. Le volume théâtrique ouvert par la narration distribue un intérieur (le récit, la scène) et un extérieur (l'histoire, la réalité), mais le narrateur ou metteur en scène ou romancier ou conteur « sait » que la mise en scène ne peut aller sans une mise hors scène concomitante, qui est la mise en réalité. Ainsi procède-t-il au renversement artiste, par lequel l'objet que le lecteur ou l'auditeur du récit reçoit comme l'histoire qui a provoqué la narration, est au contraire, pour lui qui la raconte, l'histoire que sa narration engendre. Non ce qui le fait parler, mais *ce qu'il* nomme. Nommer la chose en tant que la produire.

Mais ce renversement reste, comme d'habitude, dans le champ que déterminent les deux pôles inversés, ici l'histoire-référence et le récit-énoncé. C'est un renversement artiste parce qu'il instancie toute l'affaire sur la production ; mais il risque de rechuter dans une nouvelle crédulité, si cette production narrative elle-même n'est pas retournée. Car dire production est assurément faire signe vers une *économique* de la narration ; seulement cette économique, le plus souvent empruntée au marxisme, est reçue en toute créance et substituée sans examen à cette référence qui faisait défaut à l'activité narrative artiste. Le support manquant à l'histoire, on le glisse derechef dans l'instance narrative, comme son suppôt producteur. On va décrire l'activité de raconter comme si elle était productive au sens où le filetage ou le fraisage ou le gâchage ou le mortaisage sont des métamorphoses d'éléments de production en produits, filet, fraise, gâchis, mortaise. Doux repos dans le giron du modèle industriel, et de sa machine.

Or la narration est un dispositif que l'on pourrait bien dire machinique, mais à condition qu'on n'y voie rien de mécanique ; et si production il y a, elle est libidinale bien « *avant* » d'être industrielle. De sorte que le *sujet* de l'instance narrative, s'il en était un, non seulement ne saurait être l'équivalent, dans l'univers du discours, du tourneur en train de fraiser, mais pas même de l'ensemble du capital mort et vivant installé permettant l'opération du fraisage. Car un tel dispositif, celui de la production capitaliste, précisément oblitère ce qui est en jeu dans la production tout court, laquelle est libidinale, soit le désir même, et si l'on fait confiance pour commencer

à sa stabilité et son sérieux apparent, on fait par là même écran à tout ce que cette organisation productive rejette et que l'on pourrait couvrir d'un mot : errance, ou, pour parler comme Freud, déplaçabilité, *Verschiebbarkeit*.

En somme, en se contentant du modèle marxiste ou marxisant de la production pour paradigme de la narration, on se voue d'emblée à méconnaître les forces pulsionnelles qui sont en jeu partout, aussi bien dans l'industrie des choses que dans celle des mots, on ferme les yeux sur la fonction jouissive remplie par les dispositions d'instrumentation tant matérielle que langagière. À la place du corps libidinal, on installe comme objet du discours critique un corps organique déjà refermé sur lui-même comme un volume théâtral, on maintient donc la polarisation de l'activité à saisir, ici celle de la narration, sur l'axe de l'extérieur/intérieur.

L'industrie que nous connaissons, capitaliste, non seulement produit des objets industriels, non seulement produit aussi des prolétaires, comme disait Marx, et produit encore des dirigeants, des grands chefs, des petits chefs, des idées et des affects, des femmes au foyer, des CES et des reportages télé, soit au total le corps organique de la société capitaliste elle-même, mais surtout elle contient une puissance d'*autres* productions et produits, des arrangements inouïs et vains donnant lieu à des objets complexes, monstrueux ou fous, elle contient des techniques et technologies délirantes, elle contient la conjonction de la science et de la fiction, le pouvoir des simulacres. Pareillement l'histoire que nous connaissons, diachronie d'un sujet supposé social, n'est certes pas ce que la narration vient transformer, éventuellement dévoyer, trahir, ou au contraire redresser en son authenticité, et la narration est bien ce qui la produit et ne cesse de la produire ; mais ici aussi il faut encore ouvrir à la production tout son champ, la narration est ce qui peut engendrer le corps de l'histoire, une certaine sorte de « totalité » organisée selon une certaine sorte de temporalité, elle *peut* l'engendrer, elle ne l'engendre pas nécessairement. Quand c'est Joyce ou Sterne qui raconte une histoire, on sait que la totalité et la temporalité dites « historiques » en sortent très mal en point. Les dispositifs de narration sont ici employés presque à contresens (mais quel est le bon sens ?), comme le portillon de Dürer dans la fabrication des anamorphoses. On en dirait autant, sans plus de précision, de Proust ou de Mann. Et il ne s'agit pas seulement du statut accordé à la narration par la modernité, il suffit d'ouvrir Rabelais pour s'assurer du contraire,

pour constater que c'est une fonction toujours possible de la narration que la production, au lieu du corps social-historique, d'un non-objet assez semblable à ce que Freud imaginait être le ça ou le processus primaire, disons d'une entité monoface à régions hétérogènes parcourues d'intensités aléatoires. Le récit proustien ou gogolien défait ainsi le corps bien formé de son lecteur, et l'engendre comme cette pellicule incertaine et froissée, où les intensités ne sont pas rattachées, ou du moins pas tout de suite rattachées à un ordre, à une instance dominant le récit et le lecteur qui en porterait la responsabilité et pourrait donc en rendre compte, mais où elles sont rapportées, coup par coup, dans leur singularité d'événements non unifiables à des fragments eux-mêmes incommensurables avec la supposée unité du corps lisant. Un récit de science-fiction, par exemple l'admirable *Ubik* de Philip K. Dick, remplit encore, – et peut-être de façon encore plus propre à éclairer notre objet, parce que son travail ne porte pas simplement sur l'ordre de présentation en récit des parties du temps, mais sur le parcours en diégèse de ces parties par un supposé sujet (qui ainsi ne cesse de se dérober à lui-même), – il remplit cette même fonction par diérèse, par débridement et hétéroplastie de certaines régions de la surface temporelle libidinale.

Tout à l'inverse, le communiqué, que la direction de la Régie Renault remet à la presse après l'assassinat de Pierre Overney le 26 février 1972 au soir, est un récit qui opère de façon à canaliser et régler les mouvements d'affects mis en branle par cet événement. Et c'est l'un des objets de l'analyse qui suit de démonter les pièces de la machinerie libidinale-rhétorique qui va accomplir cette fonction.

Nous commencerons donc par ne pas supposer une référence ni aucun support à l'instance narrative. Celle-ci se produit elle-même d'un coup, « à chaque fois » et engendre avec elle-même la distribution des fonctions que nous nommons après mille autres et surtout après G. Genette<sup>1</sup>, de récit et d'histoire. Nous n'analysons pas le texte de la Régie selon l'axe : histoire réelle → narration → récit → histoire référentielle. Il faudrait plutôt imaginer la synchronie ou achronie totale de l'histoire, de la narration et du récit. C'est à partir du bloc complexe qu'ils forment que les axes en question, et des possibilités de diachronisation articulée, émergent. Mais le *temps dans lequel* le conteur conte n'est pas et ne peut pas être le temps de

---

1. « Discours du récit », *Figures III*, Le Seuil, 1972.

l'histoire qu'il raconte, s'il est vrai que celui-ci est un effet de la narration, et il n'est pas non plus celui du récit, c'est-à-dire *grosso modo* celui du lecteur ou de l'auditeur de l'histoire, pour la raison qu'il n'y a aucune commune mesure entre le temps de la fabrication et le temps d'usage, comme n'importe quelle cuisinière, quel pâtissier, quel bottier, quel conférencier, le sait. Produire une instanciation temporelle commune, une commune mesure de durée pour ces trois ordres, de narration, de récit, d'histoire, c'est précisément une fonction du récit de type régulateur comme est le communiqué de la Régie. Mais Sterne, ou Diderot dans *Jacques le Fataliste*, ou Proust disjoint au contraire cette unité, en attestent joyeusement et douloureusement la caducité et démultiplient des instances temporelles impossibles.

Ce n'est donc pas une *temporalité*, c'est-à-dire un système vectoriel, qu'il nous faut pour asseoir l'analyse du dispositif narratif ; une tensivité, une entité tensorielle, y suffit. L'*événement* est ce tenseur dont nous avons besoin. Ici la mort d'Overney. Cet événement n'a pas à être pris en considération du fait qu'il est « réel », attestable en dehors du volume théâtral engendré par la narration. Il n'est pas considérable non plus parce qu'il est « sensationnel », susceptible d'engendrer sur le « corps social », à travers les diverses *institutions* qui en quadrillent la surface (la presse, l'opinion, les partis politiques, les organismes syndicaux, la télé) mainte métamorphose : communiqués, coups de téléphone, manifestations, déclarations et conférences de presse, mouvements de débrayage, émissions... Ces effets ne sont évidemment pas sans importance, mais ils ne sont lisibles qu'à la surface du « corps social », et leur prise en considération sans critique ne manquera pas de nous replonger dans la naïveté (« sociologique ») de la croyance en ce corps social et en sa préexistence, donc en une référence assignable au récit de la mort d'Overney. Si celle-ci est un événement, c'est *avant tout* comme tenseur ou passage intense, et ce tenseur requiert non pas l'espace tridimensionnel euclidien du volume théâtrique et du corps social organisé, mais l'espace *n*-dimensionnel, neutre et imprévisible de la pellicule libidinale engendrée par l'événement tenseur lui-même en sa singularité amnésique.

Pour le dire de façon moins obscure (mais aussi beaucoup trop permissive), la mort d'Overney est un événement non pas *par ses* tenants et aboutissants, mais au contraire en tant qu'elle n'est libidinalement fiable ni en amont à des causes ou précédents ni en aval à des effets ou conséquences. C'est une mort *vaine*. C'est son

*inanité* qui en fait un événement. Les morts de l'autoroute, les morts de l'Indochine ne sont pas vaines, elles s'inscrivent ou peuvent aisément s'inscrire sur une sorte de livre de compte, sur un registre des entrées et sorties, des crédits et débits, dont le total en bas à droite est assignable et leur donne sens et vection. Que les comptables ne soient pas d'accord sur le solde n'est pas intéressant ici, ils le sont tous sur le principe qu'il y a un solde. Et évidemment, c'est ce même principe unique de l'imputation à une comptabilité générale, qui fait de *toutes* les déclarations consécutives à l'assassinat d'Overney, celle de la régie Renault, celle de la CGT, mais même celle que Geismar lit aux portes du cimetière du Père-Lachaise lors de l'enterrement du 4 mars, autant de modalités, disparates mais convergentes, de la production d'un corps organique de l'histoire et de la société.

La mort d'Overney, si elle est un événement, n'en est pas un *sur ce corps*, qui au contraire devra être (re)produit à partir d'elle, mais comme tension instantanée et inlocalisable dans un espace-temps libidinal *n*-dimensionnel. S'il est un *corps* qui correspond à un tel espace-temps, ce n'est sûrement pas le corps organique, dont les parties dûment isolées par leur fonction respective se coordonnent pour le plus grand bienfait du tout selon la règle de la *Gestalt*, ce corps de bonne forme en très bonne forme, non, ce serait ce corps qui s'évanouit à la vue du sang, vomit devant un chat écrasé, ne tolère aucune injection intra-musculaire, ne peut pas manger des moules, ignore son anus et sa merde, se ramasse tout sur le très petit circuit œil-cortex dans le plaisir de lire, tremble devant la vulve, tremble devant la verge, ne comprend rien aux mathématiques, peut apprendre l'italien, mais pas l'anglais, se munit volontiers d'un marteau, mais devient stupide avec un pinceau ou l'inverse. Un corps qui peut se tendre, et se tendre à rompre, en telle imprévisible zone, mais reste médiocre ou inexistant véhicule d'affect en telle autre, corps dont toutes les régions peuvent en principe être investies par l'énergie libidinale et la puissance jouissive, mais dont de fait seules certaines d'entre elles, et ce de façon irréductiblement fortuite, le sont.

Ce corps n'a pas de limites, il ne s'arrête pas à une surface ou frontière (la peau) qui dissocierait un extérieur et un intérieur, il se prolonge aussi bien par-delà cette prétendue frontière parce que des mots, des livres, nourritures, images, regards, morceaux de corps, outils et machines, animaux, sons, gestes, peuvent être investis, donc

fonctionner comme des régions chargées et comme des canaux d'écoulement, au même titre qu'un « organe » comme le foie ou l'estomac dans les émotions ou les maladies psychosomatiques.

Ce corps n'a pas le statut dimensionnel du corps organique. Ce dernier est un volume occupant un espace tridimensionnel euclidien à coordonnées cartésiennes, dans lequel tout point est repérable, tout déplacement mesurable, etc. La chose libidinale est une sorte de bande à une seule face infinie (de Moebius) et en même temps une sorte de labyrinthe, surface couverte de coins et de recoins, d'embranchements indécidables pour des milliards de parcours, sur laquelle courent des potentiels d'intensités.

Ce corps n'est pas unitaire. Les intensités peuvent être simultanément investies ici et là, des courants de *sens inverse* passer ensemble au même endroit. Au contraire le corps organique est représenté comme un complexe tel que chacune de ses parties est instanciée sur une unité ou un groupe d'unités de fonctionnement : ce qui autorise l'usage des modèles cybernétiques en génétique ou dans l'étude des métabolismes.

Le corps organique est un *corps politique*, au sens courant de l'économie politique. Il est doté des limites qui circonscrivent sa *propriété* de corps propre ; il est affecté d'un *régime* ou d'une *régie* qui est son système constitutionnel ; tout investissement d'une zone de ce corps qui n'est pas conforme à cette régie est enregistré comme rébellion, maladie, anarchie et menace de mort du tout ; l'intérêt général autorise dès lors sa répression. De fait ce corps organique est le produit incessant, produit qui doit être constamment produit, d'opérations, manipulations, ablations, diérèses et synérèses, greffes, occlusions, dérivations, portant sur la bande labyrinthique libidinale. Ces opérations instancient tous événements, c'est-à-dire toute charge et décharge de potentiel, sur une unité régulatrice, et soumettent ainsi l'espace-temps hétérogène de la bande à la domination de l'identité vide. Quant au corps social, il est le corps organique des corps organiques, le corps méta-organique. Sa production va de pair avec celle des individus.

La fonction principale du récit de la régie Renault étant de reproduire le corps social-organique, il faudra donc que soit effacée la vaine tension qu'est le meurtre d'Overney. En l'inscrivant dans la diachronie d'une histoire, la narration de la Régie produit un corps social qui va être un réceptacle, la mémoire ou la surface d'inscription de cet événement, et de ce simple fait, va doter celui-ci de précédents

et de conséquents, le mettre en circulation dans le cycle des objets pensables, le rendre réversible, lui trouver des équivalents, l'échanger contre d'autres « événements ».

Cette transformation du tenseur singulier en moment d'un processus, effectuée ici par le dispositif narratif, ne spécifie nullement ce dernier à l'encontre de tout autre dispositif langagier. La narration peut accomplir une fonction de liaison et de désintensification comme ici, ou au contraire détraquer plutôt le corps organique en y faisant passer des intensités qu'il a peine à supporter. Mais dans les deux cas elle opère spécifiquement *en produisant de la temporalité*. C'est ainsi qu'elle s'oppose pertinemment à d'autres modalités langagières ou « genres », comme le discours du savoir, comme la prière, l'ordre, comme le dialogue théâtral, ou philosophique, comme l'article polémique... Sans doute en chacun de ces types de langage est impliquée de la temporalité, et probablement spécifique. Mais l'important est qu'aucun d'eux, pris en tant que forme langagière, n'a pour corrélat principal du côté de la référence l'instanciation des intensités sur une distribution chronologique. C'est avec du temps, mais pas par le temps, qu'il lie ou délie ce dont il parle. Il faut parvenir, en dépit de nos habitudes crédules, à poser cette distribution comme un effet, au même titre que peut l'être la détermination d'une notion (ou son impossibilité) à la fin d'un dialogue platonicien, ou d'une peine au terme d'un réquisitoire et d'une plaidoirie.

Et pour cela il faudrait repartir encore une fois de Freud, de ces textes admirables, éparpillés dans l'œuvre, le texte de *L'Inconscient* (1915) sur les propriétés du processus primaire, le texte de *Malaise dans la civilisation* (1930) sur les trois Rome inscrites dans le même espace, le court passage de la fin de *L'Homme aux loups* (1918) où l'inconscient de ce dernier est dit « produire une impression analogue à celle que fait la religion d'Égypte », qui « étale en quelque sorte en surface ce que d'autres sortes d'évolution n'ont conservé qu'en profondeur », la métaphore de la troisième *Nouvelle Conférence* (1932) qui fait du ça un « chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes » où les désirs, inaccessibles à aucune modification temporelle, restent « virtuellement impérissables » ; reprendre ces ébauches d'un temps autre, intemporel, surimprimer sur cette chronie à peine esquissée, brouillée, sur cette pochade, le processus chronologique de l'histoire que nous raconte, à nous lecteurs, la déclaration de la régie Renault, et déterminer alors le travail narratif, la fameuse « production » narrative, non plus par les intervalles qu'il y a entre une

supposée Histoire première et un Récit second, mais par les déplacements, ablations, condensations, interventions chirurgicales de tout poil qui viennent substituer à la pellicule tensorielle le volume théâtral d'un corps social. Ce groupe de transformations est un dispositif. En l'appelant structure, non seulement on lui donne un statut de consistance opératoire et de durée qu'il n'a sûrement pas, mais on le connote en théorie de la connaissance, c'est-à-dire qu'on élimine sa fonction libidinale. Que la production de récit ne soit pas quelconque, personne n'en disconvient ; qu'elle ne soit pas fonctionnelle au sens du fonctionnalisme ethnologique ou linguistique, c'est évident, puisque bien loin d'être subordonnée aux intérêts d'un tout social préexistant, elle contribue à produire ce dernier ; mais que dans son imprévisibilité et sa caducité, comme dans son insistance, elle soit le fait du désir, qu'elle accomplisse ce dernier selon sa double appartenance à l'Éros licencieux et à la mort la silencieuse, c'est ce que dit le mot *dispositif* : formation toute positive, affirmative, de distribution des intensités libidinales, mais les détraquant toujours jusqu'au dysfonctionnement.

Le dispositif narratif n'opère donc pas entre Histoire et Récit, mais ici entre singularité pulsionnelle et distribution chronique, entre pellicule tensorielle et corps social bien formé, entre intensité événementielle et réglage unitaire, transmutation de l'un dans l'autre à un pôle, inverse à l'autre pôle, et entre les deux tous les échelonnements... Cela devait être dit aussi clairement que possible pour que le lecteur puisse mesurer la dette, en même temps que la trahison, de l'étude qui suit à l'égard des remarquables analyses faites par G. Genette dans son « Discours du récit <sup>1</sup> ». Le démontage à la fois méticuleux et hardi des pièces les plus fines de l'activité narrative chez Proust y porte la marque de l'habileté, de l'endurance, de la puissance de discriminer, qui font de Genette, en l'occurrence, le chirurgien du récit qu'il faut absolument prendre pour maître. On n'espère pas l'égaliser ici ; mais pis, on est bien conscient de le détourner. Les grosses et les moins grosses pièces du dispositif narratif que nous allons mettre au jour dans le récit de la mort d'Overney, c'est à l'art de Genette que nous le devons. Mais lui s'en sert en poéticien, se bornant volontairement à les définir comme des grilles placées sur les grands axes linguistiques de la référence, de la modalité

---

1. *Loc. cit.*

et de l'aspect, se maintenant dans le champ du langage, ne se hasardant que rarement à en jauger les *effets* libidinaux, à signaler les affects que ces grilles distribuent. Nous cherchons au contraire, à partir de ces mêmes grilles, à repérer leur fonctionnement économique libidinal-politique. De cet éclectisme insensé, nous portons bien entendu l'entière responsabilité. Notre excuse, s'il en faut une, est le plaisir qu'on pourrait éprouver à faire démarrer une automobile en actionnant une rhétorique.

## II

### La direction de la Régie : les violences d'une équipe d'agitateurs

*Voici le texte intégral de la déclaration de la régie Renault remise à la presse vendredi en début de soirée :*

« Depuis plusieurs mois déjà, des éléments extérieurs à l'usine ont entamé, aux abords immédiats des ateliers de Billancourt, une campagne systématique afin de susciter et d'entretenir un climat de violence. Ce ne fut, pour commencer, que des distributions de tracts insultants et grossiers aux portes de l'usine. Vili-pendant tout aussi bien d'ailleurs l'encadrement que les organisations syndicales.

» À toutes ces tentatives répondait le calme de la direction, des cadres, des agents de maîtrise, de l'ensemble du personnel. Devant l'échec manifeste de ces actions, les éléments extérieurs organisés en commandos procédaient à des agressions dans les rues aux alentours de l'usine, agressions dont furent victimes certains membres du personnel.

» Toutefois, cela n'avait aucune répercussion à l'intérieur de l'entreprise où le travail se poursuivait dans le calme. Les pouvoirs publics ont été tenus au courant des incidents qui se produisaient à l'extérieur de l'usine. On allait alors

assister à une nouvelle escalade dans la violence. Ces commandos tentèrent de s'introduire clandestinement dans l'usine pour distribuer des tracts appelant à la violence, à la révolte, même à l'assassinat, contre l'encadrement. Tel fut le cas en particulier les 11 et 14 février derniers.

» Cependant, ces actions restèrent isolées sans qu'à aucun moment le personnel de la Régie ne participe ni ne réponde à ces provocations et incitations à la violence.

» Ces diverses et multiples tentatives ayant ainsi complètement échoué, ces commandos se sont livrés dans l'après-midi d'aujourd'hui à une attaque en règle de l'entrée principale de l'avenue Émile-Zola. Au moment où l'équipe du soir succède à l'équipe du matin, alors que de grands mouvements de personnel s'effectuent dans cette avenue, un commando d'environ quatre-vingts personnes, armées de matraques et de barres de fer, s'est rué contre les quelques gardiens présents à l'entrée. Six gardiens, qui ne sont munis d'aucune arme, ont été roués de coups et blessés.

» C'est alors qu'un employé administratif du service de surveillance, en au-

## *Des dispositifs pulsionnels*

cune façon chargé du gardiennage proprement dit et qui avait cependant fait l'objet de menaces de mort, vint au secours des gardiens en danger. Devant la masse des assaillants et ne pouvant se dégager lui-même ni dégager les gardiens, cet employé administratif, porteur d'une arme personnelle, sortit celle-ci et tira en l'air. Un second coup devait atteindre l'un des membres du commando assaillant qui succomba à cette blessure. Cet employé s'est présenté spontanément à la police. Une enquête est en cours.

» Les gardiens blessés ont été évacués sur l'infirmierie centrale et dirigés ensuite

sur l'hôpital Ambroise-Paré. Cependant, dans les ateliers, le travail continuait normalement. En fin d'après-midi, les représentants des organisations syndicales ont été unanimes à condamner la violence.

» Le personnel a témoigné ainsi par son calme, toute sa réprobation contre les violences déchaînées aux abords de l'usine par une équipe d'agitateurs. La direction, pour sa part, qui a tout fait pour tenir l'usine à l'écart de ces menées, déplore d'autant plus cet enchaînement qui a conduit à la mort d'un jeune homme. »

Telle est la déclaration publiée par *le Monde* daté des 27-28 février 1972. Elle consiste à peu près intégralement, on le voit, en un récit. Le découpage de ce récit donne les segments suivants, dont chacun correspond à un moment distinct de l'action dans la diégèse.

