

Il senso in meno 4

Deleuze (et Guattari) à Vincennes

Partie 4 – Le roman et le roman courtois ; le mur blanc et trous noirs de la visagété passionnelle ; le démon du Négus ; l'art brut ; Henry Miller ; quanta d'information et quanta de possibilités

Transcription et horodatage : Charles J Stivale

[Notons que la transcription suit aussi exactement que possible la discussion en séminaire et donc s'écarte parfois de la discussion rendue dans les sous-titres]

[Cette séance est la continuation de la précédente, avec la contribution active de Félix Guattari vers la fin]

Deleuze: ... Il a fallu qu'on trouve le moyen de percer le mur blanc, ou ce qui revient au même, de sortir du trou noir. Ce qui n'est pas une petite tâche. Comment sortir du trou noir ? Comment percer le mur blanc ? Voilà juste un second groupe, pas cette fois-ci de notions mais de, de diverses rêveries d'endormissement.

Et je voudrais juste – pour en finir avec cette seconde chose, et de vous demander de parler, de dire plus, ce que vous pensez de tout ça – dire un drôle d'histoire. Il y a un texte que je trouve tellement beau que je fais là une parenthèse, mais elle va avec cette seconde notion. Comme ça, on va bien les numéroter pour que ça soit plus clair la prochaine fois quand on reprendra tout ça.

Je me dis, [1 :00] j'ai l'air de parler de tout à fait autre chose, mais je me dis, quand les gens parlent du roman, et de l'histoire du roman, il y a quelque chose qui ne va pas. Il y a quelque chose qui ne va pas parce qu'on a pris l'habitude, on a tellement horreur aujourd'hui des origines et du retour aux origines, on a... on commence les choses toujours par la fin. Alors c'était bien au début quand ça a marché, cette méthode, et puis... nous, notre méthode rhizomatique, au contraire, c'est autre chose : c'est toujours prendre les choses par le milieu. Alors comme ça, au moins, on ne risque pas de se tromper. [Rires] Et c'est la méthode Kafka, ou c'est la méthode fourmi, je crois ; c'est la méthode rhizome. Et un fourmi, bon, ça prend des trucs par le milieu. [Pause] Nous sommes, sommes des fourmis, bon.

Et je dis, le roman. On a toujours l'habitude de le prendre par la fin. Alors on apprend... par exemple, [2 :00] je cite, que la fin du roman, et nous l'avons, nous la vivons, et même nous l'avons vécue. Nous l'avons vécue avec un roman catastrophique comme *L'Etranger* de Camus, ou alors avec des merveilleux romans comme les romans de Beckett, qui est là, c'est vraiment le point où on ne peut pas aller plus loin. Le roman est fini, bon. [Pause]

Ou bien, on nous dit, [Pause] il y avait un moment où il y avait le roman de chevalerie, puis il y a une fin du roman de chevalerie. C'est le fameux *Don Quichotte*, et *Don Quichotte* marquerait la fin du roman de chevalerie, c'est-à-dire le moment où le chevalier n'a plus, n'a plus de sens et ne peut plus être assumé que par Don Quichotte complètement fou, qui prend les moulins [3 :00] pour je ne sais pas quoi, là, etc. Enfin, c'est bien connu, *Don Quichotte* considéré comme la fin du roman de chevalerie. [A propos du roman de chevalerie, voir Mille plateaux, pp. 212-213]

Un étudiant : Le cheval n'est plus le cheval.

Deleuze : Quoi ? Surtout... ?

L'étudiant : Surtout le cheval n'est plus le cheval.

Deleuze : Oui ! Oui, oui, oui, oui. [*Pause*] Oui, c'est plus important, oui. Or ces fins, comment on les assigne ? On les assigne lorsque on nous montre – je résume ; là aussi, je dis des choses très sommaires – que le héros est un pauvre type complètement paumé. Or je dis juste, il y a sûrement une évolution du roman. [*Pause*] Je ne veux pas dire du tout que le roman est resté le même. Mais s'il y a une évolution du roman, ce n'est à coup sûr pas sur ce point parce que l'apparition d'un personnage complètement, je ne sais pas d'autre mot, complètement paumé [4 :00] qui ne sait pas ce qu'il fait, qui ne sait pas comment il s'appelle, qui est étranger à tout, qui est le pur déterritorialisé, qui se balade sur sa ligne de fuite sans rien comprendre à rien, qui s'arrête, qui quand il n'est sur sa ligne de fuite entre en pure et simple catatonie, voyez que ce qu'on appelle en psychiatrie la catatonie, un type qui reste des heures dans un mouvement parfois très compliqué, qui met en jeu toute la musculature, la... six heures, pendant vingt-quatre heures comme ça, bon. Eh bien...

Un étudiant : On en voit beaucoup de ces gens-là ?

Deleuze : On n'en voit pas beaucoup, hélas, parce qu'ils ont détruit les hôpitaux psychiatriques, mais du temps des hôpitaux psychiatriques, parce que... [*Rires*] on en voyait ! On en voyait ! [*Rires, il n'est pas clair pour quelles raisons les participants s'agitent et rient*] Tandis que [5 :00] maintenant on voit des gens couchés sur des divans, comme ça. [*Rires*] Les catatoniques, c'étaient des grands actifs à côté... [*Rires*] Mais enfin...

