

## France Culture, Deleuze retrouvé, 16 leçons de philosophie

[https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/deleuze-retrouve-16-lecons-de-philosophie?at\\_campaign=Facebook&at\\_medium=Social\\_media](https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/deleuze-retrouve-16-lecons-de-philosophie?at_campaign=Facebook&at_medium=Social_media)

Par David Lapoujade. De l'idée du cri à sa réflexion sur le cinéma, Kant ou Spinoza, 16 leçons de philosophie de Gilles Deleuze, enregistrées à l'Université Paris 8 -Vincennes-Saint-Denis par ses propres étudiants entre 1979 et 1987.

Ce sont certains extraits de ces enregistrements, les plus marquants, que nous proposons au cours de 16 épisodes, pour introduire à la pensée du philosophe auquel France Culture veut rendre hommage puisque nous célébrons en 2025 année le centenaire de sa naissance. Les extraits proposés ont été exceptionnellement restaurés pour l'occasion. Une série en 16 épisodes proposée par Camille Renard. Premiers épisodes disponibles à partir du 3 juillet 2025.  
Réalisation : Thomas Jost.

1. Sur la philosophie : concept et affect (22 :29), 13 dec 1983 + 6 dec 1983 (Cinéma III, 5 & 4)
2. Sur la philosophie : l'abstrait et le concret (21 :19), 28 avril 1987 (Leibniz & Baroque 15)
3. Sur le cri des philosophes et la création de concept (23 :17) 30 oct 1984 + 28 avril 1987 (Cinéma IV 1 + Leibniz & Baroque 15)
4. Sur le rhizome (20 :30), 28 avril 1987 (Leibniz & Baroque 15, 72 :30-94 :15)
5. Sur les flux et le processus (20 :58), 27 mai 1980 (Anti-Oedipus + Réflexions 1)
6. Hommage à Michel Foucault : sur la souveraineté, la discipline et le contrôle (22 :00), 8 avril 1986 (Foucault 18)
7. De Nietzsche à Foucault : le pouvoir et la violence (13 :00), 14 jan 1986 (Foucault 10)
8. Les transformations du cinéma (30 :49), 31 Jan 1984 + 13 nov 1984 (Cinéma III 10 + Cinéma IV 3)
9. Sur le temps qui bifurque (21 :58), 10 jan 1984 (Cinéma III 7)
10. Sur l'écroulement du rêve américain (21 :40), 25 jan 1983 (Cinéma II 9)
11. Les nouveaux cinémas : la mémoire du monde et le cérémonial des corps (23 :06) 22 nov 1983 + 13 nov 1984 (Cinéma III 2 + Cinéma IV 3)
12. Sur le capitalisme et ses famines (20 :41), 18 mars 1980 (Mille plateaux V 12)
13. Sur les nouvelles terreurs de la guerre (23 :08), 25 March 1980 (Mille plateaux V 13)
14. Sur les lignes de vie et les dangers du fascisme (20 :40), 27 May 1980 (Anti-Oedipe + Reflections 1)

15. Sur l'impouvoir de la pensée, de Heidegger à Foucault (18 :28), 22 April 1986 (Foucault 20)  
16. Joie et éternité (25 :19), 17 March 1981 + 7 April 1987 (Spinoza 13 + Leibniz & Baroque 14)

\*\*\*

**1. Sur la philosophie : concept et affect (22 :29), 13 dec 1983 + 6 dec 1983 (Cinema III, 5 & 4)**

**Extraits de la séance 5, le 13 décembre 1983, sur le cinéma**

**Transcription: La voix de Deleuze, Tatiana Andreeva/M. Manificier (Part One), supplementary transcript revisions and time stamp, Charles J. Stivale**

Voilà, la salle est pleine. ... Il faut mettre un écriteau, c'est plein, quoi, comme au cinéma...  
[13 :00] voilà en gros tout le thème sur lequel je voudrais tourner aujourd'hui.