Début du segment du récit	Désignation du segment du récit	Action dans l'histoire	Désignation de l'action dans l'histoire
<i>Depuis plusieurs mois déjà...</i>	R0	Campagne systématique pour la violence	H0
<i>Ce ne fut pour commencer...</i>	Ra	Distributions de tracts aux portes de l'usine	H1
<i>Devant l'échec manifeste...</i>	Rb	Agressions contre le personnel dans la rue	H2
<i>On allait alors assister...</i>	Rc	Distributions de tracts à l'intérieur de l'usine	H3
<i>Ces diverses et multiples tentatives...</i>	Rd	Agressions contre le personnel à l'entrée de l'usine	H4
<i>C'est alors qu'un employé...</i>	Re	Meurtre d'Overney	H5
<i>Cependant dans les ateliers...</i>	Rf	Attestation, déploration	H6

### *L'ordre*

La question de l'ordre<sup>1</sup> s'entend ainsi : est-ce que les segments constituant la série qui fait l'histoire (H0, H1, H2...) sont présentés en R dans le même ordre de succession (Ra/H1, Rb/H2...) ou non ?

La réponse est ici facile à obtenir, le récit « suit » l'histoire, ou l'histoire « suit » le récit, ce qui signifie deux choses : il y a correspondance biunivoque entre les segments R et les segments H ; les deux séries sont orientées identiquement. Mais il n'y a aucun motif de tenir un tel dispositif d'ordre pour plus naturel ou plus vrai qu'un autre ; cette correspondance et cette identité sont des opérateurs d'ordre parmi d'autres. La particularité de ce dispositif est l'effacement des traces de l'« activité narrative ». Entre le récit et l'histoire, nulle intervention repérable d'aucun conteur, récit et histoire surgissent ensemble comme deux spécimens d'une même diachronie. Un équivalent plastique serait, dans la peinture du Quattrocento, l'effacement des orthogonales conduisant au point de fuite, et de la grande diagonale ordonnée au point de distance : là aussi c'est l'instance « peignante » qui se gomme. C'est donc la mise en scène en tant que mise hors scène du metteur en scène. Dans la peinture renaissance, les objets paraissent se donner d'eux-mêmes à voir ; dans le récit naïf, les faits, comme disait Benveniste, se racontent eux-mêmes. On n'ajoutera rien à ces remarques que le lecteur n'ait déjà compris en disant que l'effet produit est l'*objectivité*, au sens de la position d'un objet se présentant « en personne », de manière à susciter l'évidence (qui est l'évidement du voir). Toute une niaiserie phénoménologique se trouve dans un tel dispositif largement assise et exploitée. Encore faudrait-il examiner ce qu'il en est libidinalement de cette objectivité. Elle est produite par un repli spécial de la pellicule tensorielle qui d'un seul coup, par invagination, enroule un espace clos, y pose le récit en intériorité et place, sous le nom d'histoire, l'événement « à l'extérieur » du volume ainsi délimité, mais tout en l'ordonnant de façon homogène au récit de façon que cet « extérieur » soit intérieur et synchrone : telle sera la scène. L'intéressant dans cette aventure de la représentation est de saisir non pas le pourquoi d'un tel déplacement dans le plan libidinal,

---

1. G. Genette, *loc. cit.*, pp. 77 et suiv.

mais son ou ses modes. On voit qu'en matière de dispositif narratif, l'effacement de l'instance de narration par la production d'un récit et d'une histoire strictement co-ordonnés est l'un de ces modes, du moins dans l'ordre langagier.

Un autre effet dû à cette même coordination est de *consécution*. C'est l'équivalent dans le langage de l'effet Koulechov au cinéma, ou si l'on préfère c'est une confirmation des soupçons nourris par Hume contre l'idée de cause. Il suffit que deux segments soient placés en position de succession chronologique pour que se produise un empiètement réciproque de l'un sur l'autre tel qu'ils apparaissent non seulement associés en position temporelle, mais en fonction catégorielle : causalité, finalité, etc. Si l'instance narrative s'abolit, elle retire au lecteur la faculté de jouer avec les segments de la série H comme de la série R, de les isoler de leurs voisins immédiats et donc de défaire ces chaînes de sens où ils paraissent pris. On voit bien ici que le travail de Proust ou celui de Joyce, tout différents qu'ils soient, en se refusant à l'effacement de cette instance, provoquent chez le lecteur le plus réticent une certaine inquiétude touchant la consistance de ce qu'il pouvait croire être les formes spatio-temporelles de sa sensibilité et les catégories de son entendement : quand les segments H se présentent en récit dans un ordre si bouleversé qu'en dernière analyse des « impossibilités », ou incompossibilités, eu égard aux exigences du « réalisme », doivent être admises par le critique, comme le montre Genette sur le récit proustien, c'est qu'émergent un autre espace-temps et une autre sorte de liaison que ceux que peut nous donner l'usage même critique de la raison pure théorique.

C'est, dans la déclaration de Renault, l'inverse qui se produit. L'instance narrative disparaissant, une liaison serrée s'instaure d'une part entre les deux séries et d'autre part entre les segments de chacune d'elles. Cette corrélation est si crispée que ce qui se passe en récit paraît mimer fidèlement, refléter ce qui s'est passé en histoire, d'un côté, et de l'autre que la succession des faits (H), qui est en principe une organisation exclusivement temporelle, vaut aussi comme leur *enchaînement* (c'est le mot de la fin de la déclaration) « logique » : entendez par « logique » une série *zweck-rational*, comme disait Max Weber, rationnelle quant à un but, ordonnant le divers des événements dans l'unité d'une cause finale. De cet enchaînement, la singularité vaine du meurtre d'Overney apparaît désormais comme le terme, au double sens du mot : son issue, son but. On tourne donc complètement le dos à l'espace-temps de l'inconscient. Cet effet, je le répète, tient

déjà au seul effacement de l'instance narrative dans la fabrication de l'ordre. Mais d'autres procédés viennent le renforcer.

*La durée*

En suivant Genette <sup>1</sup>, on comprendra la question de la durée de la façon suivante : est-ce que la longueur (en temps) de chaque segment du récit est proportionnelle à celle du segment correspondant de l'histoire, ou non ? N'entrons pas dans le débat de savoir si le récit et l'histoire sont commensurables ; du point de vue de l'économie libidinale, la commensurabilité est pleinement légitime, parce qu'elle place les choses et les mots sous le même statut, et pleinement aberrante pour autant que ce statut est celui de la mesure. La mort d'Overney et une émission de télé ou une intervention orale (parlant de cette mort) peuvent donner pareillement lieu à des intensifications libidinales ; mais les soumettre à une commune mesure est évidemment leur faire perdre leur singularité incomparable.

Néanmoins à titre indicatif, voici ce que donnerait une évaluation conforme à la méthode de comptage utilisée par Genette <sup>2</sup>.

Segments R	Longueur des segments R	Segments H	Longueur des segments H
Ra	11 lignes	H1	Durée indéterminée, « beaucoup de fois → longtemps »
Rb	14 lignes	H2	Durée indéterminée, « beaucoup de fois → longtemps »
Rc	15 lignes	H3	<i>En particulier les 11 et 14 février derniers</i> → « plusieurs fois quelque temps »
Rd	18 lignes	H4	<i>Dans l'après-midi d'aujourd'hui, au moment où...</i> → « quelques instants »
Re	23 lignes	H5	<i>C'est alors...</i> → « un instant »
Rf	17 lignes	H6	<i>En fin d'après-midi</i> → « quelques heures »

1. *Loc. cit.*, p. 122.

2. *Loc. cit.*, p. 123. On n'a pas comptabilisé ici R0 et H0 pour des raisons qui paraissent évidentes ou le paraîtront par la suite.

On observe que les durées des segments de R vont du simple (Ra) au double (Re), alors que les durées des segments respectivement correspondants de H vont du simple (H1 : « beaucoup de fois », donc longtemps, disons par exemple *deux mois*) au 1/87 000<sup>e</sup> (H5 : le temps que l'employé du service de surveillance « secoure » les gardiens « assaillis », tire en l'air, puis tue Pierre Overney ne doit pas excéder *une minute*). Cet écart est extrême ; néanmoins la disposition générale de proportionnalité des durées est bien celle-ci : l'ensemble des segments Rabc opère comme un *sommaire* des « faits » constituant H123, à l'inverse l'ensemble Rdef ouvre une *scène* sur H456 ; nous retenons ici les définitions de Genette <sup>1</sup> qui nomme *scène* un rapport des durées R/H tel que la durée de l'histoire (ici le meurtre) soit à peu près égale à celle du temps mis à lire le récit, la scène parfaite étant le dialogue lu à la vitesse où il serait prononcé par les interlocuteurs ; et *sommaire*, au contraire, ce rapport où la durée du récit est inférieure de beaucoup à celle de l'histoire. *Grosso modo*, donc, le récit de la régie Renault fait passer le lecteur d'une durée de sommaire à une durée scénique.

Si l'on y regarde de plus près, on observera de *petites* variations dans les rapports de durée qui pour ne pas laisser de traces dans la conscience du lecteur n'impriment sans doute que plus librement dans son inconscient les intensités qu'elles véhiculent. Par exemple à l'intérieur du segment Rd, le fragment : *au moment où l'équipe du soir succède à l'équipe du matin, alors que de grands mouvements de personnel s'effectuent dans cette avenue*, constitue une véritable *pause descriptive* interrompant le développement diachronique des événements, pour ouvrir, ne serait-ce qu'un instant, une vue sur le monde *toujours présent*, toujours réglé, exempt de discontinuité, anonyme et nombreux, de l'entreprise productive. Le temps verbal employé à cet effet, le présent, instancie évidemment l'énoncé non pas sur le présent du locuteur (la direction de la Régie), comme c'est le cas du parfait dans la phrase qui précède ([...] *se sont livrés dans l'après-midi d'aujourd'hui* [...]), mais pour ainsi dire sur lui-même, par cette auto-instanciation du prédicat qui caractérise les définitions du point de vue modal : *l'équipe du soir succède à l'équipe du matin* comme *l'eau bout à 100°* <sup>2</sup>. Inutile de décrire l'effet qui s'ensuit.

---

1. *Loc. cit.*, pp. 128-130.

2. Voir les études d'A. Culioli à ce sujet. On trouverait sans doute dans la répétition *équipe du soir-équipe du matin*, une trace du méta-opérateur

Autre variation des durées, petite, mais efficace : en Re, la relative *qui succomba à cette blessure* agit presque comme une ellipse si l'on compare sa durée à celle du contexte immédiat du même segment : *devant la masse des assaillants et ne pouvant se dégager lui-même ni dégager les gardiens*, etc., qui a presque la dimension d'une pause descriptive. Ici encore le lecteur jugera du résultat, en affect, de cette transformation.

Ces variations de détail (et d'importance) doivent être rattachées aux opérations portant sur le *mode*, et plus particulièrement sur la *perspective*, que l'on examinera plus loin. La pause descriptive concerne *le personnel*, soit le corps en tant que productif, moment dans la circulation du capital ; l'ellipse porte sur *le commando* assaillant. Pour l'effet, ces petites variations de durée convergent avec des traits de *focalisation*, que nous retrouverons : au temps lent, régulier et autonome, celui de l'usine, correspondent des intensités neutralisées dans l'intention unique prêtée audit personnel d'être conforme à son être ; le temps bref, hétéronome et discontinu des actions du commando induit un effet inverse d'inconsistance dans les intentions et d'agressivité pulsionnelle <sup>1</sup>.

Revenons à l'organisation de la durée dans son ensemble : du sommaire à la scène, ou plus précisément du sommaire par la scène à la « morale », c'est tout le récit classique qui s'ordonne selon cette succession de paliers rythmiques. Même si les variations maxima des rapports de durée (Ra/H1, Re/H5) paraissent considérables, elles le sont beaucoup moins que dans la plupart des récits littéraires. Les rapports extrêmes, pause descriptive très longue chez Balzac, ellipse presque totale chez Flaubert ou Borges, sont ici éliminés. L'embrayage par la narration des durées de récit et d'histoire l'une sur l'autre se maintient dans un rapport moyen des vitesses. Dans la pause ou

---

de localisation dans son usage auto-, c'est-à-dire renversé. Culioli aime en donner pour exemple *le verre se casse* (= est cassable par qui le casse). De même ici l'équipe se succède à elle-même, c'est-à-dire le capital est le capital.

1. Telle est la production du *nomade*, envahisseur harcelant les frontières du corps social vide, comme cherche à le repérer Deleuze. Production à rapprocher de la problématique de J.-P. Faye, au début de sa *Théorie du récit*, où c'est encore ce contact et passage qui est supposé donner matière à la narration.

l'ellipse intervient l'infiniment grand ou l'infiniment petit ; une telle *démésure* entre les deux produits de la narration interdit au lecteur de se méprendre sur leur identité. C'est le contraire que suggère l'élimination de ces excès.

Mais celle-ci n'a pas seulement cet effet de méconnaissance ; elle est un régulateur d'intensités. Des décalages parfois énormes entre la durée du récit et celle de l'histoire sont de puissants intensificateurs, les invraisemblances qu'ils comportent, si elles n'ont pas dégoûté le lecteur, l'entraînent dans une lecture de plus en plus incertaine, périlleuse, éprouvante, qui présente les traits mêmes de la jouissance dans son inextricable mêlée d'Éros et de mort. Ici au contraire la prévisibilité, sinon la constance, des rapports de durée H/R, vaut comme un réglage chronique des investissements libidinaux : le sommaire (Rabc) *amorçe* la scène (Rdef), il en est, avant coup, la « répétition » à plusieurs reprises, « simplement » abrégée, il capte ainsi et disperse en diachronie une partie de l'énergie bloquée sur l'instant du meurtre, sur la scène.

Cette répétition, Freud l'a montré <sup>1</sup>, est au moins un opérateur de liaison des affects, grâce à lui la violence imbécile de l'événement libidinal qui brûle de plein fouet des zones entières de la pellicule sensorielle, comme pour le petit garçon l'absence de sa mère, va pouvoir être jugulée et refermée sur elle-même en une sorte d'auto-instanciation qui vient effacer l'hétérogénéité aléatoire de son surgissement. La narration classique, par la récurrence des segments, que l'on trouve toujours dans les mythes et les contes populaires, opère selon le même schéma énergétique que l'enfant lançant et ramenant inlassablement sa bobine au bout d'une ficelle : libido dépensée, et *perdue* dans l'intensité de la perte ; épargnée, instituée en *revenu* dans le retour du symbole. Toute narration classique, prise en économie libidinale, est soutenue par cette répétition. Le sommaire prépare la scène, il abaisse l'intensité du meurtre dans son inanité bestiale, et la scène appuyée sur les répétitions préventives du sommaire n'apparaît plus comme un accident, mais comme une ultime répétition, curative. Avec cette fonction de la répétition, on rencontre sans doute l'articulation impulsionnelle de la narration et de la représentation : le petit-fils de Freud, pour répéter, a besoin d'un théâtre, d'un volume salle/scène. L'inva-

---

1. *Par-delà le principe de plaisir* (1920).

gination théâtrique de la pellicule libidinale a probablement sa raison d'être dans la répétition d'un pathos insupportable. Il n'est pas inutile d'ajouter pourtant qu'on ne répète pas forcément ni exclusivement pour rendre supportable : sous toute répétition, serait-ce celle de la narration la plus sobre, c'est aussi la déraison mortifère qui travaille « en silence ». On fait du théâtre et du récit pour survivre, et l'on en fait pour mourir plus vite.

### *La fréquence*

Que cette nouvelle pièce de la machine narrative, la fréquence, ait ici une importance exceptionnelle, cela confirme ce qu'on vient de dire : si le récit de la Régie a surtout fonction de liaison, la répétition détensive ou extensive, pour ainsi dire, y occupe une grande place, et donc le dispositif de fréquence. La question de la fréquence, posée dans la problématique de Genette<sup>1</sup> est : pour toute occurrence d'un événement en H, trouve-t-on l'occurrence d'un énoncé correspondant en R ? Observe-t-on ici et là la même détermination diachronique de l'ensemble récurrent, le même rythme de récurrence, la même amplitude diachronique de chaque occurrence ? Ou, sinon les mêmes traits, des traits qui soient du moins dans un rapport constant ? Ou au contraire, rien de tout cela ?

À première vue le récit de la Régie paraît *singulatif* puisqu'à chaque segment de H correspond une unité de R : à la distribution de tracts aux portes de l'usine (H1), répond le segment de récit Ra ; à la distribution de tracts dans l'usine (H3), un autre segment de récit parfaitement isolable Rc. À y regarder de plus près, on observe néanmoins deux traits qui interdisent de s'en tenir là.

D'abord chaque segment du groupe Rabc, le sommaire, est par lui-même *itératif*. C'est ce qu'atteste, pour le nombre, l'usage des pluriels : *des distributions de tracts, à toutes ces tentatives* (Ra), *des agressions, des incidents* (Rb), *tel fut le cas en particulier, ces actions* (Rc) ; pour les temps verbaux, la prédominance des imparfaits fréquentatifs : *à toutes ces tentatives répondait le calme* (Ra), *procédaient à des agressions, cela n'avait aucune répercussion* (Rb) ; pour les déterminants, l'usage des indéterminés : *des distributions*

---

1. *Loc. cit.*, pp. 145 et suiv.

(Ra), des *agressions* (Rb), au moins dans les deux segments cités. D'autre part, le segment Rc présente certaines divergences par rapport à Ra et Rb ; pour les temps verbaux, l'usage du prospectif<sup>1</sup> : *on allait alors assister*, dont l'emploi ici implique l'imminence rapportée sous l'aspect du *révolu* d'un événement *singulier*, et qui donc oriente le lecteur vers le singulatif. De même dans *les commandos tentèrent* (et non pas « tentaient »), c'est un temps aoristique et non pas duratif qui apparaît. Même remarque pour *ces actions restèrent* (et non « restaient »). En matière de déterminants, on trouvera une divergence analogue : Rc présente quantité de déterminés : *ces commandos, ces actions, ces provocations et incitations*. Enfin on voit apparaître pour la première fois des localisations temporelles qui ne sont plus seulement repérées approximativement sur le présent de l'énonciateur, comme dans depuis *plusieurs mois déjà* (Ro), mais également sur le calendrier, sur le temps chronique de Benveniste<sup>2</sup>, de façon ponctuelle. Rc produit donc un effet temporalisant assez différent de celui qui résulte de Rab, il fait passage en direction du singulatif, l'aoristique pur, qui domine en Rdef. Cet effet est un effet de grossissement des durées : des intervalles temporels plus courts et non réitérés (en H) occupant en R des quantités de récit, mesurées en lignes, égales ou même inférieures à celles qui correspondaient à H1 et H2.

Suivons un instant l'effet de singulation croissante jusqu'en Rdef, avant de revenir à l'itération. Le grossissement des durées y est relayé par un grossissement rhétorique qui n'est pas essentiellement un effet de fréquence, mais plutôt de *voix* et de *mode*. Contentons-nous de relever les adverbess de temps : *dans l'après-midi d'aujourd'hui* (Rd), *en fin d'après-midi* (Rf) ; et les temps verbaux : *se sont livrés, s'est rué, ont été roués* (Rd), *s'est présenté, ont été évacués* (Re), *ont été reçus, ont été unanimes, a témoigné* (Rf). Les adverbess instancient l'énoncé sur le présent de l'énonciation, de même que les passés composés marquent en français l'existence d'une relation entre l'événement énoncé et le locuteur<sup>3</sup> : comparez *se sont livrés* avec *se livrèrent*, *l'après-midi d'aujourd'hui* avec *l'après-midi du 26 février*. Il s'agit de marqueurs de « discours » au sens de Benveniste, c'est-à-

---

1. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, p. 239.

2. Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », *Diogenes*, 1965, pp. 5 et suiv.

3. Benveniste, *Problèmes...*, pp. 237 et suiv.

dire précisément de quelques-uns des opérateurs d'*aspect* qui rattachent plus fortement l'événement rapporté au temps de l'énonciation.

Ces mêmes traits apparaissent de façon prédominante en Ro : *ont entamé, depuis plusieurs mois déjà*. C'est que Ro est écrit sous les mêmes aspect et mode que Re ou Rf, ceux du « discours » plutôt que du récit, en position de plaideur plutôt que de conteur, et de moraliste que d'artiste. Ro appartient *déjà* à la déploration qui vient en conclusion.

Encore une fois ces remarques nous font sortir des questions de simple fréquence ; elles relèvent davantage de celles de mode et de voix au sens de Genette, particulièrement de *distance* ; mais il est important de noter comment, dans la machinerie narrative, le mouvement d'une pièce vient s'embrayer sur celui d'une autre, ici comment la singulation croissante ou la défréquentation, en grossissant le temps du récit, permet de lancer ou de relancer insensiblement un autre ton, une instanciation implicitement intersubjective, et d'introduire non pas l'instance narrative elle-même, qui n'apparaîtra jamais, nous le verrons, mais une instance *édifiante* qui, elle, enveloppe tout le récit entre la sombre remémoration initiale et la déploration finale <sup>1</sup>.

Revenons à l'itération. En Rab, les *limites* de la série itérative des événements rapportés ne sont jamais précisées, et cela même en Rc : *des distributions* (Ra), est-ce plusieurs distributions en une seule et même fois, est-ce une distribution à plusieurs reprises, ou plusieurs distributions simultanées et répétées ? Et combien de fois, et combien de distributions ? *Des agressions* (Rd) appellent les mêmes questions. Le *rythme* de récurrence, que Genette appelle spécification <sup>2</sup>, n'est pas davantage précisé : s'agit-il d'une occurrence, de deux, trois...,

---

1. Il ne faut pas confondre avec ces marqueurs de discours le « passé composé » qui se trouve à la fin de Rb : *les pouvoirs publics ont été tenus au courant des incidents...* Le contexte exigerait : *étaient tenus...* On peut sans doute suggérer que le temps « choisi », en renvoyant plus énergiquement à l'énonciateur, en dégage davantage la responsabilité actuelle. Mais il est possible que ce qui a décidé, ce soit la plus grande facilité que donne l'usage du passé composé passif à valeur singulative d'effacer l'agent ; un imparfait passif à forte valeur itérative crée une demande de responsabilité : cf. *l'empire a été attaqué* versus *l'empire était attaqué* (à prendre comme des énoncés complets).

2. *Loc. cit.*, p. 157.

par semaine, par jour, par mois ? L'amplitude temporelle de chaque événement reste totalement inconnue : l'agression ou la distribution durent-elles une minute, dix minutes, une heure <sup>1</sup>.

Genette, dans d'excellentes pages portant notamment sur l'imparfait, parle d'une *ivresse de l'itération* chez Proust <sup>2</sup>. Ici il faudrait parler d'un effet exactement inverse produit par l'itération, un effet de *sédentarisation* ou de *substantiation*. Que la même pièce du dispositif puisse produire des effets inverses n'a rien pour surprendre : le mouvement d'un rouage peut se transmettre tel quel ou inversé et/ou démultiplié selon qu'on interpose entre l'entraîneur et l'entraîné d'autres rouages ; il en va de même des pièces du dispositif narratif : l'itération peut produire un effet de délocalisation si les intensités qu'elle distribue en diachronie, au lieu d'être instanciées sur un « sujet » de la répétition, restent au contraire suspendues dans un champ spatio-temporel non unifié. Or ce qui décide de ce dernier trait, ce sont des dispositions de mode et de voix, en particulier de *perspective*, de *temps de la narration*, de *personne*. Dans le texte de la Régie, on verra que ces dernières dispositions sont telles que l'instance narrative, « sujet de l'énonciation » comme on dit, n'émerge jamais cependant qu'un sujet de l'énoncé au contraire se trouve solidement campé.