L'étudiant : Mais les psys les baisent maintenant !

Deleuze : Les catatoniques ?

L'étudiant : Non !

Deleuze [*en riant*] : Des autres ! [*Deleuze rigole*] Bon, on le dit, c'est possible... [*Pause*] Ah, les psys me troublent ! [*Deleuze rigole*] Bon, je dis, mais c'est ça l'acte de baptême du roman. [*Pause*] C'est comme ça. Si on devait définir le roman, moi je dirais, le roman apparaît à partir du moment où surgit un type de personnage. Et c'est là-dessus qu'on dit, "ah, tu définis le roman par les personnages ! Ah, non, tu ne sais pas que ce n'est plus comme ça ! C'est le signifiant qui compte". Je rigole ! [*Pause*] Le roman apparaît lorsque il y a un type de personnage qui ne sait absolument pas [6 :00] ni son nom, ni ce qu'il est en train de faire, complètement abruti, complètement perdu, complètement... il est là, et il regarde, et il regard à quoi ? Il ne sait même pas. On lui vient taper sur l'épaule.

Je veux dire, le vrai Albert Camus, c'est Chrétien de Troyes, [*Pause*] c'est-à-dire le premier grand romancier, et de Chrétien de Troyes à Beckett, qui connaît, entre parenthèses, qui connaît admirablement le Moyen Age, et il connaît admirablement tous les romans celtes et tous les romans courtois. Et qu'est-ce que vous trouvez quand vous ouvrez un roman courtois, un roman de, de, par exemple, un roman du cycle courtois ou un roman de Chrétien de Troyes ? Vous

trouvez – je ne veux même par lire parce que ce serait trop long, et puis je... ils sont en livres de poche, achetez des... de ces [7 :00] romans pour ceux qui ne les ont pas lus, c'est des merveilles, c'est des merveilles –...

Vous trouvez, par exemple, un chevalier ; il est là, il est là sur son cheval. De loin, il y a un paysan qui lui dit, "Tiens, ah ah, hé hé, tu l'as vu ?" [*Deleuze rigole*] "Un chevalier qui dort sa monture !" Mais pas du tout comme un phénomène exceptionnel ; c'est à ça qu'on connaît un chevalier. [*Rires*] Lui, "C'est un chevalier, tu l'as vu ?" Il est sur sa lance, comme ça, il dort, bon, il dort. Et il y a un autre chevalier qui arrive -- quand même, ils ont des petites périodes de veille, [*Rires*] – sur sa ligne d'errance à lui, sur sa ligne de déterritorialisation. Ou bien, pas de chance, le chevalier qui s'est mis en catatonie en train de dormir, il est sur le territoire d'un chevalier qui, du coup, il est réveillé. [*Rires*] Le chevalier réveillé lui dit, [*Pause*] [8 :00] "Ne bouge pas !" Il n'est pas question qu'il bouge dans son état. [*Rires*] "Ne bouge pas ! Tu entends ce que je dis ?" L'autre n'entend rien. [*Rires*] Deuxième sommation, troisième sommation, il y a les trois sommations de la chevalerie. A la troisième sommation, le chevalier réveillé dit, "Tu m'as fait une grave offense. Tu ne me réponds pas," et il lui flanque un coup de lance sur la tête, alors bong ! Ou un coup de, un coup de plat d'épée. L'autre, c'est merveille ! Le chevalier endormi, catatonique, se réveille, et dit, "Non, mais, qu'est-ce que c'est ? Tu m'as battu !" [*Rires, pause*]

Alors pour ceux qui ne me croient pas, je vais quand même lire rapidement... [*Gros rires*] "Tu m'as battu !" "Oui, je t'ai parlé trois fois, et tu ne m'as pas répondu". [*Pause*] Il lui dit, "Mais si tu m'avais parlé, j'aurais entendu. Je n'ai rien entendu." [9 :00] "Ça ne fait rien, tu m'as offensé, on se bat !" [*Pause*] "Pourquoi on se bat?" "Je n'en sais rien !" [*Rires*]

La quête du Graal, c'est merveille ; ils ne savent pas ce qu'ils cherchent. Ils ne savent pas leurs noms. Ils ne savent pas leurs propres noms. Ils passent leur temps à oublier leurs noms. Mais *Molloy* [de Beckett], ce n'est rien à côté de *Lancelot*. [*Rires, pause*] C'est quelque chose d'incroyable ! Il y a un chevalier dans des, dans un des plus beaux [contes de] Chrétien de Troyes, il y a un chevalier qui voit une charrette. Le conte s'appelle "Le chevalier à la charrette". [*Pause*] Il regarde, il monte dans la charrette ; aucune raison, hein, aucune raison de monter dans la charrette. [*Pause*]

C'est comme, tellement d'années après, Dostoïevski avec ses grands personnages qui sortent dans la rue avec un but précis ; ils sortent en disant, "Il faut que j'aille voir Ivanovich, c'est pressé, c'est..." [*Rires*] [10 :00] Et puis ils sortent, ils disent, "Qu'est-ce que je voulais faire déjà ?" Et ils vont dans l'autre sens. [*Rires*] Là aussi c'est les visages qui se détournent, c'est un drôle de jeu de visagéité et de paysagéité. Ils ne savent plus. Ou bien, ou bien Kafka, bon, K qui veut aller au Palais de Justice, et il donne l'adresse de la banque, ou l'inverse, je ne sais plus. Bon, il va à l'autre bout. [*Pause*] Il y a des drôles de choses qui se passent là.