C'est qu'on ne comprend pas du tout ce que c'est que la philosophie quand on la définit simplement comme un art ou une discipline des concepts, et pourtant elle est cela. [Pause] C'est par là que je me raccroche à ce que l'on disait la dernière fois sur Nietzsche, mais la philosophie, c'est bien autre chose, parce qu'un concept -- si vous traitez un concept tout seul, bon, ben, ça n'a pas grand intérêt ; c'est satisfaisant pour l'intelligence et puis voilà, et encore il faut aimer faire ça -- mais, à mon avis, jamais les concepts [14 :00] n'ont été séparables de deux autres choses, et ces deux autres choses, il faut les appeler -- ne serait-ce que pour l'harmonie de la comparaison -- il faut les appeler des « affects » et des « percepts ». [Pause] Et un concept, c'est zéro, mais zéro, zéro, zéro, si ça ne change pas la nature de vos affects, premièrement, et deuxièmement, si ça ne vous apporte pas de nouveaux percepts.

Qu'est-ce que ça veut dire ? On aura l'occasion de le revoir. [Pause] Et sentez que c'est très nietzschéen, là. On aura l'occasion de le revoir parce que, [15 :00] mettons, un concept, supposons, c'est quelque chose d'intelligible, c'est une intelligibilité. Je dis : tout concept doit être référé à un affect, et à tout concept, il faut demander, quels nouveaux affects m'apportes-tu ? [Pause] Mais, ce ne serait rien, ça encore, et vous verrez, il faut -- seulement il ne le dit pas, vous avez un concept, bon, il ne le dit pas, les nouveaux affects qu'il apporte -- c'est à vous ! Les concepts, ils sont de différentes sortes, ils peuvent être scientifiques, ils peuvent être philosophiques. Bon, je n'entre pas dans la question quelle différence il y a, mettons, voilà, mais de toute manière, même quand c'est des concepts scientifiques, [Pause] [16 :00] tant que nous ne savons pas ce que ça change dans nos affects, on n'a pas encore compris le sens du concept.

Je dirais, qu'est-ce que c'est la question, si je reprenais la question du sens ? Qu'est-ce ça veut dire le sens, le sens d'une proposition ? Pour trouver le sens d'une proposition, à mon avis, il faut d'abord la ramener à un concept, ou il faut désigner le concept dont elle dépend, [Pause] et ensuite, il faut découvrir deux choses : à quels affects ce concept est lié ? [Pause] Et qu'est-ce que ce concept me fait percevoir ? Sous-entendu, que je ne percevais pas avant de cette façon. [17 :00] En d'autres termes, tout concept est inséparable d'un affect et d'un percept, ou de plusieurs.

Je veux dire : ce que vous êtes en droit de demander à la philosophie, si la philosophie vous intéresse, c'est que, lorsque l'on vous propose -- ou ce que vous êtes en droit de demander à la science également -- c'est de vous donner, de vous inspirer de nouveaux affects, car de toute manière, elle le fera, même si vous ne le savez pas, ou mieux le savoir -- et vous faire *percevoir* de nouvelles choses, vous inspirer de nouveaux affects -- Là, je voudrais prendre des formules, des formules très fréquentes chez certains philosophes -- c'est : augmenter, finalement, c'est augmenter votre puissance d'exister. J'emploie là, comme [18 :00] un terme qui serait comme commun à Nietzsche et à Spinoza, ou du moins modifier, modifier votre puissance d'exister. [...]

[25 :15] Les concepts dont je dis : tant que vous n'avez pas trouvé quelles affections leur sont liées, quels affects leur sont liés, en quoi et de quelles manières ils vous affectent et en quoi et qu'est-ce qu'ils vous font percevoir, c'est ça les deux problèmes. [Pause] En d'autres termes, pour parler tout simple, il faut que votre manière de sentir en soit changée, même sur des points minuscules. Il faut que vous voyiez des choses, que... mais que vous voyiez au sens de la perception, des choses que, avant, vous ne voyiez pas. [26 :00]

Je veux dire en ce sens, que tout concept est quoi ? Pulmonaire et visionnaire, hein ? Enfin je trouverai un mot meilleur, c'est-à-dire qu'il est inséparable d'affects et de percepts. Et les Anglais, les Anglais, ils ont vu ça très bien. James, par exemple, le frère de Henry, William James, proposait une philosophie qui réellement se taillerait sur des percepts et il disait : pas de concept sans percept. [*Il faut noter que les deux James sont Américains*] Bien plus, il disait les concepts, lui il disait que ça ne l'intéressait même pas. Ce qu'il lui fallait, c'était de nouveaux percepts, de nouvelles manières de percevoir. Or moi, je crois qu'il y a plutôt une trinité concept-affect-percept qui est fondamentale. Mais un concept, c'est une intelligibilité [27 :00] qui ne prend son sens [Pause] que par les affects auxquels il est lié en tant que concept [Pause] et les percepts, les nouveaux percepts qu'il nous donne. [*La trinité à laquelle se réfère Deleuze ici constitue les principes de sa dernière collaboration avec Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ? (Paris : Minuit, 1991)*]