C'est donc en anticipant un peu (inévitablement puisque tout ce dispositif est contemporain de lui-même, tandis que l'analyse se développe diachroniquement) que l'on dira, pour en finir avec la fréquence, ceci : le texte de la Régie présente un usage de marqueurs de détermination, de spécification et d'extension, pour reprendre les termes de Genette, tel que, aucune limite n'étant fixée aux distributions et agressions dénoncées, celles-ci ne peuvent que paraître non seulement innombrables, mais surtout symptomatiques : le destinataire du message de la Régie ne peut pas ne pas construire l'image d'une identité cachée, celle du groupe agresseur, sur laquelle les événements réitérés doivent être rabattus comme autant d'attributs. Par les dispositions purement formelles que l'on a vues, ces événements sont présentés comme des actualisations particulières (*en particulier...*) d'une motivation générale constante, laquelle n'est pas une *intention* à proprement parler, mais plutôt un *pathos* à fort caractère

---

1. Genette nomme cette dimension *extension* (*loc. cit.*, p. 158).

2. *Loc. cit.*, p. 153.

pulsionnel. Peu importe du reste, le procédé n'a en soi rien d'original, d'attaquer pour se défendre, de présenter la victime comme l'agresseur, de mettre la raison de son côté et la passion aveugle chez l'adversaire. L'intéressant est peut-être seulement de voir avec quelles très petites pièces d'un dispositif langagier, de tels effets de canalisation des influx émotionnels peuvent être obtenus : la singularité intense de la mort se métamorphose en résultat prévisible d'une « motivation » agressive rapportée à un sujet. La production d'un *sujet de l'itération* (le groupe agresseur, mais on verra que les choses sont un peu plus complexes) constitue un vaste déplacement d'affects, un dégagement de la bande tensorielle dans la région investie (le meurtre d'Overney le 26 février 1972 à 16 heures, avenue Émile-Zola à Billancourt), et une redistribution des charges d'affects sur un *corps social théâtralisé*, dont il faut examiner de plus près la production.

### *Le mode, la distance*

Toujours guidé par Genette, il nous faut subdiviser la question du mode en deux sous-ensembles. La question de la *distance narrative* serait la suivante : le récit tient-il le destinataire au plus près de l'histoire, ou au plus loin ? Se raconte-t-il sur le mode du faire voir, du *showing*, ou sur celui du *telling*, du parler, du faire entendre<sup>1</sup> ? Termes repris à la problématique du roman qui est en particulier celle de James et de son groupe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui renvoient, beaucoup plus loin, à l'opposition platonicienne de la *mimêsis* (qui serait la plus petite distance) et de la *diégêsis* (l'inverse).

Ici nous sommes bien obligés, on le comprendra, de ne pas pouvoir suivre Genette dans sa mise au point. L'économiste libidinal, s'il dit, comme le poéticien, qu'il n'y a pas de *mimêsis*, ce n'est pas parce que le discours ne saurait se faire le mime de ce qui n'est pas le discours (soit l'événement), il pense tout au contraire que le discours peut se faire événement intense, et que l'événement intense participe précisément de cette propriété que le rationalisme réserve généralement au discours, l'autosuffisance, ou l'irrelativité. Mais s'il n'admet pas la catégorie de *mimêsis*, ni donc le classement des

---

1. Genette, *loc. cit.*, pp. 183-186.

distances narratives sur la polarité *showing/telling*, c'est qu'il n'accepte pas ce qui est supposé dans Genette autant que dans Platon, qu'il y a une réalité, ici nommée histoire, à l'aune de laquelle on pourrait mesurer la déformation que lui fait subir le récit.

Que pourrait être la réalité du point de vue de l'économie libidinale? C'est la question déjà rencontrée : qu'en est-il de la *référence* dans une telle problématique? Elle ne peut évidemment pas être prise comme une donnée, elle appartient à un champ de réflexion où il y a un sujet, objet et distance dénotative. Mais pour nous ce champ est celui du théâtre, celui du platonisme et de ses marionnettes, il est produit par l'invagination, l'orientation et l'ordination d'une surface monoface instanciable anonymement et aléatoirement. Une réalité au sens libidinal, ce serait cette tension et ce *retour* sur soi qui forment la chambre référentielle, *étendus à toute la bande* ; ou si l'on préfère, ce serait *le consensus de toutes les régions libidinales au sujet d'une intensité*. C'est à la seule condition d'un tel consensus qu'il deviendrait possible de décider si tel récit, donc telle nouvelle charge sur telle nouvelle région du ruban tensoriel, est *conforme* ou non (*mimésis*) à cette intensité de référence.

Seulement un pareil consensus n'est pas une donnée libidinale. Bien loin de s'y plier, un texte comme celui de la Régie Renault essaie de le produire, en pliant l'intensité de la mort d'Overney aux exigences du prétendu corps social, c'est-à-dire en la mettant en scène. Or on ne peut faire le consensus sur une intensité qu'en la *clivant*, un peu comme Marx explique que l'objet qu'il nomme (bien malencontreusement) d'usage (ici ce serait justement d'usage) ne peut devenir marchandise qu'en se dédoublant en valeur d'échange. La mort d'Overney racontée doit devenir échangeable ; son inanité, son « en pure perte », le consensus ne peut l'admettre. Le récit élimine la perte, conserve tout ce qui est (re)productibilité d'un lieu d'instanciation de l'événement, d'un temple ou théâtre, d'un corps social organique. L'irrelativité terrible de la mort d'Overney à la fois interdit qu'on l'oublie et ne permet pas qu'on se la rappelle et la localise, la bande libidinale inconsciente étant, faute de filtres, c'est-à-dire de dispositifs stables, un réceptacle de tout et une mémoire de rien ; un récit comme celui de la Régie, pris pour dispositif libidinal, est un petit groupement de tels filtres, il est la mémoration active en tant qu'élimination des intensités et que localisation de l'événement désintensifié.

Nous ne nous soucierons donc pas beaucoup de savoir si le récit est un récit de mots ou un récit d'événements pour jauger son taux en *mimêsis* ; notons seulement que la narration de la régie Renault ne donne la parole à aucun personnage, pas même au groupe agresseur dont les tracts ne contiennent qu'*insultes, grossièretés, appels à la révolte, à la violence, à l'assassinat*, donc cris, et non discours. À la fin de Rb, on peut en revanche supposer que quelqu'un a proféré quelque chose comme un discours lorsque *les pouvoirs publics ont été tenus au courant...*, et qu'il y a donc déjà quelque part une relation des événements racontés ici, du moins des premières occurrences. L'effacement du « sujet » de cette première énonciation redouble, en miniature, l'effacement général de l'instance narrative dans le communiqué que nous étudions : anonymat donc sur *qui parle ?*

Il serait plus important de s'attarder sur la question de la scène, qui nous paraît au centre des problèmes du mode. On se contentera de quelques remarques, corrigeant les précédentes <sup>1</sup>. Il faut prendre le mot en un sens plus large que celui qu'on lui a donné en étudiant la *durée*. Ce dernier sens ne s'applique strictement qu'à l'art dramatique où le dialogue reçu par l'intermédiaire de cette instance narrative que forment le metteur en scène et l'auteur occupe la même durée que le dialogue « réel », que l'« histoire ». Il faudrait introduire la notion d'une *scène diégétique*, et pour cela remonter en deçà des catégories platonico-aristotéliennes (et de la picturalité quattrocen-tiste <sup>2</sup>). La scène qu'ouvre un récit mythique n'est nullement mimétique, pour la raison qu'elle n'a pas fonction de procurer une illusion de réalité, mais plutôt une leçon de moralité. Ce récit, ce qu'il met en scène, c'est qu'il y a faute, que cette faute est toujours payée, et cela par le seul *enchaînement* des faits, par la force des choses. La faute, le dérèglement, l'hybris, l'épreuve, nous reconnaissons dans ce détonateur du récit l'intensité libidinale. Le prix de cette intensité est le châtement, qui est la réconciliation *dans* le clivage dont on vient de parler. Tous les récits mythiques

---

1. Cf. ici, pp. 166-169.

2. Genette a cette comparaison : « " Distance " et " perspective " ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran » (*loc. cit.*, p. 184).

obéissent à cet enchaînement du retour, et en ce sens tous les mythes sont édifiants.

Le communiqué de la direction de Renault met en place une scène mythique, plutôt qu'une *scène* au sens strict de la dramaturgie dite occidentale. La fonction de cette scène est de faire apparaître la mort d'Overney comme un (juste) *retour* des choses. L'*enchaînement* présenté est le suivant : *cette mort est le prix que le groupe agresseur a dû payer pour cicatriser les blessures faites au corps social lors des manifestations répétées accomplissant ses pulsions agressives*. Or cette scène mythique ne présente pas du tout les mêmes propriétés que ce que nous nommons la *scène* dans la tradition platonico-aristotélicienne : elle en diffère autant que le théâtre que désirait, disons, Artaud peut tourner le dos à la tradition scénographique de l'âge classique européen. Pour parler vite, affirmons que la scène mythique n'a *pas de bord*, qu'elle ouvre évidemment un espace à distance, mais que cette distance n'est pas celle que requiert sinon l'illusion (car il est douteux que la recherche de l'illusion ait jamais été le souci des scénographes et des peintres européens), du moins la séduction qu'opère le spectacle classique ; elle est la distance sans aucun cadre pour délimiter un dehors et un dedans, et donc sans, non plus, de fonction réflexive, voire critique, comme Brecht le souhaitait ; mais la distance qui vient de ce que, justement, la parole n'est pas à prendre sur cette scène mythique, qu'elle est déjà prise, que « les faits se racontent eux-mêmes <sup>1</sup> », que les hommes n'y sont pas montrés comme des locuteurs ou interlocuteurs possibles, mais comme des fragments aléatoires de corps libidinal en lutte avec la règle dite nécessaire ou fatale du corps organique. Cette propriété, on l'imagine, ce ne sont pas des pointages sur l'axe *mimèsis/diégèsis* qui permettent d'en saisir l'efficace, elle est due aux branchements de tout autres opérateurs.

### *Le mode, la perspective*

Ce qu'on vient de suggérer rapidement à propos de la scène mythique va trouver un début de confirmation dans l'étude de la

---

1. Comme dit Benveniste et comme le dit Lubbock cité par Genette, *loc. cit.*, p. 185.

*perspective*. La question à laquelle répond la perspective est, selon Genette <sup>1</sup> de savoir si le récit est focalisé ou non ; si oui, s'il l'est sur un personnage ou sur plusieurs de l'histoire ; et dans ce dernier cas, si c'est simultanément (à l'intérieur des mêmes segments du récit) ou successivement. La focalisation elle-même admettrait plusieurs modalités selon que le narrateur délivre plus d'information que le personnage n'est censé en détenir (« omniscience »), ou juste autant (confidance), ou moins (perspective behaviouriste).

Commençons par cette dernière question. Dans le communiqué de Renault, il y a deux perspectives contrariées sur deux « personnages » : pour le groupe agresseur, la perspective est celle de l'omniscience ; pour le *personnel* (qui inclut la direction), la perspective est behaviouriste. Le groupe agresseur a un programme d'action (Ra : *ce ne fut pour commencer que...*), des motivations quasi conscientes (Ro : *une campagne systématique afin de*), il obéit à des causations psychiques transparentes, presque dialectiques (Rb : *devant l'échec manifeste...*, Rd : *ces diverses et multiples tentatives ayant ainsi échoué...*). Au contraire du côté de l'usine règne une sorte d'impersonnalité opaque, celle du personnel : *répondait le calme...* (Ra), *où le travail se poursuivait dans le calme...* (Rb) ; ce n'est même pas le personnel qui permute aux postes de travail, ce sont de *grands mouvements de personnel* (qui) *s'effectuent* (Rd) ; que l'assassin, membre du personnel, au lieu de se dérober à la justice, comme c'est la règle, se livre aux autorités, on écrit, comme si cela allait de soi, que *cet employé s'est présenté spontanément à la police* (Rd). On ajoute, avec la même sobriété digne du Camus de *L'Étranger*, qu'*une enquête est en cours*.

La distribution des deux modalités de focalisation recouvre en gros la distribution des durées : modalité omnisciente en Roabc, c'est-à-dire pendant le « sommaire », modalité behaviouriste en Rdef, durant la « scène ». Mais elle n'exclut nullement des disséminations plus fines qui ne proviennent pas seulement de ce que ces modalités attachées respectivement à chacun des deux protagonistes apparaissent partout avec eux ; ainsi en plein sommaire, on trouve : *les pouvoirs publics ont été tenus au courant* (Rb), qui est un énoncé tout à fait behaviouriste : le narrateur ne saurait dire par qui, sans doute par ce-LUI qui les a tenus au courant <sup>2</sup>. À l'inverse l'énoncé : *devant la*

---

1. *Loc. cit.*, pp. 184, 203 et suiv.

2. Comme aimerait à le noter Maurice Gross.

*masse des assaillants*, etc. (Re), qui concerne un membre du personnel engagé en plein cœur de la « scène », est explicitement omniscient.

Un « détail » mérite de nous arrêter, c'est, dans : *un second coup devait atteindre l'un des membres du commando assaillant...* (Re), la valeur de ce *devait*, car enfin à cette valeur est suspendue celle du crime, et *devrait* donc l'être celle du châtement. D'abord *devait* n'est pas *doit*<sup>1</sup> : par l'usage du révolu (forme en *-ait*), le temps de l'énonciation  $t_0$  se trouve situé *après* le temps de l'événement ( $T_0$ ). Mais en utilisant le modal *devoir* (*dev-*), le narrateur vient simultanément se placer un peu avant  $T_0$ , disons en  $T_{-1}$ , d'où il *anticipe* précisément l'événement. Cette petite machinerie de temporalisation fonctionne assez clairement lorsque le sujet de l'énoncé est un être humain : *tu devais aller au cinéma* se décompose en : « je dis au moment où je parle ( $t_0$ ) que tu disais alors ( $T_{-1}$ ) : je dois aller au cinéma (en  $T_0$ ) ». La clarté vient de ce qu'on peut introduire une articulation des deux instanciations, d'énonciation (récit) et d'énoncé (diégèse), parce qu'on est placé dans une relation intersujets, et que *tu* peut dire *je*. Mais cette clarté comporte son ombre : « je dois aller au cinéma (en  $T_0$ ) » admet en principe quatre valeurs : ce peut être une nécessité (peu vraisemblable en l'occurrence), une obligation, une probabilité, enfin une éventualité simple, c'est-à-dire la localisation de  $T_{-1}$ , moment où je peux encore dire : « je dois », par rapport à  $T_0$  où je ne puis plus le dire parce que c'est fait (ou pas fait, mais plus à faire). Dans le cas qui nous occupe, le sujet de l'énoncé ne parle pas ; c'est un coup de feu. Les valeurs de nécessité, d'obligation, de probabilité ne sont pas pertinentes. Reste la simple localisation de  $T_{-1}$  par rapport à  $T_0$  c'est-à-dire le rapport établi après coup, à l'événement à venir en dehors de toute intention et déclaration : c'est la pure rencontre, ce qu'Aristote nommait le futur contingent. Exemple : *une pomme tomba* (en  $T_{-1}$ ) *qui devait atteindre Newton au front* (en  $T_0$ ). Bel exemple, ce coup de feu ; presque parfait exemple de modulation behaviouriste, où le narrateur, avec un modal, un temps verbal et un sujet grammatical (inanimé) éteint le foyer le plus incandescent de la zone émotionnelle, en même temps qu'il dégage la responsabilité du meurtrier. Celui-ci n'est pas

---

1. Cette analyse procède entièrement, sauf par sa fausseté éventuelle ici, de la linguistique de la modalité élaborée par A. Culioli dans son séminaire de recherche.

un criminel, ce coup de feu a tué par rencontre, et c'est pourquoi l'homme *s'est présenté* (aussitôt ?) *à la police*. Effet Koulechov : il s'est présenté, sans même avoir à « se rendre », c'est qu'il n'avait pas voulu tuer.

Regardons de plus près la divergence des perspectives sous lesquelles les deux protagonistes sont présentés. Cette divergence est une procédure rhétorique fréquente dans les prétoires : le client n'a *pas d'intention*, il se contente modestement d'être ce qu'il est ; l'adversaire est doté, sinon d'intentions, du moins d'impulsions dangereuses. À la limite, et c'est le cas ici, il n'y a qu'un personnage, l'adversaire, le groupe des agresseurs, dont toutes les manifestations sont instanciées, on l'a dit, sur une compulsion à nuire qui suffit à le constituer en pur sujet méchant ; en face de lui, il n'y a que des comportements répétitifs. En récit, ils sont marqués, on l'a vu, par les imparfaits itératifs de Rabc ; mais les intentions au présent de Rde (*au moment où l'équipe du soir succède... ; alors que de grands mouvements de personnel s'effectuent... ; six gardiens, qui ne sont munis d'aucune arme ; un employé...*, [qui n'est] *en aucune façon chargé du gardiennage...*) conduisent aussi à présenter ces divers traits comme les attributs permanents d'un corps ou d'une substance neutre. Le désir du narrateur, de produire ce corps d'habitudes comportementales, va jusqu'à lui faire faire un lapsus : *ces actions restèrent isolées sans qu'à aucun moment le personnel de la Régie ne participe ni ne réponde...* Phrase qui condense deux phrases : « ces actions se produisirent sans qu'à aucun moment... » « ces actions restèrent isolées au point qu'à aucun moment... ». Tant il importe à la défense qu'il *ne soit pas dit* que ces éléments extérieurs pussent, d'aucune manière, être intériorisés par le « personnel ».

Mais ne poursuivons pas dans ce sens, ne commuons pas le flicage des travailleurs par leur patron en celui des symptômes de ce patron par le « psychanalyste ». Remarquons plutôt que l'altération des perspectives, élément essentiel, mais simple, du *mode*, est d'une importance décisive pour la production de l'histoire. La neutralisation de l'un des protagonistes fait de lui une entité vide, un lieu creux, instancié sur lui-même (*Je suis celui qui est*, ou même : *qui suis*), tautologique et suffisant, sans extériorité, une immense habitude, c'est-à-dire un *habitus*, un *se trouver* être ce que l'on est, un *il y a* (*habere*). Ce corps, qu'il s'appelle Dieu ou le Kapital, n'est nullement une donnée, au sens où il serait rencontré sur la pellicule tensorielle sous les espèces d'une intensité particulière. Pas plus que n'est

rencontré sous lesdites espèces le « corps propre », le corps organique. L'un et l'autre sont des formations de dispositifs pulsionnels, à fonction intensive ou détensive, on l'a dit. Ici la fonction détensive est évidente. Ce grand bidon vide, l'usine, le « personnel » absorbe, a absorbé, absorbera toutes les extériorités, comme l'Esprit dans la *Phénoménologie* de Hegel, et les écoulera en marchandises ; en l'occurrence des automobiles, et aussi répétons-le, des ouvriers, des petits chefs et des grands chefs. Ces choses-là seront admises à la mémoire, *la mort d'un jeune homme pas*.

Bien pis, on finira par dire que si cette mort fut un événement, c'est parce qu'elle *devait* rencontrer le grand corps vide du Kapital. Or il n'en est rien : elle le rencontre mais son intensité n'est pas repérable sur lui, ne s'inscrit pas sur le tambour de la vaste mémoire censée tourner à Billancourt ; ce qu'elle fait passer à l'incandescence est un bout de la peau tensorielle, par-deçà et par-delà toute mémoire, excédant toute ventilation temporalisante : sur le corps libidinal monoface, Pierre Overney est mort le 26 février 1972, mais il est mort le 25 mai 1871 place du Château d'Eau sous les balles de Gallifet, mais il n'est jamais mort, mais il n'est pas né, tous ces énoncés sont simultanément *effectués* dans leur impossibilité, et l'intensité de l'affect vient de cette coalescence même.

### *La voix, le temps de la narration*

La question du temps de la narration : la narration est-elle postérieure, antérieure ou simultanée à l'histoire<sup>1</sup> ? Ici elle paraît facile à résoudre, étant donné la présence quasi constante du révolu. Un problème mérite néanmoins l'attention, celui du *commencement*. Dans l'hypothèse de travail (?) adoptée, ce problème est celui d'un jeu entre trois commencements, et la solution donnée à ce problème fait partie des dispositifs qui opèrent dans le récit. Il y a le commencement de *l'histoire* : à telle date, depuis tant de temps, etc. ; il y a le commencement de la *narration*, qui est toujours situé au moment où un énonciateur assume ce message qu'est le communiqué et l'« actualise » pour ainsi dire, c'est l'omni-temporalité ou le Présent Vivant des phénoménologues. Ce dernier est analogue au temps que

---

1. Genette, *loc. cit.*, pp. 228 et suiv.

Benveniste nomme « linguistique », temps de l'énonciation. Le commencement d'histoire se compte au contraire en temps « chronique ». Le problème est de savoir dans quel ordre temporel le commencement du récit, le début du texte, va être localisé : il peut l'être en temps chronique comme en temps linguistique, évidemment ; mais selon que le texte penche vers une instanciation plutôt que vers l'autre, il fonctionnera selon une disposition différente et produira des effets d'affects différents.

Dans la déclaration de la régie Renault, le commencement de la narration est indiqué, comme il se doit, par des déictiques : *dans l'après-midi d'aujourd'hui* (Rf). Au contraire le commencement de l'histoire ne renvoie pas au temps chronique, « le 15 novembre 1971 » ou le « 14 janvier 1972 », mais au temps linguistique, par un nouveau déictique *depuis plusieurs mois déjà* (Ro), sans indication chronique de portée ; et même lorsque des dates seront données, le calendrier restera instancié sur le présent de l'énonciation : *les 11 et 14 février derniers* (Rc). L'expression *depuis plusieurs mois déjà* est différente d'une tournure du genre « ce jour-là » en ce qu'elle renvoie nécessairement au présent de l'instance narrative.

On a donc ici un montage des commencements dont la disposition, on va le voir, est décisive pour la détermination de la voix. Le commencement en instance narrative : *aujourd'hui* (où je parle) est confondu avec le commencement en récit : *aujourd'hui* (où Pierre Overney a été tué) ; le commencement en histoire : « ce jour-là » (du calendrier) est lui-même subordonné au commencement en récit et narration : *les 11 et 14 février derniers*. De ce groupe de condensations, il faut relever deux effets : d'abord la confusion du commencement en instance narrative avec le commencement du récit est un cas particulier de l'*occultation générale* de ladite instance dans ce texte. Genette signale quelque part cette singularité : que l'acte narratif lui-même n'est presque jamais censé prendre aucun temps, si on excepte quelques récits comme *Tristram Shandy*. Ici le décrochage entre ce temps de la production du récit et le temps du récit ne peut pas plus se faire dans un spectacle classique le départ entre le temps de la mise en scène et le temps de la représentation. Ensuite la subordination du commencement historique au moment de l'énonciation tire tout le texte dans le sens d'un langage de discours, pour parler comme Benveniste, plutôt que de récit : le récit de la mort d'Overney, s'il est instancié sur un moment *zéro* qui est à la fois le moment de *sa* mort et le moment où *je* parle,

se trouve enrobé dans un discours (ici de défense, mais qui linguistiquement pourrait être aussi bien de réquisitoire, comme celui de Geismar) dont la fonction principale n'est certainement pas de raconter une histoire, mais d'édifier le lecteur. S'il s'était agi de l'informer, ce bouclage des commencements les uns sur les autres eût été défait. C'est par exemple le premier *travail*, au sens douloureux et libidinalement intense qu'accomplit l'historien qui cherche à informer, que de désolidariser le présent du récit, le présent chronique de l'histoire et l'omni-présent de sa narration. Michelet lui-même, en affirmant hautement et en revendiquant explicitement pour son discours des condensations entre ces trois ordres, ne fait pas que « restituer » à l'histoire son pathos, il se conduit en informateur méticuleux qui donne à percevoir, serait-ce *a contrario*, ces écarts d'ordre <sup>1</sup>.