Au niveau des chevaliers qui oublient tout le temps leurs noms, qui soient dans une catatonie absolue, alors, comme vous avez raisons de ne pas me croire... [*Interruption de la cassette*] [10 :50]

Deleuze [*prêt à lire*] : En voilà un beau, une belle expression : [*Pause*] "Le chevalier [11 :00] à la charrette songe en homme qui n'a ni force, ni défense envers l'Amour qui le gouverne." Tiens, ça nous arrive trop vite ; là c'est lié au visage, au visage de l'aimée. [*Pause*] "Il s'en oublie lui-

même, ni sait s'il est ou s'il n'est point. De son nom, il ne lui souvient, ni sait s'il est armé ou non, ne sait d'où il va, d'où il vient, de rien il ne lui souvient hors d'une chose, une seule chose et pour elle" – à savoir le visage de l'aimée – "il a mis en oubli toutes les autres. A celle-là, il pense tant qu'il ne voit rien, ni n'entend... Son cheval bientôt l'emporte pour lequel il n'ait de... » etc., etc., etc. [12 :00] Là-dessus arrive le chevalier lié au gué, qui lui dit, "Ne bouge pas !", etc., etc. Trois fois, etc. Alors il se fait... Le chevalier à la charrette, qui s'appelle Lancelot, c'est le roman de Lancelot, [Pause] il prend un grand coup sur la tête. [Pause] Il est furieux, ils se battent... Non, ce n'est pas ce passage... [Rires ; pause, Deleuze cherche dans le texte] Je l'avais noté en me disant qu'il fallait des preuves... p. 153... Mais non, je n'ai pas souligné... c'est 112-113, peut-être... 112-113, non, ce n'est pas ça. Bon, enfin, comme je viens de le prouver, [Rires] vous ne le verrez pas ! [13 :00]

Et voilà le passage alors, que je veux lire entièrement parce qu'il est d'une telle beauté et en plus, il est court. ... Ah, ça y est, je l'ai perdu... Non...

Un étudiant : [Question inaudible, sur la référence au texte de Deleuze]

Deleuze : Dans l'édition livre de poche, Folio, Chrétien de Troyes, *Perceval, ou le roman du Graal*, p. 111... [Pause] "Avant d'arriver près des tentes, Perceval vit un vol d'oies sauvages que la neige avait ébloui" – [Pause] Pas besoin de commenter [Deleuze sourit] – "que la neige avait ébloui" – je dis très vite que la neige, c'est un mur blanc, [14 :00] mur blanc – "Il les a vues ? Eh bien, oui, car elles s'éloignaient fuyant pour un faucon volant, bruissant derrière elles à toute volée" – [Pause] Le trou noir du faucon, le mur blanc de la neige – "Le faucon, on a trouvé une, abandonnée de cette troupe ; il l'a frappée, il l'a heurtée si fort qu'elle s'en est abattue. Perceval arrive trop tard sans pouvoir [mot pas clair]. Sans tarder, il pique des deux où gît le vol" --...

Voyez sa ligne de fuite ? Il est censé chercher le Graal, le Graal enfin ; il voit des oies sauvages, une qui tombe, et bon, à toute allure, il va voir, il va voir ce qui se passe, enfin. [Pause] [15 :00] Et jamais un personnage épique ne ferait ça ; jamais un personnage dramatique ne ferait ça. S'il y a une spécificité du roman, c'est là qu'elle commence, avec le pauvre type ; c'est la balade du pauvre type, quoi, qui ne sait pas son nom, qui ne sait pas... Quand Achille se retire sous sa tente, aucun rapport avec ces histoires-là. C'est de l'épopée ; ce n'est pas les mêmes formes de visagéité, la visagéité romanesque. La visagéité tragique ou dramatique, la visagéité épique, [Pause] ce n'est évidemment pas la même.

Bon, alors lui, il va voir : "Cette oie était blessé au col d'où coulait trois gouttes de sang répandues parmi tout le blé. [Pause] Mais l'oiseau n'a peine ou douleur qui la tient gisant à terre. Avant qu'il soit arrivé, l'oiseau s'est déjà envolé, et Perceval voit par ses pieds [16 :00] la neige où elle s'est posée et le sang encore apparent. Et il s'appuie dessus sa lance afin de contempler l'aspect du sang et de la neige ensemble." Il s'appuie sur sa lance et il regarde. [Pause]

Je dis, c'est de la paysagéité, ça, la paysagéité. [Pause] "Cette fraîche couleur", il regarde les trois petites taches de sang sur la neige au lieu de faire son métier de chevalier. Et c'est justement ça, son métier de chevalier. [Pause] C'est la ligne de déterritorialisation.