Un auteur comme Bergson, aussi, a énormément, énormément insisté quand même sur ceci : un concept, c'est une nouvelle manière de découper le monde. Dans un concept, vous rassemblez des choses qui jusqu'alors, étaient, étaient désunies, étaient étrangères les unes aux autres, et au contraire et en même temps, vous en séparez qui jusque-là étaient réunies. Si vous sentez une nécessité de réunir ce que l'on a séparé jusqu'à vous et de séparer ce que l'on a réuni jusqu'à vous, à ce moment-là vous pouvez vous dire : je tiens un concept. C'est-à-dire que vous induisez une nouvelle manière de percevoir, [28 :00] vous faites voir quelque chose, mais de même, un concept, ce n'est pas innocent. [Pause] Ça modifie une puissance d'exister ; ça peut la diminuer, ça peut l'augmenter. [Pause] C'est ça un affect. Un affect, c'est une variation de la puissance d'exister, c'est une variation de la force d'exister. [Pause] Donc la véritable trinité philosophique, c'est le concept, l'affect, le percept. [Pause]

Alors, je reviens un tout petit peu à Kant. D'où ça vient ? Vous comprenez, quelqu'un qui nous dit : mais [29 :00] vous pensiez jusque-là que la Raison allait vous aider à combattre les illusions, les illusions venant des sens. C'est un certain découpage. Il y avait les illusions, je schématise, mais c'était un certain découpage. Il y avait les illusions venant des sens, et puis il y avait [Pause] la Raison qui allait dissiper les illusions. En dissipant les illusions, ben, la Raison, elle

augmente notre force d'exister, notre puissance d'exister, et elle nous fait percevoir les choses, les choses telles qu'elles sont. Tout ça est très cohérent. Vous aviez un système. Et voilà que Kant, pour des raisons, mais quelles raisons, quelles raisons avait-il ? Il faut de graves raisons, parce que l'on ne peut pas lancer ces choses-là comme ça, n'importe comment. Vous vous rendez compte ? Quelle responsabilité ! [30 :00] Enfin, ce n'est pas très grave tout ça, mais, hein, il faut bien avoir des raisons pour bouleverser les choses à ce point-là. Ce n'est pas pour rigoler ! Il nous dit, eh ben non : c'est la Raison dans sa vigilance qui engendre les illusions. [Pause] Il change tout, mais alors on ne va pas percevoir le monde de la même manière. On ne va pas être affecté de la même manière ; son changement de concept renvoie à de nouveaux affects et de nouveaux percepts, et je dis, sans encore m'expliquer sur le pourquoi, eh bien oui, c'est avec Kant que pour la première fois, on va percevoir l'horizon. Jusque-là, l'horizon, ça n'intéressait pas tellement les philosophes. Avec Kant, [31 :00] tout ce qui apparaît dans l'expérience est rapporté à un horizon. [Pause] Il y a un horizon, bon.

On dira : un horizon, mais qu'est-ce que ça veut dire ? Ben... Alors, il y a quelques années, je me souviens, là je... pour en finir -- comme on est lancé là-dessus, mais on va retomber sur nos pieds, c'est-à-dire sur le point où l'on en était la dernière fois -- j'avais dit, il me semble qu'on était encore à Vincennes, c'est-à-dire, j'avais essayé de trouver une formule pour résumer l'extraordinaire nouveauté de Kant, des espèces de formules, des formules venant d'ailleurs, pour dire, bien oui, on pourrait présenter la grande nouveauté du Kantisme sous ces quatre ou cinq grandes formules venues d'ailleurs, pour nous faire comprendre précisément en quoi concept et affect [32 :00] et percept sont fondamentalement liés. [Pause] [*Les formules que Deleuze développe à partir de Kant se trouve dans le séminaire sur Kant, surtout le 14 et le 21 mars 1978 ; voir aussi Critique et clinique (Paris : Minuit, 1993) « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », pp. 40-49*]