### *La voix, la fonction*

Si la question de la fonction du récit est bien, comme le dit Genette <sup>2</sup>, celle de savoir si le narrateur vise principalement à narrer, raconter une, des histoires, ou à communiquer avec le narrataire, ou à porter témoignage de ses propres affects, nous pouvons enchaîner directement sur cette question à partir des remarques précédentes. Celles-ci nous conduisaient à penser que l'instance narrative ne se manifeste jamais comme telle cependant que par la condensation non marquée des trois temps, elle pousse le destinataire à instancier sa lecture sur l'histoire (sa référence), laquelle est à son tour localisée sur le centre vide et neutre de l'usine. On ne communique pas des affects, mais des désaffects : monde désaffecté du Kapital. Et sous les dehors (assez grossiers si l'on nous permet un jugement de valeur littéraire) de la prédominance de la fonction référentielle, par laquelle le lecteur est supposé être informé des « faits », c'est plutôt le *contact* avec le lecteur qui est recherché. Il faudrait ici analyser une fonction dont nous croyons qu'elle prend une importance sans cesse croissante dans le monde moderne, la fonction que Jakobson nomme *conative*,

---

1. Que ce travail doive être pris au sens libidinal, et qu'on ne doive pas lui accorder un mérite particulier, notamment en valeur de connaissance, on l'a dit plus haut, pp. 160 et suiv.

2. *Loc. cit.*, pp. 261 et suiv.

qui gouverne des énoncés du type : *Tu m'entends ? Ça va ? Hello ! O.K. ?*

En faisant glisser le lecteur du récit vers l'histoire, et dans l'histoire de la vivante mort d'Overney vers le corps-bidon, le ventre vide de l'usine, la déclaration de la direction de cette usine met en mouvement, du côté du destinataire, une simple disposition à communiquer, sans plus. La seule affaire importante est que soit acceptée la scène de Billancourt, lieu vide, instancié sur lui-même, corps creux où se perdent, pour s'échanger, toutes les intensités. La froideur ou désaffection du ton, qui tient entre autres à l'éclipse du narrateur, est par elle-même un signal fait en direction du narrataire : ce qui lui est demandé est le même *calme*, le même *habitus*, la même dénégation redoublée (*sans que... ne... pas*), prêtés au « personnel », la même indifférence ; et ce qui lui est offert est donc le lieu même de cette indifférence, le corps du capital dit productif où les intensités sont en principe commuées en échangeabilité. De la généralisation de cette situation dans la société moderne résulte l'importance prise par la fonction conative : les fonctions portant sur les contenus, les références, les expressivités, les codes, les messages eux-mêmes deviennent moins importantes si la vraie loi est l'équivalence et la vraie valeur l'échange ; telle est bien en effet la loi qui règne (ou essaie de régner) à la surface du bidon ; c'est alors la prise de contact qui, en donnant la possibilité de véhiculer et de vendre, devient par elle-même essentielle. Le narrateur et le narrataire entrent en contact, sans fusion ni effusion, grâce au volumineux zéro du corps organique.

*La voix, le niveau narratif, la relation ou personne*

C'est ce que confirme l'examen simultané de deux questions, celle de la *personne* : le narrateur raconte-t-il une histoire qui est son histoire, au sens où il en est un personnage, le héros, un comparse, voire un témoin, ou bien une histoire où il n'occupe aucune place ? et la question du *niveau narratif* : le narrateur est-il présenté ou non comme le *narrateur de l'histoire qu'il raconte*, dans cette histoire même<sup>1</sup> ? Ainsi pour reprendre les exemples de Genette, Schéhérazade raconte dans *Les Mille et Une Nuits* des histoires toutes étrangères à

---

1. Genette, *loc. cit.*, p. 238.

la sienne par leur teneur : le narrateur est donc bien présent en tant que tel dans l'histoire qu'on lit (position qui relève du *niveau narratif*, que Genette nomme alors *intradiégétique*), mais cette histoire n'est d'aucune manière l'histoire *de* ce narrateur (position dite *hétérodiégétique*). À l'inverse, Marcel, dans *À la Recherche du temps perdu* n'est nullement présenté comme une instance narrative dans l'histoire racontée (niveau extradiégétique), et pourtant il ne cesse de narrer des situations où il est toujours, d'une manière ou de l'autre, présent comme un personnage, acteur ou témoin : position homodiégétique quant à la personne.

Dans le communiqué de Renault, le narrateur est en position évidemment extradiégétique ; ce niveau narratif correspond à l'effacement pur et simple, déjà noté, de l'instance narrative. Ici il faut souligner, comme nous y invite le maître chirurgien <sup>1</sup>, la différence entre l'instance narrative et l'instance d'écriture, l'« auteur ». On connaît le nom de l'auteur du communiqué par un *autre* texte, un contexte imprimé en italique et placé en chapeau à la déclaration, texte qui lui-même ne livre pas son instance littéraire (le journal *Le Monde* ou une agence de presse ?) : cet auteur est *La Régie Renault*. Mais l'instance narrative, le texte de la déclaration ne nous permet pas plus de la nommer que le texte du *Chaperon rouge* ou de *Madame Bovary* de décider qui parle. Quand, au dernier paragraphe, on lit : *la direction pour sa part [...] déplore d'autant plus...*, on n'a nullement affaire à un branchement intradiégétique par lequel l'instance narrative émergerait dans le récit lui-même : car rien n'indique que *la direction* soit le narrateur de cette histoire, au contraire toutes les pièces sont montées, on l'a vu, pour qu'elle *ne soit pas* ce narrateur, pour qu'il n'y ait pas de narrateur. La déconnexion des deux instances contribue à l'effet d'objectivité, de scène vide, d'anonymat. La régie Renault fait diffuser un récit qui n'est une histoire racontée par personne, mais les choses se racontant. Or l'effacement de l'instance narrative, déjà noté sur d'autres parties du dispositif, ne produit pas seulement la liquidation des intensités émotionnelles bloquées sur la mort d'Overney en direction d'un locuteur toujours donné *in absentia*, si l'on peut dire, elle provoque aussi la *mise en absence*, la dispersion du lecteur intense dans le vide du corps organique.

Ici nous rencontrons les questions de *relation* ou de *personne*.

---

1. Genette, *loc. cit.*, p. 226.

L'instance narrative étant en position extra-diégétique, comment savoir si l'histoire qu'elle produit est en relation ou non avec « sa propre » histoire, que ce soit en qualité de héros ou de témoin ? La position en homo- ou hétéro-diégèse reste indécidable, et donc aussi l'investissement de charges libidinales, l'imputation des biens et des maux sur un narrateur qui reste irréel et tout-puissant parce qu'il n'a pas de place dans l'histoire qu'il raconte. Une relation « bouclée <sup>1</sup> » correspondant à un énoncé comme *Il était une fois*, relation qui exclut tout marqueur de localisation sur des temps et des lieux permettant d'identifier le locuteur, donnerait une bonne image de la puissance de la position extradiégétique indécidable quant à la personne. Sans doute n'est-ce pas exactement le cas dans ce communiqué, non seulement parce qu'il est précédé d'une note authentifiant son origine, la régie Renault, dont il est difficile de faire abstraction pendant qu'on le lit, mais parce que des indications de temps et de lieux également authentifiables par le lecteur sont données ici et là au cours du récit, on l'a vu. Néanmoins la position du narrateur restant en suspens, il manque au narrataire (au lecteur ou à l'auditeur) un vis-à-vis, adversaire ou ami, un lieu situant sa propre relation à cette histoire. Genette remarque qu'à narrateur extradiégétique correspond un narrataire pareillement extradiégétique : le narrateur ne s'adressant à personne, l'auditeur, pour l'entendre, doit se faire nul.

Ce n'est donc pas seulement l'instance narrative qui s'occulte, c'est toute la fonction de destination du message, produisant ici à ses deux pôles la même dé-tension, la même mise à vide, que nous avons repérée sur d'autres procédés. Genette observe avec perspicacité que plus l'instance du narrataire est effacée, plus l'identification ou la substitution de chaque lecteur réel à l'instance virtuelle est irrésistible <sup>2</sup>. En économie libidinale, cette substitution n'est pas celle d'un moi concret à un moi abstrait, mais le déplacement et l'écoulement de l'intensité émotionnelle, accumulée au contact du corps de ce lecteur avec la mort d'Overney, en direction du corps social organique, réceptacle de tout pathos. En maintenant vide l'instance du narrataire, le communiqué de Renault suscite des mouvements d'influx qui vont pouvoir se déverser par l'oreille qui l'entend ou l'œil qui le lit et donner lieu à consensus, quand il y avait *sensus*

---

1. Culioli.

2. *Loc. cit.*, p. 266.

*inane*. Opération de circonversion que subit la pellicule intensive. Le désert de l'instance du narrataire, reconnaissons-y, marqué sur la petite pièce dite *relation* ou *personne* de la machinerie narrative, le zéro du corps organique social-individuel en son principe actif, encore une fois.

Deux remarques pour finir. La première peut paraître une simple clause de style, elle ne l'est pas : l'étude qu'on vient de lire risque de rester énigmatique faute des éclaircissements nécessaires, en particulier touchant les « effets » libidinaux de dispositifs langagiers, ici narratifs à fonction détensive. La jonction entre l'analyse formelle (poéticienne), entièrement reprise de Genette en l'occurrence, et l'analyse libidinale (économiste), paraîtra insuffisamment élaborée, presque sauvage, ou, pire, stérile. La raison est que nous commençons à peine à apercevoir ce qu'est l'économie libidinale, et qu'il faudra une longue étude, d'un tout autre ton et d'une tout autre portée, pour rendre celle que voici un peu intense. Réciproquement, néanmoins, celle-ci est une contribution à cette étude. La deuxième observation qui nous reste à faire n'est en un sens qu'une illustration de la première : l'effet d'anonymat, de scène vide, de corps social, que produit le communiqué de la régie Renault, plusieurs fois noté au cours de l'analyse, a été rapporté, le lecteur l'a sans doute remarqué, tantôt aux caractères spécifiques de la scène mythique, tantôt à ceux du capital. Cette hésitation n'était pas *ici* très grave. Il est évident qu'elle est pourtant grosse de difficultés considérables, qui concerne la singularité à la fois économique et représentative (théâtrale) des dispositifs libidinaux propres à l'homme du mythe et à l'homme du capital, et donc aussi la texture de l'histoire, libidinale elle aussi, s'il y en a une, qui les met en contact. Cette hésitation, non plus, ne pouvait être levée ici, à supposer qu'elle puisse jamais l'être.

En attendant Guiffrey  
(quatre pièces  
pour un abstrait)

Je vais parler de René Guiffrey qui a exposé la dernière fois dans sa vie (aux Quatre Vents en 1968) des tableaux dont il ne veut plus entendre parler, qui fait quelques toiles (huile et acrylique, mais « l'huile est plus fiable ») et sérigraphies dont il tolère la vue. Il doit avoir un âge, un sexe, quelque emploi en ville. Il n'aimerait pas qu'on l'appelle *un peintre*. Il lui arrive de rester deux ou trois ans sans peindre. Mauvais filon pour les galeries et les marchands. De plus on va dire que c'est un abstrait, et l'abstrait ces temps-ci passe pour ennuyeux. En somme il est comme ses tableaux : *effacé*.

Ce que je veux dire est simple : que l'effacement est précisément ce qui révèle la *face infinie*, moebienne, où s'investit le désir : appelons-la pour rire *l'efface*. Et que si l'efface est ce que montre l'abstrait, Guiffrey est un abstrait imbattable. En outre je jure qu'il existe.

*Le mensonge.*

« Surtout, parle le moins possible de peinture » (René Guiffrey).

Les doux vieillards soupçonneux qui depuis deux mille ans surveillent nos mots connaissent bien le paradoxe suivant : René Guiffrey dit que tous les abstraits sont des menteurs. Or René Guiffrey est un abstrait. Il ment donc, et les abstraits ne sont pas des menteurs. Mais alors il est lui-même crédible quand il déclare menteurs les abstraits, etc.

Paradoxe de l'effet de retour de *l'énoncé sur l'énonciation* : ce que « je » dis lui revient dessus et fait qu'il dit l'inverse : du Oui au Non. Paradoxe de l'effet d'aller de l'énonciation sur l'énoncé : on commence par se fier à ce que dit Guiffrey-Épiménide. C'est l'effet de retour (s'apercevoir que ce qu'il dit fait justement qu'il n'est pas possible de le croire) qui révèle l'effet d'aller, et fait conclure à l'infiabilité du discours.

Ce paradoxe est dit : du Menteur. Est-ce un mensonge ? Klossowski citant Nietzsche fait dire au tamarois du Baphomet : *Je suis l'Antéchrist ! et tout ce que le Christ dit, l'Antéchrist le dit dans le même temps ! les paroles ne diffèrent en rien ! L'on ne peut les distinguer qu'une fois tirées les conséquences !*

Pas mal d'humour dans ce tirage (au sort ?) des conséquences. En vérité, il n'y a pas de mensonge, si ce n'est mesuré à l'aune du désir du vrai, mais ce désir n'est pas plus vrai qu'aucun désir, et le paradoxe énonce non pas réellement le *cercle vicieux* du mensonge, mais la circulation des masques qui ne masquent rien – sous aucun desquels, dernier levé, ne peut se découvrir, enfin, au commencement, le visage. Il n'y a pas mensonge, il y a parodie. Ce qu'on nomme mensonge, c'est le parodique vu du point de vue du non-parodique ; du sérieux du vrai.

Une droite est une droite, le blanc du blanc, une brillance est une quantité mesurable, la matité son opposé, la verticale se file à plomb, l'horizontale se bulle sur niveau d'eau, un carré est un rectangle dont deux côtés contigus sont égaux (un peu suspect, déjà, cela...), les parallèles ne se croisent pas, un tableau est à regarder, le gris est le degré zéro de la couleur : tel est le sérieux du vrai ; du rentable : de ce qui peut revenir en revenu. Les alternances, les hésitations, la double vie, la valise à triple fond, les tiroirs à secret, les frémissements très légers où tout à coup passent des intensités ivres qui dessaoulent aussitôt de sorte que les régions de passage paraissent intactes et qu'il semble qu'il ne se soit rien passé (et qu'aucune conséquence ne puisse être tirée), c'est tout cela que le sérieux appelle mensonge, toute cette hésitation d'Épiménide non

pas *devant* le langage, mais *dans* la parole, un tremblement grâce auquel s'atteste au contraire la force du langage par-delà le vrai.

Freud, le dernier aimé de nos vieillards soupçonneux, a écrit quelque chose de bien fâcheux quand, à propos des reproches adressés par Dora à son père, bien fondés apparemment, il en suggère au psychanalyste le mode d'interprétation suivant : « On s'aperçoit bientôt que de telles idées, inattaquables par l'analyse, ont été employées par le malade pour en masquer d'autres qui voudraient le soustraire à la critique et à la conscience. [...] Il suffit de retourner chacun de ces reproches contre la personne même de celui qui les énonce. Cette manière qu'ont les malades de se défendre contre un autoreproche en faisant le même reproche à autrui, c'est quelque chose d'incontestablement automatique. Elle a son modèle dans les répliques des enfants qui répondent sans hésitation : " Menteur toi-même ! ", quand on les a accusés de mensonge. »

Voilà exactement le point de vue du vrai, qui est aussi celui du détective : *c'est toi qui l'es* (le coupable). Sinistre jeu du toi et moi. La chose dont il faut s'étonner, c'est que le petit mécanisme à retourner les mots, que Freud branche sur le malade, répète exactement la supposée machination montée par le malade. « C'est pas moi, c'est lui », suggère Dora. « C'est pas lui, c'est toi », se dit le médecin. Qui est malade et qui est sain dans ces horribles renvois en forme de régurgitations égotiques ? Freud n'agit-il pas en tout comme un enfant, alors qu'il pense de l'hystérique : Menteuse toi-même ! Eh bien, non, même pas ; car le médecin ne « *le dit* » pas à l'autre, il se tait, il a cent mille bonnes raisons de lui taire ce qu'il juge être un mensonge, il a la bonne raison : guérir, faire ou laisser se guérir, et guérir sera cesser de mentir, retour au vrai, enlèvement du masque. L'enfant, lui, « *le dit* » : Menteur toi-même ! L'enfant est aussi fort qu'Épiménide et Guiffrey, ou qu'un chat.

Parce que, si toi qui m'accuses de mentir, tu mens, il n'y a plus de sujet du discours qui soit une case vide que tout locuteur peut occuper, et donc plus de prétention au vrai, et pas davantage, de ce fait, de prétention à la guérison, au redressement, à la cure, etc. Plus de visage dévisageable, mais seulement un énoncé qui dérive d'un énoncé, en un cours hasardeux, marqué peut-être de chutes et d'ascensions intenses, de beaux instants.

*L'apatie*

« Pas de facture. Facturer est horrible » (René Guiffrey).

Pas de mensonge sans silence. Le silence du renversement, dit Freud ; de l'idéologie, disait Marx. Mais il y a plusieurs silences et il faut dire du silence ce que Klossowski-Nietzsche dit des paroles : le silence du Christ est celui de l'Antéchrist... Le silence de la parodie, silence de Beckett est d'une tout autre sorte. On ne sépare pas ce qui *devrait* se dire de ce qui *se dit* effectivement, il ne cache rien, et de ce fait il ne parle pas au sens où l'on dit qu'il y a des silences éloquentes (mais c'est le même *on* qui pense qu'il y a des mensonges par omission). Le silence de la parodie est une intensité, tout comme les pleurs qui sourdent dans les yeux d'une femme pendant le travail de l'amour, ou comme les mots qui à force de se monter les uns sur les autres quand on est ivre découvrent d'un coup enfin le mot qu'il fallait, qu'on ne cherchait pas.

La destruction de la facture est celle du *sujet-peintre*. D'abord non seulement Guiffrey ne *signe* jamais ses tableaux, ne les *titre* jamais, et n'entretient aucun catalogue, s'abolissant ainsi comme leur propriétaire, mais toute sa force se consacre à *laisser l'espace tranquille*, au sens où Morton Feldman dit de la musique qu'il désire : « Non – même construire, le temps ne le ferait pas. Le temps doit simplement être laissé tranquille. » La relevance commune à cette peinture blanche qui ne cherche pas à nous *défendre contre* l'espace, et à cette musique pauvre, celle de Feldman ou de Cage, qui ne veut plus composer le temps pour le dominer, serait quelque chose comme l'espace de Rothko. Encore Guiffrey trouverait-il dans Rothko trop de facture, trop d'éloquence. Il faut mentir encore davantage. La peinture n'est pas l'expression du peintre, il n'y a pas de peintre. Seules des lignes, des surfaces, des brillances, qu'il faut produire dans leur *insaisissabilité*.

D'une seule de ses toiles, René Guiffrey dit : on pourrait lui donner pour légende ces mots de Beckett dans *Tête morte* : « J'avais l'obsession du blanc, non de la couleur, mais de la notion de blanc. » Or la notion, c'est, comme le dit A. Culioli, l'oscillation du *être ceci/ne pas être ceci*. La notion est la détermination, soit le tracé d'un trait séparant ce qui *en est* et ce qui n'en relève pas. Elle implique

ce trait tracé en elle-même, dans son travail positionnel. Et c'est pourquoi penser implique négation. Mais cette négation, au lieu de la porter aux frontières du champ de pensée, vous pouvez la placer partout sur ce champ, qui dès lors n'est plus un champ, mais une aire hésitante entre être ceci et ne pas l'être, un désert peuplé simultanément en tous ses points du ceci et du non-ceci.

Nijinski titre la première partie de son journal « Vie » et la seconde « Mort », mais elles sont identiques en tout, l'amour et la terreur y sont mêlés, hagarde est la notion quand celle-ci ne parvient pas à se fixer parce que la barre du concept ne détermine, n'exclut pas une région, mais qu'au contraire elle la parcourt ; la ligne balaie et engendre la surface, comme le cours du Rhin, bien loin de séparer, de dissocier un *oui* d'un côté et un *non* de l'autre, produit l'étrange espace d'instabilités connu sous le nom de civilisation rhénane. Si vous n'avez pas vu luire, dans le regard d'un ami que guette le délire, la frayeur de savoir si ce qu'il vient de vous dire (ne s'agirait-il que du temps qu'il fait) appartient encore à l'ordre du déterminé, du concept, du frontalier et de l'échangeable, ou bien déjà erre dans les espaces clignotants du oui et du non simultanés, espaces où ses mots et ses actes vont se dérober à votre atteinte (ce qu'il *sait* très bien), alors vous ne pouvez pas avoir idée du prix qu'il faut payer pour que le temps et l'espace soient simplement laissés tranquilles.

Placé un peu à gauche de la toile, que j'appellerai *Beckett*, vous voyez luire de telles surfaces ; un infime mouvement de tête vers la droite, elles deviennent mates, d'autres brillances émergent qui grisent les blancs purs de l'instant précédent. Bien plus, ce passage, vous le voyez se faire sur la toile, sans plus aucun mouvement de votre part, quand une région de matité insensiblement passe au brillant. Dans l'une des sérigraphies, le passage de l'orange au jaune citron sur « fond » d'ocre brun se fait pareillement dans l'immobilité. Effets obtenus non sans risque : par exemple, le passage d'un blanc à l'autre doit se faire avant séchage complet, mais pas non plus à frais.

Les lignes sont toujours des droites : effet de géométrie ? Sa parodie plutôt. Elles n'enferment pas les surfaces, elles les déjouent : vous croyez avoir affaire à un rectangle dans le rectangle de la toile, mais non, l'un des côtés est une oblique qui s'écarte très peu, un ou deux centimètres, de la verticale ou de l'horizontale. Vous croyez qu'une sorte de bande enveloppe une surface carrée ou rectangulaire, en réalité elle passe *en même temps* « dessous » et « dessus ». (Il faudrait confronter ce travail-là avec celui d'Escher. Mais Escher n'est pas un

parodique, plutôt un pédagogue du mensonge visuel : tromper l'œil pour lui apprendre à se détromper.)

Encore ceci : une ligne n'a pas d'épaisseur. Mais par un procédé de bandes de papier adhésif (les mêmes qu'emploient les peintres en carrosserie automobile) arrachées après la pose de la pâte, vous pouvez obtenir une ligne qui n'est qu'une épaisseur, celle de la couche de peinture même, c'est l'éclairage seul qui alors la produira comme ligne : l'espace est laissé tranquille. Imaginez cet autre dispositif : deux bandes parallèles – presque jointes, à un millimètre près – Guiffrey couvre de peinture cette fissure, puis il arrache les bandes : ligne encore, mais cette fois dressée sur un plan de niveau identique de part et d'autre.

On imagine les périls : il faut arracher au bon moment, quand ce n'est ni trop frais ni trop sec, pour que ces droites ne portent témoignage, par des traces involontaires, d'aucune présence expressive. Un peu d'aléatoire et de mort dans cette méthode. Dans la toile *Beckett*, il y a pire encore : dans la région où le blanc mat passe au brillant, la ligne, montée en épaisseur comme je viens de dire, s'efface elle-même, se perd, la minuscule hauteur s'affaisse doucement, et elle se dérobe dans la surface (brillante). Envasement d'un estuaire étrange, qui est à lui seul un démenti aux essais naguère tentés par Klee ou Kandinsky pour produire un lexique et une syntaxe des points, lignes et surfaces. Il y a encore une toile qui est une espèce de fausse fenêtre dont le jeu des gris sur gris porte un coup sévère à ce que Klee a pu prétendre de ce zéro des couleurs.