"Cette fraîche couleur", les trois gouttes de sang sur la neige, "lui semble celle qui est sur le visage de son amie", [Pause] son amie, je crois bien qu'elle s'appelle [17 :00] Blanchefleur, et

son amie ne cesse pas de l'abandonner [*Pause*] parce qu'il a toujours autre chose à faire, et il ne sait pas quoi d'ailleurs. [*Rires*] Et vous savez que, en effet, l'amour courtois s'est constitué historiquement comme ligne de fuite par rapport à la conjugalité. Il a été le grand mouvement de, la grande ligne de fuite sociale comme réaction, réaction active à la conjugalité. [*Pause, rires comme Deleuze, souriant, regarde un homme à côté de lui*] Il faut dire l'inverse.

"Et il s'appuie dessus sa lance afin de contempler l'aspect du sang et de la neige ensemble. Cette fraîche couleur semble celle qui est sur le visage de son amie. Il oublie tout tant il y pense car c'est bien ainsi qu'il voyait sur le visage de [18 :00] sa amie le vermeil posé sur le blanc comme les trois gouttes de sang qui sur la neige paraissent. Avant que le roi ne se réveille..." – le roi, il dort toujours aussi dans le roman. [*Rires*] Le roi Arthur, il est formidable. Là aussi, ce n'est pas la même chose que le roi épique ; ce n'est pas la même chose que le roi des drames, par exemple, Shakespeare, pas du tout... ou il dort tellement qui, enfin, n'importe qui qui passe, les valent lui flanquent sa couronne en l'air, là, dans le coin, avec le coude, alors il se réveille en disant, "ah ben, tu n'as pas fait exprès, d'accord". [*Rires*] C'est... c'est... [*Pause*]

Alors, "eh, dites-vous là-bas"... alors il y a un type qui surgit, et il y a plusieurs types, "nous avons vu un chevalier qui dort debout sur sa monture" – "Porte-t-il des armes?" – "Il en porte" – "Je vais lui parler... A la cours, je le ramènerai à la cour du roi [19 :00] Arthur". Il faut ramener Lancelot... non, Perceval. Alors ce n'est pas rien parce que Perceval, il n'entend rien ; de nouveau, il se bat, et puis on l'amène devant le roi. Il s'explique, il dit, "ah, je n'avais pas entendu" ou quelque chose de la sorte... [*Interruption de la cassette*] [19 :16]

Il y a tout un surcodage par le visage au niveau de l'amour courtois comme réaction contre la relation conjugale. [*Pause*] Bon. Il y a donc bien ce thème ; il y a aussi le thème des deux visages. [*Pause*] Perceval pense au visage de Blanchefleur, Perceval-Blanchefleur, Perceval-Blanchefleur. [*Pause*] Il y a donc cette espèce de visagéité passionnelle. [*Pause*] Il y a le mur blanc, [*Pause*] la neige avec les trois petites taches de sang, il y a le trou noir qui est [20 :00] aussi bien le faucon captant les oies que la catatonie, le trou noir de la catatonie passionnelle où Perceval tombe.

Et il y a enfin un système de décomposition ou les traits de paysagéité, les traits de visagéité, la sortie du trou noir, tout ça se mélange dans une très, très curieuse chose. Et en fait, ce n'est pas pour nous étonner car si nous prenons notre complexe – au sens le plus ordinaire de "complexe", c'est-à-dire une réunions d'un tas de choses – si nous prenons notre complexe, mur blanc, [*Pause*] visage, [*Pause*] ligne blanche, trou noir, visage inscrit sur le mur blanc filant vers le trou noir, [21 :00] si nous prenons tout ça ensemble, nous devons dire que les éléments différents de cet ensemble participent chacun de sémiotiques très différentes, de systèmes de signes très différents.

Mais que en revanche, tout ça forme une sémiotique mixte. Il ne faudra pas s'étonner que le visage signifiant du despote sur le mur blanc contienne, comprennes déjà du trou noir. Il ne faudra pas s'étonner que le système passionnel du trou noir comporte encore un reste de mur blanc, ne serait-ce que sous la forme de la ligne diachronique. Il ne faudra pas s'étonner qu'il y ait toutes sortes de mélanges. Ça, on ne peut le voir que au niveau d'une troisième, enfin, une étude un peu plus poussée. Ce n'est pas par hasard, par exemple, que dans l'amour courtois, la

dame, elle est dite "la dame blanche" le plus souvent, ou très souvent, "la dame blanche", [22 :00] Blanchefleur. [Pause] Bon. La catatonie du chevalier fonctionne comme un trou noir, la dame fonctionne comme mur blanc, avec le vermeil de ses joues dessinées sur le mur. Ou bien ses yeux peut-être sont déjà des trous noirs. Tout ça s'énonce dans une sémiotique qui met tout en jeu. Alors notre tâche, ça va être de débrouiller ce tout. Voilà la seconde remarque que je voulais faire... [Interruption de la cassette] [22 :37]