Je crois que c'est vrai chez tous les philosophes, les philosophes que j'aime moi, c'est ceux qui, non seulement le savent, mais en tirent des conséquences, à savoir : savent que dès lors la philosophie ne peut pas se contenter d'être un simple exposé des concepts, tandis que les autres, ils font leur exposé des concepts, et puis, c'est à nous d'en tirer les... Non, il faut que la philosophie elle-même se batte avec les affects et avec les percepts, hein ? Il ne faut pas qu'elle les laisse, il ne faut pas, il ne faut pas qu'elle les laisse comme des conséquences que le lecteur est supposé tirer. [32 :30]

## Segment 2

### Extraits de la séance 4, le 6 décembre 1983, sur le cinéma

**Transcription: [La voix de Deleuze](#), Fatemeh Malekahmadi (Part 1), Sabine Mazé (Part 2) and Ingrid Quintana and Yaelle Tannau, revisions: Silvia Maglioni (Part 3); additional revisions to the transcription and time stamp, Charles J. Stivale**

[107 :05] Nietzsche nous dit et ne cesse de nous dire, notamment dans *Le gai savoir* : je suis le premier penseur qui mette en question le problème de la vérité. [*D'après ce que Deleuze indique plus loin, il s'agit d'abord du paragraphe 344*] Jamais personne avant n'avait compris ce que voulait dire mettre en question le problème de la vérité. Bien plus, je vous dirai que les

puissances du faux sont infiniment plus intéressantes que la vérité. Je déclare la crise du problème de la vérité, au profit des puissances du faux que je vais découvrir. Seules les puissances du faux sont intéressantes. [108 :00] Voilà ce qu'il nous dit d'abord. Je suis le premier à mettre en question le problème de la vérité. Deuxièmement, ce qu'il nous dit : ce n'est pas au nom de la pauvre et plate connaissance scientifique que le problème de la vérité et sa crise se posent. Si l'on croit ça, et c'est justement parce qu'on a cru ça, qu'on n'a jamais su mettre en question et en crise le problème de la vérité. [Pause]

Quatrième texte. [Pause] Ça c'est donc le second texte, tout ça, c'est dans *Le gai savoir*. Troisième sorte de texte [*sans doute, le paragraphe 345*] : la mise en question du problème [109 :00] de la vérité, si elle a affaire étroitement au domaine des sentiments, c'est pour la simple raison que la notion de vérité et la forme même du vrai a une origine morale et n'a d'origine que morale. [Pause] Si bien qu'en mettant en cause le problème de la vérité, ou en crise, ce que nous interrogeons, ce n'est pas la variation des croyances morales qui nous laissent profondément indifférent, mais c'est la forme de toute morale que tout le monde a jusque maintenant respectée : vous « devez » quelque chose, quoi que ce soit. [Pause] Et de cette origine-là que le [110 :00] concept de vérité est sorti, et il se fait fort de le montrer.

Et quatrième sorte de texte, texte splendide du *Gai savoir* [*paragraphe 346*], qui contient une exhortation à nous tous, exhortation très bizarre, très difficile, le texte est très difficile, c'est pour ça qu'il faudra le voir de près : « supprimez vos vénération, ou supprimez-vous vous-même ». Supprimez vos vénération. Le texte est splendide et commence par « l'homme est un animal naturellement adorateur, l'homme est un animal naturellement adorateur, mais aussi méfiant, » [*Le texte de Nietzsche, qui se situe au milieu de ce paragraphe, est : « Car l'homme est un animal qui vénère! Mais il est aussi un animal méfiant »*], etc., etc., etc., et peut-être le mot de l'avenir [111 :00] sera-t-il, à l'extrême issue du nihilisme : « supprimez vos vénération ou supprimez-vous vous-même ». Ah, là, c'est un grand texte, c'est un grand texte de Nietzsche. Pourquoi je le cite, là, avant même d'avoir commencé à commenter quoi que ce soit de ces textes ? Parce qu'il correspond tellement à ce qu'Antonioni dit. Supprimez vos vénération, ou supprimez-vous vous-même. [*Le texte de Nietzsche à la fin de ce paragraphe est : « [un soupçon] ... pourrait facilement placer les générations futures devant cette terrible alternative : "Supprimez ou vos vénération, ou bien... vous-mêmes !" Le dernier cas aboutirait au nihilisme; mais le premier n'aboutirait-il pas aussi au nihilisme? - C'est là notre point d'interrogation! »*]