Et l'on est aussi loin de tout le travail de la *gegenstandlose Welt*, du suprématisme et des carrés blancs : à la fois parce que Guiffrey ne laisse aucune prise au constructivisme, s'y déroband au contraire de toutes ses forces, comme on l'a dit, et parce qu'il n'y a pas dans ses surfaces à la fois sobres et ivres le *tragique* de Malevitch, mais bien plutôt une sorte d'*apathie*. Le tragique repose sur une *croissance*, serait-elle déçue : il lui est essentiel que des dieux soient présents et absents pour tromper leurs victimes humaines. Le tragique est la métaphysique du mensonge. Dans Malevitch, et dans Rothko même, il y a la protestation tragique contre le mensonge des surfaces, des couleurs, des lignes : les dieux du sensible en sont venus à manquer, rendons sensible leur absence même. Guiffrey n'appartient pas à cette lignée de la protestation et de la culpabilité. Son rêve d'apathie est plutôt stoïco-épicurien. Les formes ne trompent pas, rien ne ment, tout est vrai, au sens où, disait Braque, « la vérité n'a pas de

contraire », c'est-à-dire où il n'y a que transit métamorphique d'intensités.

*Le Hors-Corps*

« Mouvoir l'esprit aux dix dixièmes, mouvoir le corps aux sept dixièmes » (Zeami).

Mais l'œil apathique de Guiffrey, s'il surveille la métamorphose, le passage d'un état des matières et des configurations à un autre, c'est toujours à son degré le plus *ténu*. Je ne connais que les gémissements montant jusqu'au cri, mêlés aux coups frappés à bras tendus par les doigtiers métalliques sur les peaux des tambours, dans la musique du théâtre Nô, ou bien sur la même scène, l'infime jeu de la plante du pied gantée de cuir blanc caressant ou percutant le sol dans des déplacements presque immobiles – pour se comparer aux étroites intensités qui s'enflamment à blanc sur les surfaces de Guiffrey.

Mais c'est un peu injuste pour les bêtes. De chaque côté du tuyau de la chaudière, assises sur leur derrière, il y a les deux chattes d'Élisa. Devant elles, posé sur le dessus de la chaudière aussi, leur panier. Elles regardent, loin devant, au-delà du panier, le fond du couloir, immobiles. Pure parodie. Le problème posé est : laquelle entrera la première dans le panier ? Le problème des chats (des chattes plutôt) est le problème des peintres abstraits. Ici attentives en apparence au plus loin, elles attendent le très proche et minuscule mouvement de la patte de l'autre qui, dans le silence qui les unit, va faire événement en se posant dans le panier. Et cette attente elle-même est une parodie, comme celle de Vladimir et Estragon : « Alors on y va ? – Allons-y (*Ils ne bougent pas*). » La toile abstraite paraît ne pas bouger, elle simule d'attendre son Godot, elle l'attend en effet, mais Godot est cette attente, et non pas son au-delà. Car une fois la patte dans le panier et même le corps, il ne se passe rien, l'événement est la tension, non le fait.

Ici et là, c'est la même rigueur du règlement (qu'on lise Zeami et qu'on regarde les épures de Guiffrey), mais là comme ici cette rigueur, ce méticuleux apprentissage de ce qui doit se faire et ne pas se faire, cette formation du *corps utile* qui est l'équarrissage de toutes les parties arbitrairement (libidinalement) décidées inutiles du corps

de l'acteur ou du peintre, par exemple ce port d'un masque qui, dans la tradition des écoles de Nô, est un peu trop petit et laisse à découvert un peu de menton, ou encore cet étrange port du torse toujours poussé en avant à la limite du déséquilibre – donc tous ces calculs, ces mesures du peintre, ces formations de règles et d'habitudes tendues, ce dressage de l'acteur sont là non pas pour montrer leur inanité comme le croient les nihilistes occidentaux et orientaux, mais pour rendre possible ce que Zeami appelle *la fleur merveilleuse* et son *évanescence*, c'est-à-dire l'effet de l'émotion la plus insolite en un instant inlocalisable.

Car Nô ne signifie rien d'autre que la *puissance* au sens de Nietzsche, et la force extrême exige l'extrême raffinement : dont le modèle est l'inane tension contrariée des abdominaux qui tirent et des dorsaux qui retiennent le torse de l'acteur penché sur son bassin. Guiffrey n'est pas un tragique : il sait après Zeami que la pire intensité et le désordre des passions exigent d'étranges montages, des filtres méticuleux, même maniaques, et tout à fait inutiles au sens de la rentabilité. Le déchaînement et l'insensibilité font une conjuration.

Quel est le corps utile du peintre Guiffrey quand il se branche sur la toile ? Presque rien, semble-t-il : il y a pour produire ces surfaces blanches une sorte de machinerie clinique, qui est la machinerie du cerveau. Et pour les réceptionner, du côté du corps enregistreur, il y a, encore, presque rien : l'idéal serait que le spectateur passe devant elles et ne voie rien. Et en effet ces toiles sont toujours invisibles, d'une manière ou de l'autre. Ce *corps*, ce bout de corps qui peint, ne comporte presque pas de mains, on pourrait songer à le remplacer par des appareils programmés capables de réaliser un très grand nombre de variantes sur des rapports de points/points, points/lignes, lignes/lignes, surfaces/lignes, surfaces/surfaces, surfaces/points, couleurs/couleurs, couleurs/tous les éléments précédents, tous les éléments + couleurs/brillantes, sans parler des sous-ensembles de chacun de ces ensembles : pour les lignes par exemple, verticales, horizontales, obliques avec le haut à droite ou à gauche, etc.

Donc si peu de corps apparemment mis en jeu dans cette fabrication et cette jouissance que c'est le langage des machines, un quelconque Algol ou chose de ce genre, qui, les variables une fois codées, devrait pouvoir tenir lieu de toute la chair du peintre. Telle est bien sûr la *modernité* de cet abstrait, l'élimination potentielle de l'opposition entre la science et l'art, le traitement de la surface

plastique comme d'un ruban de papier à ordinateur. Et pour lire ce qui s'y écrit, ce n'est pas un œil qu'il faut, une fraction de corps sensible, mais une mémoire capable de reconnaître. Donc devant les tableaux de René Guiffrey, un œil défaillant pourrait marcher, aveugle même, mais il faudrait une mémoire infaillible...

### L'efface

« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire (Wittgenstein). – Bien parlé (Anonyme). »

Seulement, là où la modernité de Guiffrey se dérouté de la destination que lui assigne le capital, qui est la *reproduction* (le revenu) profitable, et à laquelle suffit par définition le travail de la machine programmée, c'est ceci : l'effacement sensible de l'objet pictural, lequel pourrait passer pour son alignement sur le *produit* en général (la marchandise ne valant plus d'aucune manière par ses traits sensibles, mais par ses connotations, c'est-à-dire par son instanciation sur une mémoire collective, une mode, etc., sans parler de son instanciation sur la loi de la valeur), cet effacement qui fait souhaiter au peintre qu'on passe devant son tableau sans en rien voir, sans le voir, est précisément ce qui fait qu'on s'arrête et regarde, qu'on est jeté à un espace et un temps qui du sein de leur froideur calculée, de leur retrait, vous brûlent comme des pointes de glace, au lieu que les « produits » du capital simplement vous caressent d'un mensonge vulgaire. Telle est la conséquence singulière qui se tire de la parole de l'Antéchrist, absolument différente de celle du Christ-superstar, ces paroles étant les mêmes néanmoins. Telle est la *distinction* Nô.

Que dit l'abstrait ? Qu'il n'y a pas d'objet ? Et ainsi il resterait *critique* à l'endroit du monde des pseudo-objets que sont les marchandises, hommes compris ? Ou bien le retrait dans son silence blanc n'implique-t-il pas plutôt *affirmativement* qu'il y a partout des rencontres et branchements d'éléments, même les plus simples, les points, les bouts de triangle, et même apparemment les plus semblables, le blanc avec le blanc, et que l'intense n'est pas leur échangeabilité, mais leur irréversibilité alors même qu'ils paraissent totalement identiques ? Et que ces rencontres qu'on pourrait croire réglées et importantes par leur composition (ce que pensait le Bau-

haus), ne peuvent capter d'intensité qu'au-delà de la règle, dans des dispositifs stricts certes, mais singuliers à chaque fois ? De cette façon, on est aux antipodes de la production capitaliste, qui est reproduction du même dans un dispositif constant. Si bien que la programmation et la géométrie apparentes des toiles de ce menteur sont encore des pièges à faire dire : voyez comme il est moderne, il ne croit plus à rien, comme il est froid et nihiliste ! Ou bien à faire dire : voyez comme il est moderne, il sait qu'il n'y a plus rien à croire, c'est un mystique du néant, c'est un Rothko (car les piégés voient Rothko comme un rabbin, comme un croyant paradoxal) ! Alors que ces surfaces qui par leur brillance, leur gauchissement, leur déviance très minime par rapport aux règles de la perception géométrique, et mille autres petits trucs, se jouent les unes des autres sur chaque toile incomparablement, affirment au contraire que toujours ça court sans repos de ceci en cela, que telle est la gaieté (jouissance et mort) des influx. Si donc le corps du peintre et le corps du spectateur paraissent réduits à presque rien, ce n'est certes pas au bénéfice d'une grosse tête et grosse mémoire de grand Compositeur-Computeur qui en aurait capté et séquestré les fragments jouissifs, c'est seulement parce que ces corps sont déjà par eux-mêmes des entités entièrement composées et *déjà des pensées*, que rien n'existe moins, libidinalement, qu'un corps, qu'il n'y a sur la surface de ce prétendu corps (lequel n'est que face unique se poursuivant dans le dédale des organes réputés intérieurs) que des rencontres très élémentaires d'influx passant par d'étroites et exclusives zones, au prix de la santé de l'ensemble (et de sa survie), s'en moquant donc, — et que le tableau dit abstrait de Guiffrey est le simulacre, en forme d'épure, de cet espace labyrinthique où coulent des filets de jouissance et de péril mortel, et qui défie la pensée. Tu peins que tu n'as rien peint, disons que nous n'avons rien dit.

## Plusieurs silences

Le désir pensé sous la catégorie du manque, du négatif ; et le désir produit en mots, sons, couleurs, volumes, sous l'idée des processus positifs. Le désir *de* quelque chose, le désir tout court. Le désir qui dans le vide modèle le double (le fantasme, le sosie, la *réplique*, l'hologramme) *de* ce qui lui manque, le désir comme travail, métamorphose sans but, jeu sans mémoire. Il y a dans Freud les deux acceptions : le *Wunsch*, les processus primaires. Les propriétés affirmatives reconnues aux processus primaires le mettent à l'abri de toute « pensée », d'une partition qui en sectionnerait l'énergétique en *articuli* et en écarts réguliers. La positivité du Ça fait que le Moi *ne peut pas* y advenir, que leur réconciliation est impossible de fait, que l'un et l'autre ne peuvent pas faire une unité (celle d'un sujet, d'une œuvre même « ouverte », d'une société, d'un corps). En introduisant l'idée de pulsion de mort, Freud entend *renforcer* l'économique, l'affirmativité du processus primaire. (De ce fait il les déplace.) La pulsion de mort est simplement le fait que l'énergie *n'a pas d'oreille pour l'unité*, pour le concert de l'organisme (de « l'appareil psychique »), est sourde à sa composition, c'est-à-dire au manque, au vide dans lequel les organes, les *articuli* (les notes) seraient découpés et arrangés pour faire un cosmos et une *musikè*. Éros

compose de la musique. La pulsion de mort ne s'entend jamais, silencieuse, dit Freud. Mais c'est qu'elle est la surdité de l'économique libidinale aux règles de la composition, à la hiérarchie de l'organisme.

On n'a pas entendu venir, se préparer la Commune, ni Mai 1968. Inversement l'un et l'autre ont encore bien *trop entendu* la musique douce de l'organisme social. *Voir mal*, dit Nietzsche, *c'est voir trop peu* ; *mal entendre, c'est entendre trop*. Trop d'harmoniques.

La pulsion de mort n'est pas une autre pulsion, mais le sans-régime. Freud l'approche par la voie de la souffrance : cauchemars des névrosés traumatiques, compulsions de destin ou d'échec, répétitions de perte d'objet. Mais il ajoute que dans l'orgasme même, au cœur d' ros et de la composition (  ce qu'on dit), il y a encore l'errance, l'excès, l'anéantissement du réglé. Extrêmes souffrances, extrêmes joies ; tensions supérieures, dépressions profondes. Le composé, le composable reste dans les normes d'intensité, dans des intensités moyennes, sous régime. La pulsion de mort se marque dans des sautes de tension, ce que Klossowski appelle des *intensités*, Cage des *events*. Dissonances, stridences, silences vraiment exagérés, laids.

Le processus secondaire est un processus de liaison. Un son est un bruit lié, rapporté à une articulation du *continuum* sonore (l'échelle), à un dispositif de production (la lutherie), à une syntaxe (le contre-point), à une rhétorique (le genre sonate).   la limite le son, en tant que lié, ne vaut plus par sa sonorité, mais par le réseau de ses relations, actuelles et possibles, exactement comme un phonème, unité distinctive arbitraire. Adorno soulignait que toutes les œuvres d'art unifiées sont des pseudomorphoses du langage verbal et que la musique organique, issue du style *recitativo*, imite dès le début la parole. Et qu'en éliminant l'unification, la musique dodécaphonique se constitue en protestation. Mais ce n'est pas assez. La composition est un travail de désensibilisation du matériau. (Elle touche à son terme avec Schoenberg, dit Adorno.) Désensibilisation, cela introduit une référence au corps. Mais auquel ? Qu'est-ce qu'entendre ? Fonctionne implicitement dans Adorno, *et aussi dans Cage*, un schéma phénoménologique du corps : unité de sens non faite, toujours en train dû se faire à l'occasion du monde et avec lui, mais unité, et de sens. Ou si l'on préfère : monde sonore venant à lui-même dans l'unité d'un corps. Ou encore : *cogito* perceptif, ant pr dicatif. Donc

sens, *cogito*, conscience. Le phénoménologue situe le corps comme région où les sons se transforment en musique, où le non-lié (inconscient) se lie, où le bruit devient sonorité. (Il y a peu de choses sur la musique dans la *Phénoménologie de la perception*, plus dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* : mais chez Merleau-Ponty comme chez Dufrenne, la musique est dans la méthode : abondance des métaphores de rythme, de consonance, d'accord, de puissance vibrante, synesthésique, partout combat contre le néo-kantisme comme musique descendue de la tête.) Le corps phénoménologique est un corps qui compose, érotique, habité d'Éros. — Mais composer est toujours filtrer et lier, exclure comme bruits des régions entières de l'univers sonore et produire de la « musique » (de l'« audible ») avec l'input. Les bruits rejetés par le corps, même composant, ne sont pas entendus. S'ils le sont, c'est comme dissonances, entrées d'influx sonores dans un dispositif non préparé à les recevoir, à les métamorphoser en musique. Ainsi le corps phénoménologique est un filtre et donc requiert la désensibilisation de régions sonores entières.

Inversement la sensibilisation au matériau sera extrême, apparentée à la mort du dispositif de filtrage (du pare-excitations, dit Freud), elle sera puissance d'intensités, puissance intensive, et elle ne renverra pas à l'unité d'un corps musicien-musical, mais à des sautes de tension, à des singularités intenses. En principe, il n'y a pas de dispositif pour accueillir ces intensités : leur singularité, c'est qu'elles ne sont pas rapportées par une mémoire à des unités de référence (une échelle, des lois d'harmonie, ou leur équivalent supposé dans le corps phénoménologique), il n'y a pas de région pour les mesurer. Il ne suffit pas de dire, comme Cage dit que disait le père de Cage : *Measurement, he said, measures measuring means*, ce qui est phénoménologique, c'est-à-dire érotique-logique, corps se faisant tout en faisant le monde et la musique, il faut dire que nulle unité, grande unité, composition ne se fait avec ce bruit-ci, ce son, cette intensité singulière, mais plutôt *malgré* eux. Entendre cet événement, c'est le métamorphoser : en larmes, en gestes, en rires, en danses, en mots, en sons, en théorèmes, en repeindre sa chambre, en déménager un ami. J'atteste qu'un chat noir (Lhermite) a entendu la *Musique* de Kagel pour des instruments de la Renaissance : hérissements des moustaches, palpitations des oreilles, enquête dans les environs de la pièce d'audition. L'intensité du bruit-son = une poussée à produire quelque chose, coup par coup, dans un retour incessant où rien ne

se répète. Il faut in-disposer le corps compositeur (corps phénosocial) pour que ces métamorphoses soient possibles, au lieu des grises métaphores du discompositeur au musée musical. *He was a physicist and a computer-composer in his spare time. Why was he so stupid? Because he was of the opinion (demande Cage) that the only thing that will engage the intellect is the measurment of relations between things?*

Ce qu'on appelle musique est un dispositif :

1° qui investit la libido principalement sur la région sonore : commutateur d'énergie libidinale en énergie audible, et l'inverse ; cela implique déjà des quantités d'énergie constamment employées à circonscrire cette région, y compris sur le corps, par exemple la déconnection des cavités phonatoire et auditive par rapport aux bras, aux jambes, à la danse ;

2° qui dans l'Occident classique et baroque va brancher sur ce corps partiel des prothèses musicales, instruments ; ce branchement requiert de nouveaux investissements sur certaines parties du corps, les mains, les doigts, du pianiste, du flûtiste, mais aussi le complexe bras-épaule-menton du violoniste, le torse du batteur, les genoux du violoncelliste, de la harpiste ;

3° qui ne produit de sons que discontinus et dont les hauteurs sont repérables au 1/2 ton près sur une partition fixe de l'espace sonore ;

4° qui accorde la primauté au mode d'*ut*, traite cinq demi-tons sur douze en notes subalternes, « de passage » ;

5° qui sous le nom de tonalité ne tolère comme distribution des intervalles entre les sons que celle donnée par le mode « pythagoricien » ;

6° qui privilégie sous le nom d'accords des agrégats de trois degrés séparés respectivement par des intervalles de tierces ;

7° qui dans le mode d'*ut* donne la prééminence aux accords majeurs dits parfaits placés sur les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup>, et 5<sup>e</sup> degrés ;

8° etc., je passe la main à plus savant que moi, ce n'est pas difficile. Il s'agit de montrer ce que c'est qu'un dispositif : superposition d'écrans qui filtrent des flux énergétiques, ici sonores. Ces écrans ne sont pas des choses (il n'y a pas de choses), ce sont des investissements libidinaux qui font barrage à l'entrée ou à la sortie de certains sons-bruits, et qui se maintiennent et se transmettent. Une partie importante du potentiel libidinal est employée à ces fonctions policiées-policières. Scandale si le dispositif produit un son-bruit exclu en principe : écoutant une cantatrice, j'étais, enfant, je reste, terrifié et curieux de deux éventualités : qu'elle oublie son texte (zéro !), qu'elle se mette à éternuer. Quand Tudor et Cage ont donné *Mureau + Rainforest* à Bâle, un groupe de protestataires, près d'Andrée et moi, s'est mis à gueuler, à imiter des meuglements, hennissements : aucune incidence, cela entrait très bien dans le jeu. Ils auraient dû diffuser une *Suite* de Bach à très forte intensité, et encore...

Les dissonances dans la musique classique baroque, on les « prépare » et on les « résout ». On crée une légère tension avec une petite dissonance, on la liquide avec l'accord de tonique. L'accord de septième de dominante, écrit Barraud, « contient un certain intervalle qui crée un appel irrésistible. [...] Il veut sa résolution dans une cadence parfaite sur un accord de tonique ». (Mais Barraud ajoute entre parenthèses : « un appel irrésistible auquel les musiciens modernes résisteront fort bien d'ailleurs ».) « Dispositif de tensions, dit le même auteur à propos des dissonances, qui multiplient le dynamisme (du système tonal) et qui accusent la fonction tonale. » Qu'est-ce que ce jeu de dynamisation sur fond d'identité renforcée ? Le dysfonctionnement crée un désir de restauration de la bonne forme. C'est le jeu *fort/da*. C'est la transmutation de la libido comme énergie en désir comme *Wunsch*. L'errance positive de la première devient la négativité du second, son manque-d'objet *mimé*. « Depuis Monteverdi et jusqu'à Verdi, la musique dramatique, comme véritable *musica ficta*, présentait l'expression en tant qu'expression stylisée, médiante, c'est-à-dire l'apparence des passions », écrit Adorno. Le couple dissonance-résolution est une bonne introduction à la question de l'apparence en musique : parce qu'il est constitutif de la *profondeur*. On touche là au ressort libidinal de la *théâtralité*, à la congruence profonde de la musique et du spectacle en Occident « classique », à la prééminence de

l'opéra, à la possibilité que le cinéma ait été inventé. Sans parler du politique.

Le couple *fort-da* n'est pas la séquence *da-fort* ; *da-fort* est une dissonance, *fort-da* est sa résolution. La répétition du *fort* ! est suspendue à la répétition du *da* ! .L'intensité de toute souffrance (l'angoisse) est ramenée à la simple peur de perdre et au regret d'avoir perdu un objet. Domination d'Éros, qui englobe et défigure l'errance dans l'activité joueuse. Cette domination produit la mise en scène : le bord du lit est le cadre de scène, entrées et sorties de la bobine, *Sprechgesang* de l'enfant en coulisse. C'est la Caverne.

Le politique, ce n'est pas seulement le vide, la négativité, le chiasme de la socialité par laquelle celle-ci vient à elle-même (phénoménologie du politique) ; mais le politique est aussi ce qui recouvre cela, l'efface, *production d'apparence*, liaison du décousu, en un dispositif théâtral analogue au *fort-da*. Les processus primaires sont méconnus, ils sont mimés en une négativité spectaculaire : « Vous êtes malheureux parce qu'on vous a dérobé un objet, bobine, propriété, travail, liberté, jouissance. » On prépare la dissonance : elle n'est que soustraction, on la résoudra donc par totalisation.

Le privilège accordé aux accords de tonique, dominante et sous-dominante, c'est la prévalence du tout sur les parties : ces trois accords donnent ensemble *tous* les degrés de l'échelle. La résolution est indication de la totalité. La dialectique et la politique dialectique reposent aussi sur le principe que si vous « avez » la totalité organique, alors les dissonances (conflits, luttes, désordres, injustices, inégalités) disparaissent. La dissonance est aliénation, partie prise pour le tout ; elle se résorbe dans le bon point de vue, celui du tout, celui du compositeur, qui est le Prince des sons, le Secrétaire de leur Parti.

Si j'étais un savant musicologue, j'oserais écrire ceci : on peut déterminer l'*effet de profondeur* (constitutif de la théâtralité) à partir de la hiérarchie de sonorités en musique classique. Si par exemple il y a résolution d'une dissonance dans l'accord de tonique, c'est que l'oreille-mémoire, quand elle entend l'accord dissonant ou l'accord de dominance anticipe le chemin à suivre à travers l'espace sonore pour arriver au but. « Profondeur » suppose qu'on est à la fois ici et là-bas : dans la dissonance l'oreille entend déjà l'accord parfait

là-bas. Et si elle peut déjà y être, c'est qu'elle connaît le chemin qui y mène (cadence). C'est ainsi que le temps est « dominé ». En peinture la « construction légitime » remplit la même fonction pour l'espace : par les orthogonales, l'œil-esprit parcourt en la construisant la distance qui sépare le premier plan du fond. Le fond *résout* le premier plan. La construction légitime non seulement « perce le support » en le masquant comme surface bidimensionnelle, mais elle oblitère dans l'espace visuel toute la zone périphérique : courbe, anamorphique, turbulente, événementielle. Le système tonal masque également la surface-temps, le temps des événements : l'accord de tonique est suspendu à travers une multiplicité de thèmes et variations, il les neutralise donc, en fait des apparences, qu'il résoudra ; de même qu'est résolue la diversité du donné visuel dans le système des orthogonales qui amène l'œil au point qui commande. L'apparence procède de ce dispositif. La profondeur ne naît (et donc l'apparence) que comme résolution, réconciliation ou totalisation du divers dans l'unité du point de fuite ou de la tonique, secondarisation. — Si j'étais un savant musicologue, j'oserais ajouter ceci : analogue dans son effet est la prise du pouvoir par l'harmonie sur la mélodie dans la musique baroque. Dans le plain-chant, il y a des voix entièrement séparées qui nomadisent, se rencontrent, se quittent, parcours indifférents aux accords et aux bases privilégiées plus tard. Dans la musique romantique, ce divers est rassemblé sous une législation harmonique par la science du contrepoint. La mélodie opère alors non pour elle-même, mais comme une apparence, effet de surface renvoyant à un arrière-fond par une construction harmonique. Même dispositif de mise en scène, avec le silence du metteur en scène, l'effacement des traces du travail.