Deleuze : ... Pour finir, pas pour finir, pour avant que vous ne parliez, je vous donne tout de suite une preuve sans vous dire d'où ça vient. [Pause, Deleuze cherche ses textes] Voilà un visage. [Il montre une image dans un texte] Inutile de dire que c'est un démon. [Pause] C'est un démon qui vient de loin. C'est un [23 :00] démon d'Éthiopie. [Pause] Les yeux sont des trous noirs. [Pause] Ils sont... le trou noir, c'est comme entouré par des ronds de serpents. Chaque fois qu'il y a un rond de serpent, on peut – on n'est pas forcé ; il n'y a pas de règles en magie – on peut flanquer un œil. [Pause] Alors ça donne quoi ? – [Il trouve une image] La figure, elle est trop petite, je vous la montrerai... [Pause] Mais ce qui m'emmerde, c'est que j'ai perdu le plus beau des démons avec serpents. Je l'avais... [Pause, il cherche, puis le retrouve] -- Le plus beau, c'est celui-là... [Il montre une petite image] Ça, c'est un chef-d'œuvre... [Pause] Vous voyez ? Vous ne voyez pas ? [Pause] Celui-là est d'une beauté alors... [Pause] [24 :00] C'est un chef d'œuvre mais on la regardera mieux tout à l'heure, je la ferai passer.

Or il y a... c'est sur papyrus, jaunâtre, hein ? Vraiment, mur blanc, trou noir. [Pause] Et c'est quoi ? Vous vous rappelez les histoires d'Éthiopie ? Et alors revenons au problème du pouvoir. [Pause] C'est vrai ce qu'on dit, [Deleuze rigole] que le Négus, avant sa destitution, il avait un de ces cours de magiciens formidable et que son regard comme trou noir était connue, et qu'il y avait toute une série que le Négus avait reprise à son, toute une descendance à partir de Solomon, où les yeux sont déterminés comme trous noirs, et pouvoir magique du trou noir, [25 :00] et le Négus, ben, les yeux pour les paysans, quand il faisait ses tournées, fonctionnaient à base de toute cette magie qui est proprement éthiopienne. C'est pour ça que j'insiste là ; ce n'est pas...

Il n'y a qu'un autre cas qui me semble, qui ferait penser à ces trucs-là, mais qui est en fait très différent. C'est certains documents qui auraient été publiés dans les *Cahiers de l'Art Brut*, par exemple, pour ceux qui connaissent, [Pause] un dessinateur comme [Adolf] Wölfli, qui a été interné en Suisse, je crois, pendant... C'est en Suisse ? ... pendant très, très longtemps. Il faisait absolument des visages, composés par un rond et les yeux comme trous noirs. Ou bien, un autre célèbre de l'Art Brut, Aloïse [Aloïse Corbaz] fait alors des yeux noirs. J'apporterai – là, j'ai trop de choses – j'apporterai des dessins d'Aloïse qui, elle aussi, avait vécu en internement pendant longtemps. Les dessins d'Aloïse [26 :00] ou de Wölfli, en deux styles différents, c'est les purs trous noirs sur mur, fond, sur fond blanc, lui-même plein d'enluminures, etc.

Bon, voilà ma seconde remarque qui est très, très confuse. [Pause] Et oui, je précise, "Ne diffusez pas cette image", pourquoi je voulais dire ça ? [Deleuze se réfère à un commentaire d'un étudiant introduit dans la première partie de cette séance, située sous ATP 3.1] Parce qu'il y a une erreur dans, il y a enfin un risque de, d'erreur dans ce que j'ai dit. On pourrait croire que la première figure du visage, celle que j'appelais le visage despotique signifiant, [Pause] un seul visage vu de face, [Pause] soit comme une unité qui groupe les traits de visagité. Tandis que

dans l'autre figure, il y a au moins deux visages [Pause] de profil ou qui se détourne. Là, [27 :00] ils profilent dans le trou noir. [Pause] En fait, on peut le dire à un certain niveau.

A un niveau plus sérieux et plus profond, il faut maintenir que tout visage, quelle que soit sa figure, est par nature une multiplicité. Simplement, le premier type de visage, le visage signifiant despotique, je crois que c'est une multiplicité de fréquence. C'est pour ça que dans les gravures éthiopiennes, dans les rouleaux éthiopiens, vous avez la possibilité, chaque fois que vous faites un rond, de flanquer un œil là-dedans. [Pause] C'est une multiplicité de fréquence, le visage du despote. Puisque le de l'aimée, le visage passionnel, c'est une multiplicité de résonance, c'est-à-dire nos deux grands types de visagéité correspondent à nos deux formes de redondance, et pour une raison simple : c'est que la [28 :00] visagéité, c'est d'une part la substance du signifiant, d'autre part, c'est l'attribut de la subjectivité. Donc c'est normal que [Pause] nos redondances, telles qu'on les avait distinguées, [Pause] se retrouvent exactement au niveau du visage comme étant la substance de la redondance ou l'attribut de la redondance. Bon, voilà un second groupe de trucs autour desquels il faudrait chercher... [Pause, puis interruption de la cassette] [28 :37]