Bien plus, il donne la juste voie pour comprendre la phrase : si vous ne supprimez pas vos vénération, vous serez amené à vous supprimer vous-même. Pourquoi ? Parce que ce sont vos vénération qui vous suppriment, et elles vous suppriment de deux manières : parce qu'elles vous imposent la forme du déjà là [112 :00] avant que vous soyez né, c'est-à-dire la forme ruineuse d'un « tu dois », auxquelles vous ne pouvez riposter qu'en choisissant de pauvres petites malices qui ne feront qu'augmenter le mal-être. Si vous ne supprimez pas vos vénération, vous vous supprimerez vous-même soit à force d'observer vos vénération, ou d'y obéir, soit, ce qui ne vaut pas mieux, à force d'y échapper, mais de la manière la plus inutile, la plus désespérée. En tout cas, à tous ces égards, les textes de Nietzsche développent ce nœud, alors, ce nœud de notions que nous avons entre la morale, et si je devais terminer, la morale, la vérité, et le temps. [113 :00]

Et si j'avais quelque chose, il y a bien un philosophe qui a écrit je crois pour moi le plus grand

des pré-socratiques. Le plus grand des pré-socratiques, c'est celui qui a donné un sens à la philosophie. Ce n'est pas, ce n'est pas sûr, hein ? Moi tel que je le vois, c'est Empédocle. Chacun a ses préférences, je vais vous dire ma préférence : moi, c'est Empédocle. [*Rires*] C'est Empédocle. Je donnerais... comme, de toute manière, on n'a pas de texte, j'allais dire, je donnerais tout, Héraclite, je donnerai tout, Parménide, pour Empédocle. Empédocle, on en a un peu, mais enfin comme on n'en a vraiment pas beaucoup, voilà, c'est mon préféré. Oui. Car, Empédocle, il a fait quelque chose de stupéfiant. C'est, il a, voyez, -- et comprenez pourquoi je le cite en ce moment -- il a fait un truc -- philosophie, hein, chacun sait que [114 :00] ce n'est pas... ça veut dire, comme on dit, « l'ami de la sagesse », hein ? Heidegger a beaucoup participé, quand même, à un changement, et a essayé d'expliquer ce que voulait dire « philos » en grec, parce que ce n'était quand même pas exactement « ami ». Et moi, je crois, je me sens assez peu heideggerien, alors je ne suis pas non plus très enthousiasmé par ce que, le commentaire de Heidegger sur le vrai sens de « philos » selon lui.

Moi j'ai une autre idée, qui est juste ceci. C'est que Empédocle, il a fait un coup formidable. C'est celui qui a fait dépendre le problème – jusqu'à maintenant, il y avait un problème du vrai et du faux, déjà, avant Empédocle. Et en gros, c'était le problème de la sagesse, de la « sophia ». C'était déjà le problème de la « sophia », le problème du vrai et du faux. [115 :00] Empédocle est le premier à avoir dit – mais on verra pourquoi plus tard ; la prochaine fois, il faudra que je parle d'Empédocle – Empédocle, c'est le premier à avoir dit : non, derrière le vrai et le faux, il y a tout à fait autre chose. [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :55 :21]

... Derrière le vrai et le faux, il y a l'amour et la haine. Et pour moi, quand je dis ça, ça me paraît d'une nouveauté, c'est quelque chose de très bouleversant. Je ne vais pas dire que je tiens vraiment, que je tiens à l'amour, tout ça ; je trouve que c'est une révolution bouleversante, d'avoir vu ça, d'avoir dit mais vous parlez du vrai, de « l'aletheia », de tout ça, de tous ces trucs, c'est énorme. Derrière ça, il y a l'amour et la haine et leur lutte. Héraclite, ce n'était pas ça, c'était bien une lutte, mais ce n'était pas ça du tout, ce n'est pas [116 :00] l'amour et la haine. En d'autres termes, derrière le vrai et le faux, il découvre l'amour et la haine. A ce moment-là, et c'est à ce moment-là que le « sophos », le sage, devient un « philo-sophos ». L'acte de la philosophie, ce sera découvrir qu'il y a un problème de l'amour et de la haine, dans quoi ? Au sein même du problème de la vérité. Nietzsche, ce sera un philosophe en ce sens qu'il ne cessera pas de nous expliquer qu'il y a un problème de l'amour et de la haine, au sein du problème de la vérité, au point que ceux qui disent « je veux la vérité » sont fondamentalement haineux. Très curieux, toute cette histoire. C'est Empédocle le premier qui a fait ce renversement. Et on verra pourquoi il l'a fait ; il l'a fait d'une manière très, très précise, il a fait une chose très étonnante, Empédocle. Donc Empédocle est un [117 :00] bien grand homme.