Construire la surface comme apparence, c'est *construire* : produire des actions qui seront prises comme des effets d'autre chose, d'un Autre, non comme événement, comme ce qui arrive. Le secret du bâtiment, de la *fabbrica* : son plan, son élévation. La scène est un bâtiment, l'architecture devient une mise en scène : Brunelleschi, Francesco di Giorgio, Serlio, Palladio. Ce n'est pas qu'il y ait antériorité de la construction architecturale sur les autres constructions, il y a partout la même fonction : produire les surfaces comme apparencés, comme *skênai*, *scoenae*, rideaux-écrans. Y compris la *surface de volume*, comme l'atteste le montage de la scène du Théâtre olympique de Vicence. De même la *Konstruktion* en analyse, telle

que Freud la décrit à la fin, produit le discours de l'analysé comme symptôme, surface.

Produire la surface comme apparence, c'est produire la surface comme lieu d'inscription. Mais imaginons que la Renaissance n'invente ou ne ré-invente pas l'apparence en peinture, musique, architecture, politique, qu'il n'y ait pas la théâtralisation généralisée : alors il n'y a pas de surface comme lieu d'inscription ; impossible même, la catégorie d'inscription qui implique dissociation d'un agent (metteur en scène, peintre, architecte, compositeur, prince) et d'un patient (la prétendue zone d'inscription, la cire, la table rase, le peuple devenu dialectiquement les masses), l'analysé (devenu dialectiquement l'analysant). Il faut imaginer en deçà de la théâtralisation et de l'inscription généralisées les processus primaires comme branchements et transformations d'influx ou flux, sans qu'on puisse jamais décider de ce qui dans le branchement est actif ou passif. Donc sans inscriptibilité, et sans surface. Les surfaces d'inscription (toile tendue dans son cadre, cadre de scène, cadre tonal, cabinets et chambres de délibération et de décision politique), ces surfaces sont elles-mêmes des flux d'énergie libidinale stabilisés, quiescents, fonctionnant comme des canaux, écluses, régulateurs du désir, comme ses figures figurantes. Ni but, ni cause, ni raison : formation d'Éros arrêtant le nomadisme de la pulsion de mort, réduisant les intensités.

Quand Leriche dit que la santé, c'est le silence des organes, il montre qu'il n'a pas d'oreille, qu'il a l'oreille policée, policière de l'Europe classique. Dans une chambre anéchoïde, le corps de Cage (qui se portait bien) bruit : pulsations sanguines, influx nerveux. Le silence des organes fait un bruit fou. Mettez des boules dites Quiès ! La mort, certaines maladies sont aussi silencieuses dans leur œuvre et accomplissement que la santé. Freud dit le contraire de Leriche, que la pulsion de mort est toujours silencieuse, étouffée dans la rumeur d'Éros ; et c'est la santé qui bruit (musicalement, tout de même). L'alternative pertinente n'est pas : bruit ou silence. Le silence comme idéal de santé, c'est la névrose de l'Europe qui commande cette représentation : faire taire les pulsions, les maintenir au-dehors (le *limes*, première surface), répandre l'image rassurante du corps unifié offrant à l'extérieur la cuirasse unie de son bronzage parexcitations, avec « à l'intérieur » plus rien à entendre, le vide. C'était déjà la ronde-bosse et l'athlétisme huilé des Grecs.

Or pas du tout, la « surface » du corps n'est pas une surface comparable à un rideau de scène ou à un écran de cinéma ou à une toile à peindre. Elle est pleine de trous, ou plutôt les trous font partie de la peau, la peau fait involution en creusant ce qu'on appelle un « intérieur » (parce qu'on adopte le point de vue du théâtre), mais qui est aussi extérieur que l'« extérieur ». La « bonne forme » à l'« intérieur » comme silence, c'est le corps vidé, purgé, c'est l'effacement du corps comme bruit-son au bénéfice d'un corps chef d'orchestre, opérateur musicalement anéanti, effacé. Du silence du bruit, pluriel, au silence de l'ordre. Maintenant c'est le silence du prince, assis à la place privilégiée dans le théâtre de Serlio et Palladio, le silence exigé du public de la salle de concert comme de toute la machinerie de scène et des machinistes : quand la santé est bonne, Leriche, le médecin, le prince ne doit pas pouvoir entendre le metteur en scène supposé du corps, les dessous du plateau, les coulisses, le gril, les entrailles, les pompes à sang, à air, à pisse, à merde, à sperme. Silence qui procède d'un effacement, donc contrepartie de l'apparence.

Quand Mao traverse le Yang-Tsé Kiang à la nage, son corps fait du bruit, l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur se défait. Le Prince ne serait-il donc plus, alors, le grand Muet situé à jamais au bon point de distance, dans sa tribune de la place de Pékin, regardant la foule, voyant sa propre image que lui renvoie la foule, entendant non pas bruire la libido dans les corps, mais une seule voix réciter-chanter la pensée-mao ? – Nageant le crawl dans la baie, respirant tantôt à droite tantôt à gauche, toutes les brasses et demie par conséquent, on a : 1° les sons propagés sous l'eau, par exemple des aiguës qui viennent de très loin (hélices de canot) avec leurs harmoniques, les graves du bouillonnement laissé par le battement des pieds, surtout le carillon des bulles d'air expiré qui glissent et éclatent le long des oreilles ; 2° alternativement : *a.* quand l'oreille émergée est tournée vers le rivage, toute la rumeur de la ville, de la plage, avec des éclats particuliers, une cloche, les pompiers, un klaxon, un haut-parleur, les cris d'enfants au bain plus près ; *b.* quand l'oreille s'ouvre vers le large, le clapotis tout près léchant l'oreille, petites masses d'eau frottant les unes contre les autres, plus loin des vrombissements de moteur, appels de mouettes. – En crawl le corps pivote, roule tout entier autour de son axe le plus long, ce qui ouvre une oreille en fermant l'autre, alternativement. Le mouvement agit

comme machine à produire des sons, instrument de musique ; *mais les bruits produits par le mouvement lui-même font partie de ces sons.* Pieds battant comme des pales, bras ramassant comme des fourches, battant ramassant quoi, des choses ? non, de l'énergie, de l'inertie, donc faisant frottements et chocs, inspirations et expirations en force, le cœur venant ajouter ses coups à ce remue-ménage. Il ne faut pas dire que le corps ne s'entend pas dans l'effort et cette gaieté (encore une idée de Leriche), il est opérateur de sons transitable certes, mais ses propres bruits, son travail bruyant sont en jeu dans cette action. Ce qui se passe n'est pas ce qui est censé se passer selon l'idéologie de la « culture physique », la maîtrise du corps, etc. ; ce qui se passe est mouvement et musique sans apparence. Pas domination, métamorphose. Savoir crawler n'est pas un pouvoir-sur, mais puissances de sonorités (et aussi d'attouchements, de couleurs). – Nageant à côté d'un ami, nous ne voulons pas le pouvoir l'un sur l'autre ou sur l'eau, montrer que l'un est plus fort que l'autre, vaincre le temps, etc., autres impulsions obsessionnelles ou paranoïaques que nourrit l'esprit du politique et de l'économie politique, nous ne voulons rien vaincre, du tout, ne rien nous approprier, mais faire de la musique ensemble. Quand je respire de son côté, un œil et une oreille émergés, je vois glisser son nez comme posé sur l'eau, j'entends le claquement de ses paumes qui viennent et reviennent chercher la surface, il nage comme s'il volait (moi comme un lourd cétacé plutôt), tantôt nous sommes au même rythme, tantôt ça se décroche, et rien que cela est aussi bon que les inventions polyrythmiques du *Sacre du printemps*. Non pas maîtrise du corps, mais sa dissolution dans le fonctionnement.

Description beaucoup trop phénoménologique encore, trop rapportée à un sujet de l'expérience. Il faudrait montrer que ce dispositif est fait de stases d'énergie : régulation du rythme respiratoire, synchronisation des mouvements de mains et d'épaules, désynchronisation des bras et des jambes, blocage des genoux, mollesse des chevilles, etc., c'est-à-dire série d'investissements qui rendent possible cette modalité de danse dans l'eau. En deçà, l'arbitraire imprévisible, fou, du désir qui va s'investir dans ce dispositif-là et vous rendre capable de crawler. Et il faudrait mettre en compte la rébellion des processus primaires, qui viennent tout à coup désunir le nageur, le faire s'étouffer, rire, s'arrêter, avoir peur, faire grincer la machine.

« Comme le poisson dans l'eau », cela devrait se dire : l'extinction de l'apparence, la suppression de la relation théâtrale entre le Prince, ce prince potentiel qu'est tout militant, et les masses (= gens qui ne sont pas bien placés, qui entendent *trop*, qui sont plongés dans le bruit, les résonances, les échos, les réverbérations). En tout cas : pas comme le chef sur la tribune. Et pas non plus comme la bonne machine dans son *milieu*. Imaginez l'eau menaçant le poisson de le noyer. Ou lui enseignant qu'il n'est lui-même que de l'eau. Imaginez une tempête : la musique du bon poisson couverte et dissoute par les froissements des courants de fond et la résonance des déferlements.

En pleine nuit, loin au fond de l'appartement (= appartement bourgeois fin XIX<sup>e</sup>), il entendit ce que partout autour de lui les adultes appelaient une « scène », « faire une scène », des bruits humains, mais d'intensité, hauteur, durée inhumains, il se leva *sans bruit* = avec craquements du vieux lit, crissement des planchers, grincements de porte, il s'approcha de la source supposée, la porte de la chambre des parents, porte faisant alors fonction de rideau de scène, d'écran, il devina que sa mère criait, pleurait, suppliait, « il n'y a plus un sou dans la maison », que son père se retournait dans le lit, muet de fureur impuissante, il entendit ses soupirs irrités accompagnés des gémissements du sommier. C'était pendant *la crise*, les années 1934-1935 à Paris, son père n'avait plus de travail. Il entendait son cœur battre dans ses oreilles. Souvenir-écran ? (Mais avec Freud on reste dans les écrans de toute manière : tout est écran si l'on suppose une origine. *Sup-position* est déjà production d'apparence, théâtre.) En tout cas : expérience musicale et musique expérimentale, sans succès ni échec, mais avec événement : celui-ci balayant d'un coup l'économie libidinale, l'économie politique et l'économie sonore.

Freud dit à l'hystérique : vous voyez des scènes, vous avez des fantasmes, dites-moi ce que vous voyez ; à mesure que vous me le direz, la consistance des images va se liquider. Donc il y a un théâtre d'images, dont l'hystérique est la spectatrice sur le divan. Et là-dessus, Freud construit un deuxième dispositif où l'hystérique est l'actrice, l'analyste l'auditeur invisible ; au théâtre succède la radio ; plus exactement : radio branchée sur la salle de théâtre, l'auditeur ne voyant pas lui-même la scène, comme dans les commentaires radiophoniques de matches de boxe, de football. Les charges investies en images vont se *dépenser*, mais en mots. Ces mots (du patient, du

commentateur) vont venir buter sur le silence de l'analyste : silence énergétique, s'entend, ces mots donnés en demande d'amour resteront sans réponse. S'il y avait réponse de l'analyste, ce serait comme s'il montait lui-même sur la scène à fantômes, la *Phantasie* loin de se dissoudre se renforcerait : ce qui se passe dans la vie quotidienne, imaginaire, où l'hystérique a des yeux et n'entend pas. Mais ici dans le cabinet du docteur Freud, il s'agit d'entendre ce qui se tait dans et par la mise en scène fantasmatique. Le silence de l'analyste *doit* mettre fin (?) au silence de l'hystérique. Effacement des opérations de production dans le symptôme, exhibition de ces mêmes opérations dans l'analyse : deux silences à fonction inverse, le silence du bruit, de l'imaginaire, le silence de la structure, du symbolique ; et comme tremplin de l'un à l'autre, le silence de l'analyste. Mais tout cela complémentaire, éléments d'un seul dispositif, celui de l'analyse. Les mots que l'hystérique adresse à l'analyste véhiculent la rumeur des affects, ils rencontrent le silence du docteur, grâce auquel ils vont venir se distribuer dans le « pur » silence de la *ratio*, celui qui sépare les unités distinctives (phonèmes) et permet de reconnaître le signifiant langagier et de communiquer. C'est pourquoi la scène racontée dans ces conditions à l'analyste sera « libérée » remise en circulation, liquidée, « rachetée » dit Freud, le fantôme-fantôme qui l'enchaînait sera révoqué, le vrai Dieu, *Logos*, l'emportera.

On dit qu'il n'y a pas de musique chez Freud. Pas comme thème ; mais comme dispositif, il y en a autant que dans l'Exode, et cela conduit à repérer sa parenté avec Schoenberg. L'hystérique est le peuple d'Israël, qui désire des signes (des réponses) et des idoles, et qui danse et chante autour du Veau d'or : pour Freud, c'est Strauss, les Italiens, les catholiques (Wagner, les femmes ?). Jahvé pour sa part ne chante pas et n'est pas chantable : il existe un court texte de Freud sur les voyelles en hébreu et l'imprononçabilité du tétragramme : pouvoir *voiser* le nom du père, ce serait lui conférer une présence sensible, sensuelle, idolâtrique. La musique tonale appartient à la scène fantasmatique. (Voyez le texte sur le fantasme du petit bruit rythmé, dont le metteur en scène supposé par Freud est la masturbation clitoridienne.) Aron le faible est un adorable ténor, qui a en partage la mélodie et l'*espressivo*. Quant à Moïse, il parle au bord du chant sans chanter, parle en modulant : on dirait que c'est pour lui que Schoenberg a inventé le *Sprechgesang* ; son livret est le moins équivoque qui soit, qui commence par : *Einziger, ewiger*,

*allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott* (acte 1, sc. 1). La musique du dispositif de la cure, c'est celle de l'opéra *Moïse et Aron* de Schoenberg. Œuvre inachevée, analyse interminable. Comme le judaïsme, l'analyse, notamment lacanienne, met en principe que l'on *doit* dissiper le silence-bruit des passions en passant par le silence du Signifiant. Par un renversement isomorphe à celui du judaïsme, elle nomme signifiant non pas, comme c'est le cas en linguistique, le donné, la « face sensible du signe » pour les locuteurs, mais le « sujet » supposé producteur du *système* des signes. Non pas les mots d'Aron ou Moïse, mais le silence *de* Jahvé = le silence qu'il observe (pas de réponse), et le silence qu'il fait observer (imprononçable). Dans ce dispositif l'analyste est le commutateur (lui-même silencieux) d'un silence dans l'autre, comme Moïse. Le *Sprechgesang* est transit du silence mélodique passionnel en silence systématique, combinatoire ; ce transit se soutient du silence du père.

Schoenberg est le Luther de la musique nouvelle, le sérialisme a été son Église réformée ; comme Freud a été le Luther de l'inconscient, disent Deleuze et Guattari ; comme Adam Smith a été le Luther de l'économie politique moderne, dit Engels. On critique la religion dans le cadre des religions, la musique dans le cadre de la musique, la conscience dans le cadre de la science et la psychiatrie dans le cadre de la thérapeutique, l'économie politique dans le cadre de la propriété privée. Ces cadres sont les limites du temple, ou du musée (salle de concert), ou de l'étude de notaire ou du cabinet : limites (1), celles du bâtiment. La Réforme est seulement la destruction des limites (2), celles qui à l'intérieur du bâtiment séparent, dans le dispositif théâtral (religieux-politique-musical-pictural) dit « à l'italienne », la salle et la scène. Cadre de scène, le chœur autour de l'autel, l'estrade du chef, la tribune du tribun, le cadre du tableau : séparations supposées non franchissables sans travestissement. Cachées dans les limites (2), les vraies limites (3), les opérateurs effacés d'effacement, de la mise en scène, de l'harmonie et de la composition, de la rhétorique et du pouvoir, de la construction dite légitime. Schoenberg veut détruire l'apparence, dit très bien Adorno ; exode de Schoenberg loin de l'Égypte musicale, de la modulation continue wagnérienne, de l'expressionnisme, de la *musica ficta*, en direction du désert, de la pauvreté volontaire des moyens : la série, les deux opérations (renversement et rétrogradation), les quatre positions  $a$ ,  $a'$ ,  $1/a$ ,  $1/a'$ . Cette pauvreté par sa rigueur même va permettre

d'affronter la dissonance dans toutes ses conséquences : *J'ai voulu atteindre tous ceux qui cherchent leur salut personnel dans la voie du juste milieu. Car elle est le seul chemin qui ne mène pas à Rome (= à la Terre promise). Or ceux-là s'y engagent qui, gourmands, grappillent des dissonances, voulant ainsi passer pour modernes, mais n'ont pas l'audace d'en tirer les conséquences, lesquelles résultent non seulement des dissonances elles-mêmes, mais aussi, et bien davantage, des consonances qui les ont précédées* (« Préface » aux *Trois Satires*, 1925). Étendre complètement le principe de la dissonance, c'est *cesser de faire marcher l'oreille* : principe d'*immobilisation*, qui est le même qu'observait vingt-cinq ans plus tôt l'œil de Cézanne dans la campagne aixoise, et par lequel ce Moïse de la nouvelle peinture désirait lui aussi cesser de « faire marcher » l'œil. Maintenant on va rester sur place, il n'y aura pas de résolution, de point de fuite où le divers vient se rassembler, il n'y aura pas d'histoire, d'épiphanie salutaire, il y a un langage sans intention, qui exige, qui exige non pas religion, mais foi. Schoenberg critique la musique comme *récit* édifiant, il veut en faire un *discours*, produit par une langue qui est un système arbitraire, mais développé dans toutes ses conséquences (langue de Jahvé), et ainsi toujours éprouvé comme irrecevable et tragique : quelque chose comme l'inconscient selon Lacan ? Une nouvelle transcendance est introduite dans le matériau sonore, toute familiarité devient impossible, le tragique l'emporte, comme chez Freud. Ce qui est recherché avec la « technique » dodécaphonique et sérielle comme avec la « technique » analytique, c'est le tragique, c'est-à-dire ce qui, aux yeux de Freud comme de Schoenberg, fait entièrement défaut au positivisme scientifique ou musical du XIX<sup>e</sup> siècle. Le tragique est l'intensité hors signification, mais rapportée à l'intention d'un Autre.

Le retour du judaïsme comme dispositif profond commun aux deux œuvres a bien fonction critique par rapport à la société et à l'idéologie a-critiques, comme Adorno le dit de Schoenberg, mais sans doute pas là où Adorno l'attend. La désensibilisation du matériau ne peut pas être imputée à la société industrielle et à ses techniques de reproduction mécanique (lesquelles, nous le savons, peuvent aussi bien produire l'inverse, l'hypersensibilisation du matériau, il suffit d'entendre les musiques de Kagel, Cage, Xenakis, Zappa, Hendrix), elle n'est nullement pensable sous le concept benjaminien de la destruction de l'*aura*, qui appartient lui aussi à la pensée négative

du chef-d'œuvre perdu, de la technologie moderne comme aliénation. Cette désensibilisation chez Schoenberg ou Lacan relève en vérité de l'image de la *thérapeutique* qui hante l'œuvre de Schoenberg autant que celle de Freud : thérapeutique par *renforcement* du discours, du discontinu, du rationnel, de la loi, du silence-loi, de la négativité, et ce non pas dans l'esprit du positivisme, mais dans celui du négativisme tragique, du destin, de l'inconscient, du dessaisissement. Ce négativisme tragique, l'œuvre freudienne et postfreudienne nous apprend en quoi il consiste : le rabattement du dispositif de la cure, du transfert contrôlé, par-dessus le processus primaire, la reconstitution du théâtre critique dans le cabinet (après la destitution du supposé théâtre précritique de la chambre parentale et de la *Phantasie* visuelle) occultant la découverte vertigineuse de la déplaçabilité libidinale, du travail, du nomadisme primaire. – Et ce rabattement, cette restauration *ignorés* de Freud lui-même, ignorés dans leur arbitraire, dans leur folie injustifiable de *dispositif*, de figure de l'inconscient *de la psychanalyse elle-même*. (Ignorés et soupçonnés : relisez la fin de l'analyse du président Schreber, où Freud écrit en substance : rien ne ressemble plus à ma propre théorie des pulsions et investissements que celle des rayons schrébériens, mais tout de même je l'ai trouvée le premier et j'ai des témoins ! Y a-t-il plus de théorie vraie dans son délire, ou plus de délire dans ma théorie ? L'avenir le dira... – Et encore dans *Moïse et le Monothéisme*, texte ultime, tout entier porté par la question : en quoi donc consiste la folie propre [ce dispositif propre] qu'est le judaïsme ?)

Il y a eu un moment, l'époque d'*Humain, trop humain*, où Nietzsche a désiré cette musique tragique, intellectuelle, antiwagnérienne, sobre, critique, voltairienne-paulinienne-mosaïque, époque de la convalescence, époque non affirmative, époque qui était en somme à la fois malade et bien portante comme « l'époque ». Mais quand Nietzsche enjambe « l'époque », vient occuper son inactualité-intempestivité propre, ce n'est plus le critique qu'il lui faut, le nihilisme, même véritable, le judaïsme qu'il aimait lui aussi tellement, mais c'est l'affirmatif, c'est la musique de Cage.

*Though his experience was space-time, écrit Cage de Schoenberg, his idea of unity was two-dimensional : vertical and horizontal. On paper.* Cette « idée » n'est pas seulement technique, technique des accords reprenant en hauteur des segments de la série horizontale ;

cette idée est la prédominance de l'écrit, de la loi, comme de ce qui détruit l'illusion : pas de surface apparente pour l'inscription d'un texte, puisque pas d'effet de profondeur, pas d'arrière-plan. La Tora, discours sans épaisseur, au lieu des idoles. Est-ce par hasard que la remarque de Cage suit immédiatement celle-ci : *He was depressed by criticism because there were no limitations to his sense of responsibility ?* Ces limitations abolies, ce sont les limites (2) et (3) ; cette responsabilité, c'est le pouvoir d'être saisi par la parole qui vous est adressée, avant même d'avoir entendu ce qu'elle dit, comme l'explique Levinas.