Deleuze : ... Il y a un très bel exemple dans -- [Pause] J'ajout parce que je voudrais qu'on en parle une fois, de cet auteur – dans Henry Miller. Henry Miller, ça a toujours été, ça a toujours posé un problème comme ça : est-ce que je pourrais franchir le mur ? Quel mur ? Alors même au niveau de l'histoire universelle, il délire, [29 :00] – c'est un grand délirant, bon. – Il dit, il y a deux peuples qui ont affronté le mur. On ne sait pas ce que c'est, le mur. Il n'a pas besoin de le dire, il n'a pas besoin ; les Américains, ils font mieux que de la philosophie. [Pause] Il dit, il y a deux peuples, il y a les Juifs et les Chinois. Tiens, aussi, tiens ! [Pause] Seulement les Juifs, ils ont raté au dernier moment, ils ont rebondi sur un phénomène que le Christ avait inventé, la subjectivité. Et il y a des pages splendides ; ils ont rebondi, c'est-à-dire ils ont rebondi sur le mur, et ils sont tombés dans un trou noir, le trou noir du Christ et la passion, la passion du Christ. [Pause] Les Chinois, grâce au Bouddhisme, prétend Miller, eux ils ont passé, puis ils ont passé en métamorphoses, des devenirs-animaux, [30 :00] des devenirs-musicaux, des drôles de choses car on ne passe pas un mur sans devenir... [Interruption de la cassette] [30 :08]

Deleuze : ... Il se lance dans une espèce de devenir masochiste. [Pause] Et là, je cite textuellement : il se met à faire... il rebondit sur ce mur, il tombe dans un trou noir qui est le couple des deux femmes lesbiennes dont il se fait l'esclave, et il ne parle plus qu'en disant : ouah ouah, ouah ouah, ouah ouah, ouah ouah, ouah, et c'est la fin de *Sexus*, et c'est le début de *Nexus* qui s'expriment par les aboiements de Miller quand il a raté ses percées du mur, quand au lieu de devenir animal, il se retrouve petit chien. Alors qu'est-ce que c'est que ça ? C'est... tout est ambigu... ouah ouah ouah, devenir petit chien, c'est aussi un devenir-animal. Alors quoi ? On n'y comprend plus rien ; tant mieux, on n'y comprend plus rien. Tout se mélange... [Pause] [31 :00] ... Ouais... [Interruption de la cassette] [31 :05]

Georges Comtesse : ... Dans un temps où la conjugalité maritale, du 12^{ème} siècle, qui est extrêmement forte avec la virilité et tout le pouvoir phallocratique qui passait vis-à-vis de l'épouse forcée, disons, il y a bien ça, et la dame fait éclater ou se constitue comme dame en passant une demande d'amour, et faisant éclater cette conjugalité-là en demandant justement un amour courtois. Mais, il y a un autre, il y a un revers à ça, parce que dans le même temps, dans le même temps où elle fait éclater, peut-être cette conjugalité-là, non pas qu'elle en recompose une

autre, mais plutôt elle confirme une autre conjugalité dont, il me semble, qu'on n'est pas encore sorti, de même que... et qui peut intervenir dans ce que tu as dit d'ailleurs, dans ton endormissement-fin, [32 :00] qui est peut-être un réveil après tout.

C'est, je veux dire par-là, ce que je veux dire par-là, le fait que [Pause]... pour qu'elle se constitue comme dame qui demande l'amour, qui impose au chevalier un amour comme ça, une surface virginale de volupté, le blancheur, par exemple, Blanche fleur et le reste, bon qui peut fasciner Bresson, obsessionnel comme il est, et puis tout ce qu'on veut, tout ce qu'on veut, mais avant, elle est fascinée elle-même, la femme soi-disant soumise, avec sa rébellion à l'époque qui ne pouvait qu'être une rébellion sournoise, eh bien, elle est complètement fascinée, et tous ceux qui ont étudié de près l'amour courtois ont très bien senti par une conjugalité, et une conjugalité qui dure peut-être encore, c'est la conjugalité affrèrement viril, l'affrèrement [33 :00] viril ou le couple de deux hommes virils, virilement liés par une amitié ou un amour, voilà ce qui fascine justement la dame courtoise qui provoque son devenir-dame où elle essaie de recomposer et de refaire le coup de la conjugalité en détournant un des partenaires de ce couple-là à son profit... [Interruption de la cassette] [33 :26]

Deleuze : ... Quant à la question précise, de la fraternité du sang et de l'amour courtois, là c'est le seul moment dans ton discours que tu as été un petit peu, un rien sournois parce que tu as employé l'argument d'autorité. Quand tu emploies ça, c'est même maladroit parce que tout le monde sent que, à ce moment-là, ce n'est pas vrai ce que tu dis. Tu as dit, à un moment, tous les spécialistes de l'amour courtois le savent ; ils ne savent rien du tout. Les spécialistes de l'amour courtois, ils discutent tous très fort sur le rapport exact entre les coutumes d'affrèrement [34 :00] par le sang et les coutumes d'amour courtois. Je ne sais pas si... mais ça ne va pas tellement de soit ce que tu dis, et... Mais tout ce que tu as dit, c'est très riche, là, il me semble, il faut l'ajouter.