## **2. Sur la philosophie : l'abstrait et le concret (21 :19), 28 April 1987 (Leibniz & Baroque 15)**

### **Leibniz et le baroque: Les Principes et le Liberté**

**Séance 15, le 28 avril 1987: Les Principes et la Liberté (10) — “Qu'est-ce que la philosophie?” et la notion de substance**

**Transcription, Charles J. Stivale**

Je voudrais vous dire là la situation actuelle de tout en philosophie. Moi, je crois qu'il y a deux manières de faire de la philosophie ; là, je suis content là de ce que Comtesse dit. Il se situe, lui aussi... Ou bien, sans doute, il y a [43 :00] beaucoup d'autres manières de faire de la philosophie. J'en retiens deux parce que c'est ça qui me soucie en ce moment.

Moi, je me dis que c'est embêtant qu'il y ait une telle différence dans la conception même de faire de la philosophie. Et je dirais qu'il y a une première conception de ce que c'est que faire de la philosophie que je définirais par un premier caractère, à savoir *l'abstrait sert et doit servir à expliquer*. Alors là, je vous fais vraiment comme de la conversation, de la discussion, alors, de la discussion de bistrot, eh ? Je veux dire, je ne dis rien de... Juste en ceci : l'abstrait sert à expliquer, [44 :00] l'abstrait doit expliquer. C'est en effet une tendance de la philosophie qui consiste à tenter d'expliquer les phénomènes ou ce qui apparaît par des *principes*. Ces principes, ça peut être, on expliquera les choses à partir de principes, par exemple, le premier principe, l'Un, ou l'Être... L'Un, l'Être, vous voyez, c'est le premier principe, [Pause] le Vrai, beaucoup. Ce sont les abstractions qui expliquent. [Pause] [45 :00]

Et puis, sans changer, toujours dans cette même conception, on a cessé d'invoquer les principes transcendants, mais vous allez voir, d'une certaine manière, et de vouloir expliquer par principes transcendants, mais ça n'a changé peut-être pas grand-chose, on a expliqué cette fois-ci par des *abstrait subjectifs*. Je veux dire, c'était la raison qui était chargé d'expliquer les phénomènes, la raison comme faculté d'un sujet, [46 :00] et non plus comme premier principe du côté de l'Être. Dans un cas, je dirais [que] la raison est définie comme faculté de découvrir les principes de l'intelligible. Dans l'autre cas, la raison n'est plus du tout découverte du rationnel, découverte des principes abstraits. La raison devient une faculté qui poursuit ses propres fins... [Interruption de l'enregistrement] [46 :38]

... des Idées, avec un grand 'I', mais elle est une faculté pour réaliser ses propres fins, et la question devient, est-ce que la raison est capable de réaliser ses propres fins dans ce monde ? Et vous voyez, d'une certaine manière, [47 :00] je dirais dans les deux cas, que ce soit l'abstrait subjectif ou l'abstrait objectif, l'abstrait est chargé d'expliquer. Est-ce que l'intelligible est capable d'expliquer les phénomènes, ou bien est-ce que la faculté est capable d'expliquer les phénomènes, dans un cas en découvrant les premiers principes, dans un autre cas, en réalisant ses propres fins ? [Pause]

A ces conceptions de la philosophie par l'abstrait, je crois, où l'abstrait est toujours quelque chose qui sert à expliquer, il me semble qu'il y a toujours eu rencontre de ce qui fait scandale. [48 :00] Et j'en parlais la dernière fois, le scandale, il peut apparaître de mille manières. Généralement, c'est, mettons – et ça n'a pas cessé – d'être l'existence du mal dans les phénomènes. [Pause] Je vous disais, d'une certaine manière, la philosophie classique trouve son espèce de butée avec le fameux tremblement de terre de Lisbonne, [Pause] et voilà que les philosophes disent en quelque sorte, comment est-ce possible, ça ? Comment un monde pourrait-il présenter de tels phénomènes [49 :00] et une telle forme radicale du mal, s'il était explicable par l'Un, l'Être, ou le Bien ? Et c'est comme le glas qui sonne sur la philosophie de Leibniz. Comment peut-on dire que Dieu ait choisi le meilleur des mondes possible une fois dite que ce monde présente le tremblement de terre de Lisbonne ?