Il a fallu le développement complet de la « pauvreté » sérielle après la Seconde Guerre mondiale, pour que soit saisie sa pauvreté sans guillemets, que voici ouvertement exposée : après les premiers pas dans la méthode des douze sons (1914-1915, une symphonie dont la dernière partie fut reprise dans *L'Échelle de Jacob*, elle-même inachevée), *j'étais*, écrit Schoenberg, *toujours préoccupé par l'intention de fonder la structure de ma musique consciemment à partir d'une idée unificatrice qui devait produire non seulement toutes les autres idées, mais aussi régir leur accompagnement et les accords, les « harmonies »* (1937). Où l'on entend clairement que ce dispositif musical reste en tant que système d'exclusions et de liaisons des flux sonores, analogue à celui de la musique tonale : Bach a dû écrire quelque chose de cette sorte à propos de *L'Offrande musicale*. Schoenberg a donc bien détruit les limites (2) et (3), mais non les limites (1). La satire est un genre littéraire, théâtral, la religion hébraïque une religion, la critique politique une politique. Il n'y a plus de résolution en accords de surface, plus d'apparence, mais il y a réserve dans le silence de la composition ; comme l'analyste, le compositeur se tient du côté du Signifiant. Or il ne suffit pas d'exhiber les limites (2) et (3), comme fait Brecht, pour en finir avec la représentation comme idéologie et fantasme. Le tragique aussi est un dispositif libidinal. La théâtralité se reconstitue sur le tragique. La vertigineuse dissonance devient mélodique. La psychanalyse a fait la critique de la domination à l'italienne, à l'égyptienne, visuelle, fantasmatique, mais dans un espace qui est encore un espace de domination, luthérienne, hébraïque, auditive, sobre. Ce dont il est besoin est une « pratique » (mot probablement dénué de sens dès qu'il n'est plus rapporté à un « sujet ») non dominée, hors domaine, sans *domus*, sans la coupole du Duomo de Florence dans la petite boîte de Brunelleschi, mais

aussi sans le coffret de l'Arche d'alliance contenant les lettres carrées. Sans l'*archè* ; et sans même l'*an-archè*, Daniel Charles ! Interpréter Cage avec Levinas, voire avec Heidegger, c'est persévérer dans le nihilisme.

Quand Cage dit : il n'y a pas de silence, il dit : aucun Autre ne détient la domination sur le son, il n'y a pas de Dieu, de Signifiant comme principe d'unification, de composition. Il n'y a pas de filtrage, de blancs réglés, d'exclusions ; donc plus d'œuvre non plus, plus la clôture (1) qui détermine la musicalité comme région. Nous faisons de la musique tout le temps, *dès que nous cessons d'en faire une, nous en commençons une autre, comme après la vaisselle, on se brosse les dents et on va se coucher* : bruits, bruits, bruits. *Et ce qu'il y a de plus sage, c'est d'ouvrir nos oreilles immédiatement et d'entendre un son dans sa soudaineté avant que notre pensée ait quelque chance de le transformer en quelque chose de logique, d'abstrait ou de symbolique* (A Year from Monday). Donc liquider, liquéfier la limite (1), l'élément sélectif du musical, qui fait qu'il y a tels sons à écouter et telles oreilles capables de les écouter (elles peuvent, par exemple, c'est un signe de leur capacité, se payer des places, de bonnes places, places de princes, à l'intérieur de la salle de concert). Détruire la limite (1), c'est établir tout bruit comme son, bruit du corps, et les bruits inouïs du « corps » social. Le silence est déplacé : ce n'est plus le silence du compositeur, du signifiant, de Jahvé, qui doit rester inentendu, être effacé, mais le silence comme bruit-son du corps involontaire, de la libido errant sur les corps, sur les villes, sur la « nature », qu'il faut entendre.

Un parti politique critique s'installe aussi dans le silence du signifiant, dans le silence de la domination, il creuse la surface de l'expérience en apparence, et même s'il décide qu'il ne prendra pas le pouvoir, le pouvoir a déjà pris en lui en tant qu'il répète ce dispositif de l'apparence et de l'effacement, du théâtre, de la politique comme *domaine*. La « résolution tonale » serait-elle toujours reportée, ce sera un parti politique tragique, ce sera la *dialectique négative* de l'*Aufklärung* ; c'est l'école de Francfort, le marxisme démythologisé, luthérien, nihiliste.

La réponse n'est pas le spontanéisme : car *les sons ne sont pas des hommes*, comme dit Cage, les flux libidinaux ne sont pas des hommes, la liberté n'est pas celle *de quelqu'un*, l'activité n'est pas *expression*.

Le spontanéisme rabat encore les commutations énergétiques sur une mémoire, un sujet, une identité. Il appartient encore à la théâtralité (la « nature », qu'il invoque, est l'unique sujet du théâtre occidental : son « extérieur »). Je ne sais pas quelle est la réponse. La question est : quel est le silence du kapital, son silence de compositeur et de metteur en scène ? – Première réponse : c'est la loi de la valeur, la règle unique de l'échangeabilité en *quanta* égaux (de force de travail ?). Or cette loi permet, encourage les dissonances : les objets (sonores et autres) les plus hétéroclites trouvent cours dans cette composition, du moment qu'ils sont échangeables (vendables). Nous n'avons pas à pleurer là-dessus, nous ne voulons pas plus d'ordre, une musique plus tonale, ou plus unitaire, ou plus riche et élégante. Nous voulons moins d'ordre, plus de circulation aléatoire, de libre errance : l'abolition de la loi de la valeur. Celle-ci est constitutive du corps du kapital comme surface à percer, comme apparence. – Deuxième réponse : Daniel Buren écrit à propos de *Documenta 5* (Kassel 1972) : « De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art [...]. L'œuvre ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du Musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même. » Transposez au Kapital : il est production, non plus de produits, mais de productions ; consommation, non plus d'objets, mais de consommations ; il est musique, non plus de sons, mais de musiques. De sorte que la question est : le silence entendu dans les bruits, *immediately, suddenly*, n'est-il pas encore dominé par le silence inentendu du compositeur-organisateur, le kapital ? Le kapital n'est-il pas le metteur en scène des bruits et des silences mêmes, en tant que mises en scène ? – Détruire l'œuvre, mais détruire aussi l'œuvre des œuvres *et des non-œuvres*, le kapitalisme comme musée, mémoire de tout ce qui est possible ? Démémoriser comme l'inconscient ?

## Notes sur le Retour et le Capital

1. Du moment que nous nous mettons à *parler ici*, nous sommes dans la représentation et dans la théologie. Les murs de ce château, ce sont les murs du musée, soit la mise à l'écart des affects et le privilège d'exterritorialité accordé aux concepts ; mise en réserve des *intensités*, leur quiescence, donc leur mise en scène.

2. Ce qui suscite la représentation, c'est la faiblesse, la perte d'intensité, la mise en veilleuse, la normalisation. Même si l'on supprime les murs du château, même si nous tenons ces discours dans le métro, ils resteront *corrompus*, comme dit Nietzsche. La condition de représentation est interne au *discours* philosophique. Il y a congruence de l'*affaiblissement des intensités* dans le discours philosophique, de la production des concepts (c'est-à-dire d'écartés réglés dans l'ordre de la signification) et de la mise en représentation (*Aurore*, 42). Cette dernière est avant tout une *mise en extériorité à l'intérieur* : scène à l'intérieur de l'ensemble scène/salle. C'est cela, Wagner. Et c'est cela, la théologie. C'est donc le discours philosophique comme discours de décharge « secondaire », au sens freudien, par une mise en scène représentative, qui finit par être condamné de fait, dans le style : *L'Antéchrist, Ecce Homo*, dernières *Lettres*. (Mais

il l'est sans doute dès le début – et par exemple nettement dans *Aurore*, 44, sur origine et signification, avec la conclusion des manuscrits de Marienbad, été 1880.) Les mots valent comme intensités non comme significations.

S'interroger sur « valent comme » : tout à l'heure.

3. *Peu important*, très impertinent d'insister sur le fait que la représentation ne cessera de se reproduire, y compris à partir du discours nietzschéen le plus violent. Non seulement peu important, très impertinent, mais grave *défaillance* par rapport à ce que dit Nietzsche, à ce qu'il désire : insistance sur la clôture de la représentation, c'est théologie, non pas dans le thème, mais dans la *position*. Car c'est séjourner dans le secondaire, l'écart réglé, le système, la discursivité, c'est-à-dire l'énergétique à son point le plus tiède, gris ; c'est arrêter tous les moments, les intensités, les processus d'affects, *au minimum* de tension, c'est donc par *là même*, se placer (position) dans la possibilité de la représentation, qui naît de cet affaiblissement. C'est rester dans le *déclin*, déclin de Zarathoustra redescendant, rester dans *l'après-midi*, du côté de la chouette hégélienne.

4. Il y a une sorte de défaillance *simultanée* : deux défaillances condensées ; la défaillance à l'égard de la transvaluation ou du Retour, c'est-à-dire du désir de Nietzsche, est aussi et simultanément la défaillance impliquée dans tout discours philosophique comme théologique. La faiblesse et la dépression nostalgique d'avoir / ne pas avoir la présence, la tristesse de reconnaître / méconnaître la représentation, la corruption du oui et du non : c'est cela qui peut porter à lire Nietzsche à son tour, Nietzsche lui-même, comme *un échec*, comme une expérience de *présentation* qui se solde par une nouvelle *représentation*. Mais encore une fois, cela n'est possible que si l'on se maintient dans *l'intensité médiocre*, dans le processus secondaire, dans l'énergie canalisée, quiescente, dans l'ordre du signifiant, dans le discours philosophique en tant qu'incluant tous les discours (ordinaire, scientifique, religieux, politique...). Autant mettre Nietzsche au programme de l'agrégation, c'est-à-dire dans l'enfermement le plus étroit, grisâtre et tiède de la représentation culturelle « cultivée ».

5. Si l'on fait une théorie de l'Éternel Retour ou de la transvaluation, on fait encore pareil : on est *placé* dans la dépression, dans la demande, la demande de sens, et l'on produit en représentation

quelque chose qui peut nous en *guérir*. Une purge aristotélicienne. Un fantasma freudien. Une réconciliation sur une base dépressive. Une fausse force, une force là-bas, une force obscène, gesticulante, théologique, « wagnérienne ».

6. Un discours au maximum d'intensité ? C'est beaucoup plus qu'une *déconstruction*, elle-même peut-être simplement amusement dégénéré. C'est beaucoup plus qu'un *cri*, aussi, car le cri appartient encore, et Nietzsche le sait (cf. sa haine de Rousseau et du romantisme), à la représentation et à la théologie : renvoi et/ou évocation d'une origine, la *nature*. Contre le cri, Nietzsche soutient toujours, jusqu'en 1888, la forme, la belle forme sévère, la minutie, le travail, la réserve, le classicisme, les Français. Comment comprendre à la fois Voltaire et la fureur de Dionysos ?

7. G.D. me demandait : alors qu'est-ce que ce serait, une *lecture intensive* de Nietzsche ? – Sûrement pas une lecture au sens d'interprétation, d'herméneutique, moins encore d'accumulation de savoir. Il faudrait repartir de l'aphorisme 208 d'*Humain, trop humain I* où l'auteur devient cendre et où le livre est ce qui transmet l'énergie à son maximum d'intensité :

« C'est pour l'écrivain une surprise toujours renouvelée que son livre continue à vivre de sa vie propre dès qu'il s'est détaché de lui ; il a l'impression qu'aurait un insecte dont une partie se serait séparée pour aller désormais son chemin à elle. Il se peut qu'il l'oublie presque complètement, qu'il s'élève au-dessus des idées qu'il y a mises, qu'il ne le comprenne même plus et qu'il ait perdu ces ailes dont le vol l'emportait du temps qu'il méditait ce livre : celui-ci cherche cependant ses lecteurs, allume la vie, inspire la joie, l'effroi, engendre de nouvelles œuvres, devient l'âme de quelques desseins, de certains actes – bref, il vit comme un être doué d'âme et d'esprit et n'est pourtant pas une personne. Le lot le plus heureux, l'auteur l'aura tiré qui pourra dire sur ses vieux jours que dans ses écrits continue à vivre tout ce qu'il y avait en lui de pensées et de sentiments porteurs de vie, de force, d'élévation, de lumière, et qu'il ne représente plus lui-même que la cendre grise tandis que le feu en a été sauvé et propagé à tous les horizons. – Si maintenant l'on considère que toute action humaine, et pas seulement un livre, finit de quelque façon par déterminer d'autres actions, résolutions ou pensées, que tout ce qui arrive s'enchaîne indissolublement à tout ce qui arrivera,

on reconnaîtra qu'il existe une *immortalité* réelle, celle du mouvement [...]. »

C'est une affaire de métamorphose : « De même que les glaciers s'accroissent quand le soleil darde des feux plus intenses qu'auparavant sur les mers des régions équatoriales, il se peut bien aussi qu'une libre pensée très forte et en pleine extension atteste qu'il y a quelque part une ardeur de sentiment extraordinairement accrue » (*Humain, trop humain*, 232).

La lecture intensive, c'est la production de nouvelles intensités, différentes. La lecture est un moment de la métamorphose générale, dans le Retour. Le *livre* lui-même, en tant que *non-livre*, que jets d'incandescence, est simplement forme métamorphique, profondément obsolescente. L'auteur s'anéantit dans l'écrit, l'écrit s'anéantit dans les lecteurs. (*Nous* chez Nietzsche, c'est la région où cette métamorphose opère.) L'anéantissement est plutôt dissolution, lyse, liquidation, perte du quant-à-soi, du quant-à-l'œuvre, du quant-à-la-signification, – mais perte nullement négative, perte seulement du point de vue du soi, de l'œuvre, de la signification – c'est-à-dire de la représentation et de la théologie, de toutes les instances bâties sur la dimension spectaculaire, c'est-à-dire sur la *dépression*. Si l'on met l'accent sur la dimension de la perte, de la *dissolution*, c'est qu'on est encore resté dans la dépression théologique, théologie du Je, du Signifiant, du travail rabattu sur un Sujet. La métamorphose opère affirmativement en tant que processus incessant, infini, toujours décalé, déplacé, décentré.

8. Le décentrement est ce qui est congruent avec la différence. Quand le processus repasse par les *mêmes* effets, il s'institue, il se referme, il se bloque en objets et sujets, dispositifs et inscriptions, en quantités et écarts réglés, en structures et représentations. La métamorphose, si elle était répétitive au sens usuel, c'est-à-dire simplement réglée, si elle observait des règles d'écart constant – comme quand le canal phonatoire, par le jeu réglé des resserrements et des occlusions, transforme des expirations en phonèmes –, la métamorphose serait clôture systémique et représentative. Le retour serait le parcours de la structure.

9. Ici on voit ce qu'est Nietzsche pour nous aujourd'hui. *Le Retour réglé, c'est le Kapital*. L'affirmation, c'est, ce sera, la dissolution de la règle unique du Kapital, c'est-à-dire de la loi de la valeur.

10. Le Kapital est d'un côté production comme consommation, consommation comme production, c'est-à-dire *métamorphose* sans fin et sans but. Cette métamorphose opère comme dissolution des *anciennes* institutions, précapitalistes ; mais aussi comme autodissolution de ses propres institutions, constamment défaites et refaites. J'entends ici par institution tout ce qui se donne comme signification stable (politique, juridique, culturelle...), c'est-à-dire tout ce qui repose sur un écart réglé, et donne lieu à représentation. Le caractère interminable de la métamorphose des choses en hommes, des hommes en choses, des produits en moyens de production et inversement, l'économie en tant qu'économie *non politique*, c'est le Kapital qui nous l'apprend. La modernité en tant qu'une telle dissolution est profondément *affirmative*. Il n'y a pas de nihilisme dans *ce* mouvement. Il y a l'*ébauche* du surhumain ou inhumain :

« L'irresponsabilité totale de l'homme, tant pour ce qui est de ses actes que de son être, est la goutte la plus amère que doit avaler l'homme de la connaissance quand il était habitué à voir les lettres de noblesse de son humanité dans la responsabilité et le devoir. Toutes ses estimations, distinctions, aversions en sont faussées et dévaluées ; son sentiment le plus profond, celui qu'il portait au martyr, au héros, ne tenait qu'à une erreur ; il ne peut plus louer, plus blâmer, puisqu'il n'y a ni rime ni raison à louer, à blâmer la nature et la nécessité [...]. – Se rendre compte de tout cela peut certes causer de profondes souffrances, mais il y a alors une consolation : ces souffrances sont les douleurs d'un enfantement [...]. Certains hommes, *capables* de pareille tristesse (qu'il doit y en avoir peu !), sont le lieu d'une première tentative qui décidera si l'humanité, maintenant *morale*, peut se transformer pour devenir une humanité *sage* [...]. Une nouvelle habitude, celle de comprendre, de n'aimer et de ne haïr point, d'élever son regard, va peu à peu prendre racine en nous, dans le même sol, et sera peut-être assez puissante dans des milliers d'années pour donner à l'humanité la force de produire l'homme sage, innocent (conscient de son innocence) aussi régulièrement qu'elle produit de nos jours l'homme qui n'est ni sage ni juste dans la conscience de sa culpabilité – *et qui est non pas le contraire, mais l'ébauche nécessaire de l'autre.* » (*Humain, trop humain*, 107).

♣ 11. Le Kapital est d'autre part la dépression, le nihilisme, et le comble de la théologie. Non pas parce qu'il *réintroduit* des repré-

sentations et des institutions déjà détruites. Car en fait il ne le fait pas. Il ne peut pas le faire, il plonge l'humanité dans la théologie de l'athéisme, dans la théologie de l'a-théologie, dans la *croissance* en (la mort de) Dieu. Il ne réintroduit rien, mais il repose lui-même sur la loi de la valeur, c'est-à-dire sur l'égalité des parties en jeu dans toute métamorphose, force de travail-marchandise, marchandise-argent, argent-marchandise. C'est cette égalité qui constitue les objets et sujets apparents, représentés dans l'illusion du Retour. Et c'est elle qui interdit que ce Retour soit le véritable voyage, parce qu'elle contraint la métamorphose à repasser toujours par le même canal, donc à *s'instituer*. – Ainsi elle se maintient à l'intensité moyenne, et maintient avec elle l'humanité tout entière dans la dépression nihiliste et dans la petite peur. (Ainsi le philosophe qui enseigne la perte du sens et son caractère toujours différé est le pasteur de la théologie néo-nihiliste, le prêtre de la religion de la marchandise.) Le Kapital opère dans la petite peur et par la petite peur, par l'action de la crainte de perdre (perdre son avoir, son travail, ses bénéfices, ses avantages, sa santé = force de travail, sa vie). La crainte de perdre dans la théologie néo-nihiliste est comme la crainte de garder dans l'ancienne. Quand la représentation était que Dieu vit, il fallait que la puissance et le désir lui soient réservés ; quand elle est qu'il est mort, il faut qu'ils soient réservés à *l'homme*, c'est-à-dire au Kapital.

12. L'accroissement de puissance, le désir d'un *potentiel supérieur* (= Volonté de puissance), devient dans le Kapital la *croissance*, la formation de Kapital, le développement, le vouloir-le-pouvoir. C'est-à-dire que toute intensité maximale ou minimale est exclue (surchauffe, récession, démocratie formelle, égalisation des voix). N'est admise que l'énergie à la moyenne d'intensité normée, telle qu'elle se laisse capter, véhiculer, écouler dans les canaux (des rapports de production). Énergie dont le potentiel intensif, la déplaçabilité, a été exclu. Société qui marche au Valium. C'est cela (et non l'aliénation, catégorie religieuse, si on la prend sans plus) qui est en question dans les conditions de travail, dans la société de consommation, dans la crise de civilisation, etc. Que par exemple la *force qui travaille et crée*, devienne simplement la force-de-travail, marchandise comptable en unités de temps.

13. Il est très certain qu'il y a chez Freud une intuition toute proche dans *Jenseits...* Éros-Logos est le Kapital en tant que main-

teneur d'unités constituées, d'institutions stables, d'investissements toujours récupérables. La *pulsion de mort* n'est rien d'autre que répétition, comme Éros, mais elle est relative à des effets qui, *du point de vue d'Éros*, du Kapital, sont saisissables seulement comme mort, *dissolution*. Il y a connivence de la pulsion de mort et de la *multiplicité*. Elle n'est pas une autre pulsion, une autre énergie. Elle est la même énergie en tant que dérégulée, déréglande. C'est-à-dire : elle est la possibilité d'*accroître* ou de *diminuer* le potentiel jusqu'à des intensités *limites* : la *jouissance* est à cet égard une espèce de modèle, en tant qu'écartèlement et mort par excès.

Nietzsche aussi demande *plus de jouissance*. Que l'on relise par exemple le quatrième article de la « Loi contre le christianisme » à la fin de *L'Antéchrist*. Et cet inédit de l'époque du *Gai Savoir* :

« Philosophie de l'indifférence. Ce qui jadis excitait le plus fortement, agit désormais tout autrement, n'est plus considéré qu'en tant que *jeu* et passe pour tel (les passions et les travaux), en tant qu'une vie forclosée principalement dans le non-vrai, mais dont on jouit et que l'on cultive esthétiquement en tant que forme et charme, nous nous comportons comme des enfants à l'égard de ce qui constituait jadis le *sérieux de l'existence*. Mais notre propre aspiration au sérieux est de tout comprendre comme devenant, de nous dénier en tant qu'individu, de balayer le monde par *le plus* d'yeux possible, de *vivre* dans des impulsions et dans des occupations propres à nous former des yeux, de nous livrer *un temps* à la vie pour laisser ensuite se reposer un temps notre œil sur elle [...]. Comment la vie se comportera-t-elle quant à la somme de sa bonne santé ? *Un jeu d'enfants* sur lequel se pose l'œil du sage, disposer du pouvoir sur *tel* ou *tel* état – et la mort quand rien n'est possible. Or voici la connaissance la plus lourde et qui rend tous les genres de vie terriblement aléatoires : il faut pouvoir démontrer un excédent absolu de plaisir, autrement il n'y a qu'à choisir l'anéantissement de nous-mêmes eu égard à l'humanité en tant que moyen d'anéantir l'humanité [...]. » (*Le Gai Savoir*, fragment inédit 11 (220), traduction de P. Klossowski modifiée par K. Rijyk dans un inédit de mars 1972.)

Mais chez Freud, la problématique de la pulsion de mort reste coincée dans une métaphore structurale (le système dit de l'appareil psychique), le jeu des pulsions lui-même pensé en termes de *mécanique* quantitative-qualitative (comme dit Klossowski) excluant vraiment l'intensité.

Néanmoins il s'agit bien d'une économique, et il s'agit bien de mouvements d'affects, en dehors des représentations. (Analyser la théorie de la représentation chez Freud : la fabrication du fantasme, du rêve à partir du *manque*, de la *dépression* et de la charge. L'implication devrait être : relever ou maintenir l'intensité pour obtenir la métamorphose énergétique la plus haute. L'implication sera : obtenir la *décharge* dans le dispositif langagier judaïque de la relation analytique.)

14. Par rapport au capitalisme, même solution : relever ou maintenir l'intensité au plus haut pour obtenir la métamorphose énergétique la plus forte (*Macht*). C'est l'affirmation. Qu'est-ce que cela peut vouloir dire, comment cela peut-il se spécifier, une *politique* nietzschéenne est-elle possible qui ne soit pas la « grande politique » de la dernière période, le complot, la lettre à Bismarck et à l'empereur – politique qui va se prolonger tout naturellement dans le cérémonial des réceptions à Turin, à Bâle, à Iéna... et dans le fragment « Reconvertir la politique » (cité par Klossowski dans *le Cercle vicieux*, p. 215) ?

*L'Umwertung* doit toucher vraiment la politique, le fait politique. Même dans les mouvements les plus critiques, la politique reste profondément intacte. Daniel Cohn-Bendit disant : au fond je suis un vieux politique ; les situationnistes, conservant sous leur style Saint-Simon *XX<sup>e</sup>* siècle, une attache intacte à l'hégélianisme, et donc au christianisme ; le SDS allemand dominé, dans sa problématique, par la pensée de Francfort, par la pensée critique et la dialectique négative.