Mais j'interrompais Félix [*Cette référence est peut-être à la première partie de cette séance, dans le segment précédent, à moins qu'il y ait une omission dans le montage de cette séance ici*] ; juste avant que Félix reprenne, je voudrais lire parce que... je le relirai ensuite, mais je lis très vite pour que vous y pensiez d'ici la semaine prochaine, un court passage de Miller qui nous donne alors... et là, c'est bien parce que les mots y sont, je vous dure, hein, je vous jure. Parfois j'ai un peu truqué des citations comme ça, [Rires] mais cette fois, tous les mots y sont. Je n'en ajoute aucun. J'ai vérifié même l'anglais ; c'est presque ça. [*Il s'agit du texte de Tropic de capricorne (New York : Grove, 1961), p. 239*] [Pause] Il parle de ses rapports avec une femme qu'il a aimée, [Pause] et il dit :

"Ce n'était pas un être pour qu'on pût espérer la saisir à un instant de repos. C'était le mécanisme lui-même" -- [Pause] [35 :00] c'est-à-dire c'était le mécanisme lui-même -- "actionnant sans relâche une myriade de miroirs où se reflétait le mythe qu'elle avait inventé. Elle se balance" -- non -- "Elle n'était pas équilibrée, elle était suspendue, se balançant au-dessus de l'océan de ses propres identités dans le grand vide du soi. Au fond de nos ténèbres, isolée, enfermée dans ce trou noir" -- il est en train de décrire là le trou noir de l'amour-passion et poser la question, comment il va s'en sortir, [Pause] sans devenir, sans devenir les chiens qui font ouah, ouah.

"Au fond de nos ténèbres, isolée, enfermée dans ce trou noir, sans monde de spectateurs, sans adversaires, sans rivaux, la force [36 :00] aveuglante, l'emporment de la volonté s'adoucissait un peu. Elle épuisait une sorte de phosphorescence cuivrée, fondue" – comme le flottement du visage – "elle épuisait une sorte de phosphorescence cuivrée fondue. Les mots sortaient de sa bouche comme la lave. Tout son corps se tendait comme une serre vorace, cherchant la prise, un point solide, substantiel où se percher, un asile où rentrer et se reposer un instant. On eût dit un message de désespoir venant de très loin, le S.O.S. d'un navire qui sombre."

Alors là commence l'essentiel : "Je pris d'abord cela pour de la passion, pour l'extase qui naît du frottement réciproque des chairs" – donc l'amour-passion, jeté dans l'élément passion – [37 :00] "Je pris d'abord cela pour de la passion, pour l'extase qui naît du frottement réciproque des chairs. J'ai cru que j'avais découvert un volcan vivant, un Vésuve femelle" [*Pause*] – et là, je crois qu'il n'y aucun phallogrisme dans la phrase qui suit – "Il ne me vint pas à l'idée que ce pût être un navire s'abîmant dans un océan de désespoir, dans les sargasses de la faiblesse et de l'impuissance. Aujourd'hui..." – Il dit de cette femme qu'il a aimée [*Pause*] – "Aujourd'hui quand je pense à cet astre noir" – trou noir, astre noir – "quand je pense à cet astre noir qui rayonnait par le trou dans le plafond, à cet astre fixe qui pendait sur notre cellule conjugale, plus fixe, plus distant que l'Absolu, je sais que c'était elle, vidée de tout ce qui la faisait soi à proprement parler, [38 :00] un soleil noir et mort sans aspect".

Bon, c'est beau. C'est vraiment le chemin de l'amour-passion au trou noir qu'il est en train de... avec un passage par la visagité. [*Pause*] Ouais. C'est dommage de ne pas avoir écrit ça enfin. Enfin, c'est beau. [*Pause*] Oui, alors, là-dessus, on avait interrompu Félix.

Guattari : Je voudrais tracer un petit peu sur... de reprendre une direction de la question parce que je crois que si ça a l'air un petit peu de chercher des poux pour l'instant, peut-être que dans la suite des choses ça pourrait prendre une certaine importance, cette oscillation dont tu parles entre le deux et le trois, qui fait partie d'ailleurs des dimensions de [*Pause*] modes de pensée des structuralismes. [39 :00] Parce que...

Comtesse : Non, mais ... [*Comtesse veut interrompre Guattari et parle en même que celui-ci*]

Guattari : Non, attends, j'essaie de dire... j'essaie de dire ce que j'ai à dire d'abord, autrement on ne va pas en sortir...

Comtesse : Ça [*mot indistinct*] des implication, pas une progression...

Guattari : Écoute-moi... [*Interruption de la cassette*] [39 :12]

Guattari : ... Le mouvement de déterritorialisation qui est mis en jeu par l'effondrement sémiotique qui aboutit à ce qu'on se raccroche non seulement au visage mais même à un trou dans le visage, tient à ce que les coordonnées, les références territoriales, entre guillemets "naturelles" ou "ancestrales" se sont effondrées. Donc [*Pause*] les lignes décodées de la société, les lignes de fuite du désir se lancent sur les points de raccro ; ils font une sorte de courses à l'abîme, de course [*Pause*] à rien. Il faut reconstituer des points artificiels de reterritorialisation qui seront des visages, des relations de couple, des [40 :00] identités, des rôles, des fonctions, des nationalités, tout ce que vous voulez.