De l'autre côté s'est produit un phénomène sans doute encore plus impressionnant, et lorsqu'on a cherché l'explication du côté d'une raison apte à réaliser ses propres fins dans le monde, on nous a dit que le produit de l'âge des Lumières [50 :00] était quoi ? [II] était Auschwitz. Comment est-il possible de croire à une faculté de la raison qui réaliserait ses fins dans le monde alors que l'exercice le plus froid de la rationalité s'est fait dans l'organisation des camps de concentration ? Et si vous voulez, je vois une certaine similitude entre la réaction de Voltaire vis-à-vis de Leibniz qui sonne le glas du premier type d'abstrait, et la réaction, qui est une réaction très grandiose, très belle, d'Adorno juste après la guerre, comment est-ce possible, qu'est-ce que la philosophie ? Ou de Jaspers, [51 :00], lorsque Adorno et Jaspers posent la grande question d'après-guerre, comment est-il possible – pour l'un, Jaspers, dans le monde de la bombe atomique, pour Adorno, dans le monde des camps de concentration – de concevoir encore la philosophie comme le processus d'une raison qui réaliserait ses fins dans le monde ? [Pause] Et je dis que les textes d'Adorno sont splendides à cet égard, et les textes de Jaspers aussi.

Qu'ensuite la situation a pourri, lorsque des penseurs de moindre talent se sont mis à dire, ce qui me paraît très différent, que du coup, les camps de concentration était la faute [52 :00] de Marx, de Hegel, de etc., allant même jusqu'à Kierkegaard. ... [Pause] Je ne veux pas citer l'auteur, mais un texte récent, pourtant d'un homme très admirable, pose la question de savoir si la conception de la subjectivité chez Kierkegaard ne serait pas une des causes lointaines de l'existence des camps de concentration. [Vu que c'est un homme admirable, il s'agirait peut-être de Jean-François Lyotard] Il y a quelque chose qui ne va pas là. Tant que c'était Adorno, la question était très précise. Il ne s'agissait pas de dire que c'est la faute de Hegel, les camps de concentration, que c'est la faute de Nietzsche, que c'est la faute, etc. Il s'agissait de dire : peut-on garder de la philosophie la conception que nous en a léguée l'âge des Lumières, c'est-à-dire une raison qui s'efforce de réaliser ses fins dans le monde [53 :00] lorsqu'on voit que la rationalité a eu comme premier produit l'organisation stricte et rigoureuse des camps de concentration ? Et si la philosophie ne pose pas cette question, il ne faut pas une heure de réflexion, ça va de soi. Donc, je dis que ce qui en France de faibles penseurs nous en font découvrir ou ont pensé nous faire découvrir il y a dix ans, c'était l'apport d'Adorno – qui à ce moment-là n'était pas traduit – c'était l'apport d'Adorno et de l'école de Frankfort en Allemagne de juste après la guerre, où ils avaient su poser le problème en termes pleins de dignité et de rigueur philosophique. [54 :00] Bien. [Quant aux "faibles penseurs ... il y a dix ans", il s'agit sans doute des soi-disant "Nouveaux philosophes", contre qui Deleuze a écrit dans un texte paru en 1977, puis repris dans Deux régimes de fous et autres textes, pp. 126-134]

Voyez, je dis vraiment une chose extrêmement simple, à supposer qu'il y ait eu deux conceptions des principes abstraits, la raison comme faculté de l'intelligible et la raison comme faculté de réaliser ses propres fins. La seconde conception commence avec l'âge des Lumières, – on fait vraiment l'histoire à vol d'oiseau – l'autre, c'est ce qu'on peut appeler la conception gréco-classique. Eh bien, les deux conceptions se heurtent à quelque chose de scandaleux. Mais pour moi, ce scandaleux est peut-être avant tout dans le fait que la question était mal posée, et était-ce la bonne manière de faire de la philosophie, que partir d'un abstrait qui était censé expliquer les choses et rendre compte des choses ? [55 :00] Car à ce moment-là, cet abstrait allait en effet, à toute évidence, se heurter au réel concret, et le réel concret ne pourrait être que le tremblement de terre de Lisbonne, ou ne pourrait être que, pire encore, les camps de concentration.