15. Il n'y a pas assez d'affirmation dans la vieille Europe. Nietzsche disait : il faut que se rencontrent l'incessante agitation de l'Europe et des USA avec la dissolution qui vient de l'Orient (russe, asiatique) ; alors on aura, dans cette combinaison, « la solution de l'énigme du monde ». « L'agitation moderne s'accroît tellement que toutes les grandes acquisitions de la civilisation se perdent du même coup ; elles en viennent progressivement à manquer d'une signification adéquate. La civilisation aboutit ainsi à une nouvelle barbarie. Mais il ne faut pas canaliser l'humanité vers cet unique courant des "hommes d'action". Je mets mon espoir dans le contrepois, l'élément contemplatif du paysan russe et de l'Asiatique. C'est cet élément qui corrigera quelque jour dans une large mesure le caractère de

l'humanité. » « En allant vers l'ouest, la folie du mouvement ne cesse de s'accroître, en sorte que tous les Européens paraissent déjà aux Américains gens de loisir et de plaisir. / Là où les deux courants se joignent et se confondent, l'humanité touche à son but : la connaissance suprême de la valeur de l'existence (impossible d'un côté parce que l'activité de la pensée y est trop faible, impossible de l'autre parce que cette activité y a pris une autre direction). » « J'imagine de futurs penseurs chez qui la perpétuelle agitation de l'Europe et de l'Amérique s'associera à la contemplation asiatique, héritage de centaines de générations : une telle combinaison conduira à la solution de l'énigme du monde. En attendant, les libres esprits contemplatifs ont leur mission : ils abolissent toutes les barrières qui font obstacle à une interpénétration des hommes : religions, États, instincts monarchiques, illusions de richesse et de pauvreté, préjugés d'hygiène et de race, etc. » (*Humain, trop humain*, fragments posthumes 17 [53 à 55].) Cette combinaison est en train de se faire. Le courant américain symbolisé par le nom de John Cage, c'est cette combinaison déjà.

16. On peut commencer à apercevoir cette combinaison là où elle est le plus avancée, le plus *expérimentée*, où elle suscite le plus d'expériences, d'inachèvements féconds (*Humain, trop humain I*, 199, 207 – à mettre en rapport avec *HTH 1*, posth. 23 (26) : « Il n'y a pas de choses »). Il y a un moment (*Humain, trop humain* justement) où Nietzsche cherche à se *guérir* du wagnérisme, rousseauisme, romantisme, cherche la mesure, le classique, Voltaire – et donc penche vers une *position critique*. Il est à Wagner comme Adorno à Stravinsky. La musique qu'attend ce Nietzsche-là, c'est celle que va faire Schoenberg : se tenir au bord du Crépuscule, établir l'œuvre dans un rapport d'*analogie critique* avec la « réalité », la société (*Aurore*, 461). *Entkunstung*, dissolution de l'« œuvre », c'est-à-dire *reprise sur soi*, dans sa forme même, de ce qui se manifeste dans la réalité comme dissolution. La nouvelle forme dissout son matériau, mais le matériau n'est lui-même que le résidu de l'ancienne forme. De même le « sentiment moral » est en réalité le jugement moral des grands-parents : l'ancienne *forme* est devenue *matériau*. À dissoudre (*Aurore*, 35). Ainsi la nouvelle forme est comme le *Kapital* : dissonance = dissolution des anciens codes. Et plus précisément désensibilisation, intellectualisation du matériau, qui correspond à la prédominance de la valeur d'échange dans la réalité sociale. La *forme* est ici décisive (tel serait le voltairianisme, chez Nietzsche).

(Il y a aussi chez Klee un moment voltairien : quand il illustre *Candide*, quand le dessin commence à rompre avec la facilité, la pente du fantasme, pour se faire léger, critique.)

17. Mais la musique qu'il fallait au dernier Nietzsche, ce n'était déjà plus celle de Schoenberg-Adorno, c'est celle de Cage ou celle de Kagel. La question n'y est plus celle de la *forme* en tant que critique, mais du *son* en tant qu'intensité. Revaloriser le matériau, c'est-à-dire abandonner le point de vue critique (et paranoïaque, qu'il y a dans toute critique, – dogmatique), adopter quant à la « réalité » le point de vue de l'affirmation. La dissolution des formes et des individus dans la société dite « de consommation » doit être *affirmée*. Elle est la dissolution des écarts réglés qui ont fait de la musique une écriture, qui ont *déprimé* le son en note, qui ont refoulé la sonorité pour elle-même (le *Ton*). Mouvement esquissé déjà dans la *Klangfarbenmelodie*. Mouvement que Cage, élève de Schoenberg, va, après Webern, porter aussi loin que possible, non seulement en détruisant la *prétendue domination sur le temps* qu'est le rythme et l'organisation générale de la pièce musicale (voir ce que Berg a fait des fulgurations de Büchner dans l'opéra très dialectique qu'est *Wozzeck* !) – mais encore en détruisant le rapport silence/son, en montrant que le silence est aussi du son (le son du sang dans les oreilles, de la contraction musculaire dans les maxillaires), en bouleversant le rapport composition/exécution, le rapport exécutant/auditoire, le rapport scène/salle de concert/ville, etc.

D. Charles a certainement raison de voir dans la *non-œuvre* de Cage quelque chose comme le taoïsme (plutôt que le bouddhisme) mis en rapport avec les objets techniques de l'Occident américain. Cette mise en rapport elle-même est « taoïste » : non pas rapport de domination de quelque chose par la technique, et par conséquent rapport de domination de la technique pour quelque chose, mais plutôt *laisser être* le technique, le *laisser produire*, s'en faire l'ami. *Tao-tö-King*, 28 : « Connais le masculin, adhère au féminin, sois le Ravin du Monde [...]. Connais la gloire, adhère à la disgrâce, sois la Vallée du monde, la vertu constante [virtù ?] est en lui. » Le technique non plus comme arme ou outil dans une relation sujet/objet, mais comme dispositif énergétique de branchement, susceptible de produire par exemple des sonorités jamais produites, une *Zwischenwelt* sonore. Caractère *ouvert*, expérimental, de ces actions cagistes.

18. On va dire : c'est encore de la représentation, vous *redoublez* les bruits du monde moderne à l'intérieur de votre salle de concert. L'œuvre musicale sera un *analogon* de la réalité, vos *happenings* sont encore des spectacles...

Klossowski situe le problème sous l'alternative : intensités ou intentions (*Le Cercle vicieux*, p. 205). Quand les intensités deviennent intentions, on entre dans la représentation. Et les intensités deviennent toujours intentions quand elles sont *médiocres*, normées, convenues. Aplatissement de l'Occident : sa « grégarité », le triomphe de l'*intelligible*, c'est-à-dire de l'*échangeable* (*Le Cercle vicieux*, p. 221).

19. Faut-il aller plus loin dans la concession ? Dire que chez Nietzsche il y a aussi la thèse que *l'être se représente* (*Le Cercle vicieux*, p. 195 ; voir aussi *Aurore*, 509, le fragment sur le troisième œil : texte ambigu touchant la représentation), et que l'on est toujours dans l'écart et l'illusion ? On doit pouvoir lire maint fragment de cette façon, et comprendre l'Éternel Retour comme celui *du Même*... Et rabattre Nietzsche sur les présocratiques ou les stoïciens. Mais alors on « oublie » la Volonté de Puissance, c'est-à-dire le désir de potentiel, le désir qui pousse à l'intensité forte, la pulsion comme pure affirmation et répétition.

« Pulsion de mort » ; non parce qu'elle *cherche* la mort, mais parce qu'elle est affirmation partielle, singulière, et subversion des totalités apparentes (le Moi, la Société) dans l'instant de l'affirmation. Toute haute *émotion* est effet de mort, dissolution de l'achevé, de l'historique. La volonté de puissance comme pulsion affirmative du singulier fait que l'Éternel Retour *n'est pas* celui du *Même*, c'est-à-dire d'un *quelque chose* (*Dieu caché*, dit Klossowski) qui se re-présenterait dans les singularités, devenues dès lors des « intentions ». Au centre du Retour, il n'y a rien. Il n'y a pas de centre. Les singularités renvoient les unes aux autres, sans référence au centre, au Sujet, au Signifiant, etc. Elles renvoient, c'est-à-dire elles s'associent, se lient. Dans la *médiocre intensité* (grégaire), une singularité s'associe à peu d'autres, et selon des articulations stables, des institutions, des concaténations, des causalités, des significations = des écarts réglés. Dans la très haute (et très basse) intensité, une singularité se condense avec beaucoup d'autres : elle est le point du cercle où se produit la fulguration du cercle en tant que multitude d'intensités singulières incompatibles simultanées. Hors représentation, la jouissance, l'extrême souffrance sont des « expériences » de cette fulguration.

Ce renvoi est le *valoir comme* de tout à l'heure. Ce n'est pas représenter *du tout*. C'est associer. L'empirisme de Nietzsche. Associer est encore trop dire, c'est *passer* d'une singularité à une autre. C'est la *mascarade*, masques jetés ou portés, mais *rien* sous les masques. Encore ce thème du masque, du travesti, est-il suspect, vient-il du théâtre.

Plutôt insister sur l'*oubli*. Dans la représentation et l'opposition, il y a la *mémoire* : passant d'une singularité à l'autre, l'une et l'autre sont maintenues ensemble (par des canaux de circulation, par des dispositifs, par des fantasmes ou figures libidinales des investissements). Dans cette mémoire est impliquée une identité, le Même. Dans l'Éternel Retour, en tant que désir de potentiel, justement *pas de mémoire*. Le *voyage* est un passage sans trace, un oubli, des instantanés qui ne sont multiples que pour le discours, pas pour eux-mêmes. C'est pourquoi il n'y a pas de *représentation* pour ce voyage, pour ce nomadisme des intensités.

Je viens de décrire *Mureau*, la dernière « œuvre » simultanée de Cage et Tudor, entendue à Bâle. Il y a l'Orient, mais sans la piété. Et le *Wille* de l'Occident dans sa modernité, mais sans la loi de la valeur.

20. Que peut être une politique sans mémoire, anhistorique, et de ce fait non représentative ? Celle qui est cherchée dans les moments les plus intenses de la lutte politique depuis au moins un siècle, gestion directe, non-représentativité, révocabilité à chaque instant, ponctualité des actions et leur intensité, est évidemment en rapport avec cette question. Il reste à débarrasser cette expérimentation politique de son rousseauisme. Par rapport au gauchisme, la politique recherchée devrait être dans le même rapport que Nietzsche avec Wagner : le dénoncer comme fausse rupture avec la pouillerie politique, comme maintien sous-jacent dans la théâtralité du politique reçu, comme promesse religieuse de réconciliation.

21. Plus important que le gauchisme politique, plus proche d'un rapprochement des intensités : vaste mouvement souterrain, hésitant, plutôt un remuement par lequel la loi de la valeur est *désaffectée*. Freinages à la production, saisies sans contrepartie à la consommation, refus de « travailler », communautés (illusoire ?), *happenings*, mouvements de libération sexuelle, occupations, *squattings*, productions de sons, de mots, de couleurs sans « intention d'œuvre ». Voici les

« hommes de surcroît », les « *maîtres* » d'aujourd'hui : marginaux, peintres expérimentaux, pop, hippies et yippies, parasites, fous, internés ? Il y a plus d'*intensité* et moins d'intention dans une heure de leur vie que dans mille mots d'un philosophe professionnel. Plus nietzschéens que les *lecteurs* de Nietzsche, peut-être.

22. Avec eux émerge une nouvelle figure : l'inhumain, le surhumain, Dionysos ? Figure des intensités fluides, qui émerge à l'intérieur de la figure du Kapital-savoir. La critique de l'économie politique toujours pas faite, impossible à faire peut-être, y est déplacée par l'affirmation de l'économie libidinale.



## Table des matières

Avis de déluge (décembre 1993).....	9
Avertissement (décembre 1979).....	17
Capitalisme énergumène ( <i>Critique</i> n° 306, novembre 1972) ..	21
L'acinéma ( <i>Revue d'esthétique</i> , juillet 1973).....	57
Freud selon Cézanne ( <i>Encyclopædia Universalis</i> , article « Psychoanalyse », décembre 1971).....	71
La dent, la paume (Intervention à la table ronde internationale sur la Sémiologie du théâtre, Venise, septembre 1972).....	91
Adorno come diavolo (Inédit, août 1972).....	99
Sur une figure de discours (Communication au Symposium international sur la théorie du texte, Urbino, juillet 1972) ...	115
« L'eau prend le ciel ». Proposition de collage pour figurer le désir bachelardien ( <i>L'Arc</i> n° 42, septembre 1970).....	133
Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la régie Renault raconte le meurtre de P. Overney (Étude présentée à	

*Des dispositifs pulsionnels*

l'Institut d'études romanes de l'université d'Aarhus à l'occasion d'un colloque sur le récit, avril 1973).....	151
En attendant Guiffrey ( <i>L'Art vivant</i> , avril 1973, n° 39).....	187
Plusieurs silences ( <i>Musique en jeu</i> n° 9, novembre 1972).....	197
Notes sur le Retour et le Capital (Communication à la décade « Nietzsche aujourd'hui », Cerisy, juin 1972).....	215

## DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS GALILÉE

- Les Transformateurs Duchamp*, 1977.  
*Instructions païennes*, 1977.  
*Récits tremblants* (avec Jacques Monory), 1977.  
*Le Mur du Pacifique*, 1977.  
« Pour faire de ton fils un Baruchello », Préface à : Gianfranco Baruchello, *L'Altra Casa*, 1979.  
« Introduction à une étude du politique selon Kant », *Rejouer le politique*, 1981.  
« Discussions, ou : phraser après " Auschwitz " », *Les Fins de l'homme*, 1981.  
*Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, 1984.  
*Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 1986.  
*L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, 1986.  
*Heidegger et « les juifs »*, 1988.  
*L'Inhumain*, 1988.  
*La Guerre des Algériens. Écrits 1956-1963*, 1989.  
*Pérégrinations*, 1990.  
*Leçons sur l'Analytique du sublime*, 1991.  
*Lectures d'enfance*, 1991.  
*Moralités postmodernes*, 1993.  
*Des dispositifs pulsionnels* (nouvelle édition), 1994.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

- La Phénoménologie*, Presses universitaires de France, 1954.  
*Discours, figure*, Klincksieck, 1971.  
*Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973.  
*Des dispositifs pulsionnels*, 10/18, 1973 (deuxième édition : Christian Bourgois, 1980).  
*Économie libidinale*, Minuit, 1974.  
« Ante diem rationis », Postface à : Boris Eizykman, *Science-fiction et Capitalisme*, Mame, 1974.  
« Par-delà la représentation », Introduction à : Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974.  
« Sur la force des faibles », *L'Arc*, 64, 1976.  
*Rudiments païens*, 10/18, 1977.  
« The Unconscious as Mise-en-scene », *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison, 1977.  
« L'autre dans les énoncés prescriptifs et le problème de l'autonomie », *En marge : l'Occident et ses « autres »*, Aubier, 1978.  
*Au juste* (avec Jean-Loup Thébaud), Christian Bourgois, 1979.

- « Les Indiens ne cueillent pas les fleurs » (1965), *Claude Lévi-Strauss*, Gallimard, 1979.
- La Condition postmoderne*, Minuit, 1979.
- « Logique de Levinas », *Textes pour Emmanuel Levinas*, J.-M. Place, 1980.
- La Partie de peinture* (avec Henri Maccheroni), Maryse Candela, Cannes, 1980.
- Sur la constitution du temps par la couleur* (avec Albert Ayme), Traversière, 1980.
- « Presentations », *Philosophy in France Today*, Cambridge University Press, 1981.
- « Pierre Souyri : le marxisme qui n'a pas fini », Introduction à : Pierre Souyri, *Révolution et Contre-Révolution en Chine*, Christian Bourgois, 1982.
- La Pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, Baruchello, Feltrinelli, 1982.
- L'Histoire de Ruth* (avec Ruth Francken), Le Castor astral, 1983.
- Le Différend*, Minuit, 1983.
- L'Assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory (avec Jacques Monory), Le Castor astral, 1984.
- « Le seuil de l'histoire » (1966), *Digraphe*, mai-octobre 1984.
- « Figure forclosée » (1968), *L'Écrit du temps*, mars 1984.
- Immaterialität und Postmoderne* (avec Jacques Derrida et al.), Merve Verlag, Berlin, 1985.
- « Judicieux dans le différend » (1982), *La Faculté de juger*, Minuit, 1985.
- Les Immatériaux* (édition, avec Thierry Chaput), Centre Georges-Pompidou, 1985.
- « Grundlagenkrise », *Neue Hefte für Philosophie*, 26, 1986.
- « A Success of Sartre », Avant-propos à : Denis Hollier, *The Politics of Prose. Essay on Sartre*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- « Sensus communis », *Cahier du Collège international de philosophie*, 3, 1987.
- Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, La Différence, 1987.
- « L'intérêt du Sublime », *Du Sublime*, Eugène Belin, 1988.
- Peregrinations : Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York, 1988.
- « À la place de l'homme, l'expression » (1969), *Traversées du XX<sup>e</sup> siècle* (Revue *Esprit*), La Découverte, 1988.
- ¿ *Por qué filosofar ? Cuatro conferencias* (1964), Ediciones Paidós, Barcelone, 1989.
- « Aller et retour », Préface à : John Rajchman et Cornell West, *La Pensée américaine contemporaine*, Presses universitaires de France, 1990.
- Political Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

## DANS LA MÊME COLLECTION

Jean-François Lyotard  
*Instructions païennes*

David Cooper  
*Qui sont les dissidents*

Jean Baudrillard  
*L'Effet Beaubourg*

Pierre-Jakez Hélias  
*Lettres de Bretagne*

Jean-Marie Touratier  
*TV*

Vercors  
*Sens et Non-Sens de l'histoire*

Jean-Marie Touratier  
*Le Stéréotype*

Colette Pétonnet  
*On est tous dans le brouillard*

Collectif  
*Stratégies de l'utopie*

Alain Touraine  
*Mort d'une gauche*

Serge Doubrovsky  
*Parcours critique*

Jalil Bennani  
*Le Corps suspect*

Suzanne Roth  
*Les Aventures au XVIII<sup>e</sup> siècle*

Rosèlene Dousset-Leenhardt  
*La Tête aux antipodes*

Jean Oury  
*Onze Heures du soir à la Borde*

Collectif  
*Analyse de l'idéologie, I*

Fernand Deligny  
*Les Enfants et le Silence*

Pierre Bouvier  
*Travail et Expression ouvrière*

Sarah Kofman  
*L'Énigme de la femme*

Louis Sala-Molins  
*Le Dictionnaire des inquisiteurs*

Jacqueline Rousseau-Dujardin  
*Couché par écrit*

Jean Borie  
*Mythologies de l'héritage au XIX<sup>e</sup> siècle*

Patrick Lacoste  
*Il écrit*

Jean Baudrillard  
*Simulacres et Simulation*

Claude Durand  
*Chômage et Violence*

Collectif  
*Le Semblant*

Collectif  
*Rejouer le politique*

Armando Verdiglione  
*Fondations de la psychanalyse*

Dominique Viart  
*L'Écriture seconde*

Colette Pétonnet  
*Espaces habités*

Jean-Luc Nancy  
*Le Partage des voix*

Collectif  
*Le Champ du laboureur*

Sarah Kofman  
*Le Respect des femmes*

Sarah Kofman  
*Comment s'en sortir?*

Sarah Kofman  
*Un métier impossible*

Collectif  
*C'est terrible quand on y pense*

Jacques Derrida  
*D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*

Luce Irigaray  
*La Croyance même*

Collectif  
*Analyse de l'idéologie, II*

Sarah Kofman  
*Nietzsche et la Métaphore*

Sarah Kofman  
*Lectures de Derrida*

Edgar Morin  
*Le Rose et le Noir*

Jean-Joseph Goux  
*Les Monnayeurs du langage*

Mikkel Borch-Jacobsen,  
Éric Michaud, Jean-Luc Nancy  
*Hypnoses*

Jean-François Lyotard  
*Tombeau de l'intellectuel et Autres Papiers*

Jacques Derrida  
*Osobiographies*

Max Gallo  
*Les Idées décident de tout*

Paul Virilio  
*L'Horizon négatif*

Sarah Kofman  
*L'Enfance de l'art*

Sarah Kofman  
*Mélancolie de l'art*

Jean Baudrillard  
*Le Miroir de la production*

Christine Buci-Glucksmann  
*La Raison baroque*

Jean-François Lyotard  
*Le Postmoderne expliqué aux enfants*

Christine Buci-Glucksmann  
*La Folie du voir*

Sarah Kofman  
*Nietzsche et la Scène philosophique*

Sarah Kofman  
*Pourquoi rit-on?*

Sarah Kofman  
*Paroles suffoquées*

Jean Baudrillard  
*L'Autre par lui-même*

Jean Baudrillard  
*Cool memories (1980-1985)*

Sarah Kofman  
*Conversions*

Jean-Marie Touratier  
*Manuel pratique d'art contemporain*

Jean-François Lyotard  
*Heidegger et « les juifs »*

André Gorz  
*Métamorphoses du travail*

Pierre Gaudibert, Henri Cueno  
*L'Arène de l'art*

Jean-François Lyotard  
*L'Inhumain*

Michel Ragon  
*Karel Appel, De Cobra à un art autre*

Pierre Aleckinsky  
*Dotremont et Cobra-forêts*

Démosthènes Davvetas  
*Soleil immatériel*

Jean-François Lyotard  
*La Guerre des Algériens*

Jean Oury  
*Création et Schizophrénie*

Michel Sicard  
*Essais sur Sartre*

Christine Buci-Glucksmann  
*Tragique de l'ombre*

Jean-François Lyotard  
*Pérégrinations*

Sarah Kofman, Jean-Yves Masson  
*Don Juan ou le refus de la dette*

Sarah Kofman  
*« Il n'y a que le premier pas qui coûte »*

Jean-François Lyotard  
*Lectures d'enfance*

André Gorz  
*Capitalisme, Socialisme, Écologie*

E. Roudinesco, G. Canguilhem, A. Farge, A. Pirella,  
J. Postel, Cl. Quérel, F. Bing, R. Major, J. Derrida  
*Penser la folie*  
*Essais sur Michel Foucault*

Christine Buci-Glucksmann  
*L'Enjeu du beau*

Jean Oury  
*L'Aliénation*

Jean-François Lyotard  
*Moralités postmodernes*

Jean-François Lyotard  
*Des dispositifs pulsionnels*

CET OUVRAGE A ÉTÉ COMPOSÉ  
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER POUR  
LE COMPTE DES ÉDITIONS GALILÉE  
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH  
À MAYENNE EN JANVIER 1994  
NUMÉRO D'IMPRESSION : 35231  
DÉPÔT LÉGAL : JANVIER 1994  
NUMÉRO D'ÉDITION : 447.

---

Essais d'esthétique affirmative, si l'on veut. On cesse de considérer les peintures, les musiques, les œuvres de théâtre et les écrits, du point de vue de la représentation. On les imagine comme des transformateurs d'énergie : une partie de celle-ci est dépensée à sauvegarder les contraintes « choisies », par exemple celles du théâtre Nô, si imprévisibles pour nous, ou celles que Cézanne s'impose à l'encontre de la peinture romantique et impressionniste; ou les règles de composition et d'harmonie qu'invente Schönberg et que scrute Adorno; ou encore telle disposition corporelle actualisée dans une « performance ».

Aussi divers que puissent être les dispositifs proposés, toutes les œuvres sont d'art qui suscitent une affection intense chez leurs destinataires... Ou, pour mieux dire, qui trouvent leurs destinataires par l'intense affection qu'elles leur transmettent.

Les études de quelques figures artistiques et langagières sont ici encadrées par deux essais qui étendent au capitalisme lui-même, c'est-à-dire aux œuvres de monnaie, de travail et de jouissance, cette tentative de recommencer à réfléchir après Adorno.

Quant à la métaphysique du désir ou de la pulsion qui déborde ici, qu'au moins elle apparaisse comme ce qu'elle était : un coup de dés, le coup d'une tête pressée par l'angoisse du temps vide qui s'annonçait alors, et où nous sommes depuis vingt ans.



718 604367



01 94  
S 20 516 9  
180 F