Cette fabrication de subjectivations, en fait, elle n'est pas seulement un désastre ; elle n'est pas seulement un... [*Pause*] cette course à l'abîme qu'on peut décrire par, disons, dans ce que Goethe décrivait comme fonction du démonique, dans cette espèce... où il y a justement ces différents nombres qui vont en système régressif. Elle n'est pas seulement donc une catastrophe de style romantique ; elle est en même temps une fonction positive littéralement de construction d'un type de société capitaliste, socialiste, bureaucratique, tout ce que vous voulez. C'est-à-dire elle est la condition pour mettre en marche une opération de jonction, de travail, de fusion entre les systèmes sémiotiques, les systèmes de production, et les systèmes sociaux, que peut-être on mette sous le registre ultérieurement d'une fonction diagrammatique qui sera encore [41 :00] autre chose que le régime post-signifiant dont Gilles parlait.

Alors pour pouvoir passer à ces, cette, ces machines de signes qui vont fonctionner dans la science, dans la production, dans l'organisation sociale avec, disons, le pire despotisme qu'on ait jamais connu dans le système territorialisé, il faudra d'abord faire une opération plage blanche, plage blanche, écrasement de toutes les caractéristiques sémiotiques antérieures, de toutes les anciennes composantes sémiotiques territorialisées. A partir de là, quand aura fait cette espèce de, de, oui, comme l'effondrement [*Pause*] des je ne sais pas, comme une sorte de bombe atomique sémiotique qui va passer là, ou comme les trous noirs cosmiques qui perdent toutes les, toutes les coordonnées habituelles, qu'est-ce qui va se passer ?

Sur fond de cette opération de plage blanche va y avoir un système de surcodage, c'est-à-dire va y avoir un système de [42 :00] prise de pouvoir sur toutes les anciennes composantes sémiotiques, sur toutes leurs anciennes matières d'expression. Autrement dit, quelles que soient les anciennes organisations, elles seront prises dans le nouveau système qui sera, lui, un système particulier de prise de pouvoir sémiotique et qui sera l'instrument de toutes les autres prises de pouvoir correspondant aux formations capitalistes, qui fonctionnent donc non plus par coexistence, à justement plus ou moins rhizomatique, des systèmes de sémiotisation par le corps, l'espace, les tatouages, la parole, la danse, les rythmes, etc., mais par surcodage par quanta d'information.

Les quanta d'information, dans une même formule, dans une même machine, les quantités de formalisme préformées partout ailleurs, à la différence des autres types d'organisation qui sont la mise en jeu de systèmes de signes qui préservent l'ouverture, qui préservent ce que j'appellerai des quanta de possibilité, dans les quanta d'information, il n'y a jamais [43 :00] d'autres possibilités que ceux qui sont pré-formalisés. Dans les, disons, systèmes diagrammatiques, c'est-à-dire quand on rompt avec cette espèce d'écrasement de toutes les sémiotiques sur une plage unique, sur *le* signifiant, il y a des quanta de possibles qui consistent en ceci, que on peut passer d'une strate d'encodage à une autre, on peut passer, disons, d'un monde de l'orchidée ou du monde de la guêpe, on peut passer du monde d'une strate énergétique à un monde d'une strate sémiotique, on peut passer d'un fonctionnement du désir à un autre fonctionnement du désir sans que tout soit préprogrammé, ordonné dans ce système... [*Interruption de la cassette*] [43 :42]

Deleuze : ... Kleist ne cesse pas de faire des programmes. [*Pause*] Voilà deux, ses programmes sont très particuliers. En fait, il appelle ça des programmes ; ce n'est pas sûr quel sens... [*Interruption de la cassette*] [43 :58]

Deleuze : ... [44 :00] Comme les ouvriers le disent, le sentent, il y en a marre de 8 heures du matin, 8 heures et demie pointer, etc. [*Deleuze se tourne vers un étudiant*] Et lui, qu'est-ce que tu disais de cette vie programmée, il y a ... ces programmes n'existent pas ? ces programmes ne fonctionnent pas ?

Un étudiant : Ils fonctionnent, ils ont des maîtresses, les ouvriers, ou même d'autres...

Deleuze : Mais on peut programmer qu'il y ait des maîtresses, on peut programmer la conjugalité avec des maîtresses...

L'étudiant : Ils pourront faire autre chose, c'est ça, c'est ça... Il y a une brèche possible...

Deleuze : Mais oui, mais qu'est-ce qu'on disait ?

L'étudiant : Mais, mais, enfin, mais, mais...

Deleuze : Bien sûr, il y a une brèche possible.

Guattari : Il y a des maîtresses des ouvriers, mais...

L'étudiant : S'il y a une brèche possible, on retombe tout de suite dans la [*mot pas clair*], on retombe dans les [*mot pas clair*], on retombe dans la dialectique...

Deleuze : On est quoi ?

L'étudiant : On retombe dans la dialectique et le possible.

Deleuze : Pourquoi ? ... [*Fin de la cassette*] [44 :53]