Et s'il y a une autre manière de faire de la philosophie, je vous dis là, je parle... Vous me pardonnez parce que c'est, c'est comme ça ; c'est juste pour en... Je dis, moi, cela n'a aucun... Je dis, pour moi, la philosophie, cela a toujours été autre chose. C'est pour ça que... Il y a beaucoup d'auteurs qui m'ont très fort influencé, mais ça ne fait pas partie... Je ne crois pas avoir subi l'influence de tous ceux qui ont compté sur l'abstrait pour expliquer. C'est pour moi, j'ai vif conscience que je ne suis pas du tout [56 :00] sûr d'avoir raison, et encore une fois, je mets entre parenthèses l'abstrait, j'entends bien que pour ceux qui croient à cette conception de l'abstrait qui explique, cet abstrait n'est pas de l'abstrait. Mais je dis que c'est de l'abstrait quand même parce que c'est des principes, eh ? C'est des principes et les facultés que l'on confronte au réel tel qu'il apparaît. [*Deleuze développe ces conceptions de la philosophie, sous forme tout à fait remaniée, dans les premiers chapitres de Qu'est-ce que la philosophie ?, et pour ce qui suit, surtout aux pages 46-50*]

Pour moi, ça ne s'est jamais passé comme ça, la philosophie. Pour moi, si vous voulez, c'est l'abstrait par nature qui doit être expliqué, et c'est ça, il me semble, la première grande différence entre deux manières de faire de la philosophie. Je ne dis pas du tout [que] l'abstrait, ça ce n'est rien. Je dis que l'abstrait, c'est ça qu'il faut que nous expliquions, l'Un, l'Être, le Bien, la Raison. [57 :00] C'est ça qui est à expliquer. Comment est-ce que cela pourrait expliquer quoi que ce soit ? [*Pause*] L'abstrait doit être expliqué, mais alors, ça veut dire quoi, faire de la philosophie, si on ne parle pas de l'abstrait ? Je dirais même que le "je pense" de Descartes, c'est de l'abstrait, et là, tous les principes sont abstraits ; tout ce qui sert de principes, c'est de l'abstrait, principe objectif ou principe subjectif, et pour moi, la philosophie n'a jamais consisté en ça. Elle consiste à, oui, comment expliquer l'abstrait lui-même, lui qui est incapable d'expliquer quoi que ce soit. Bon, les philosophes sont ceux qui se mettent en charge d'expliquer l'abstrait. Comment ? Comment expliquer l'abstrait ?

Ben, je parle de cette seconde [58 :00] conception de la philosophie. Il faut partir de l'expérience, et j'appelle ça empirisme. Vous me direz que je ne suis pas le premier à appeler ça empirisme, sauf que l'expérience, chacun sait, c'est très difficile à trouver. Que l'expérience, ben, qu'est-ce qui est expérience ? Qu'est-ce que c'est l'expérience ? Pourquoi ? Parce que d'habitude elle est recouverte par les abstractions. Donc, c'est très difficile de saisir l'expérience ; il faut soulever toutes les abstractions qui la quadrillent. Alors, je pense même à des tentatives ; il y a eu des tentatives dans tous les sens. Les différents philosophes empiristes ont fait des tentatives. Bergson a fait une tentative [59 :00] célèbre en invoquant une méthode qu'il appelait "méthode de l'intuition". Voyez que de ce côté-là, il n'y a pas de principes. Ce n'est pas des principes. La phénoménologie – une tout autre manière, il y a autant de diversité dans cette... -- a été à la recherche de ce que Merleau-Ponty avait appelé "l'expérience sauvage".

Mais c'est très difficile parce qu'il faut bien être sûr que dans ces termes, l'expérience sauvage ou autre chose, ne se glissent pas déjà des abstraits. Notamment, l'expérience sauvage telle que la définit Merleau-Ponty contient toutes sortes d'actes qui ne sont pas des actes de la raison, mais qui sont des actes de la conscience, qui sont toute une véritable organisation [60 :00] qui présuppose, il me semble, des abstraits, que je ne suis pas sûr qu'elle mérite le nom de "expérience sauvage". Puis, bon, mais qu'est-ce que ça serait, cette expérience ? [*Pause*] Eh ben, je pense une chose très simple à cet égard, et c'est que là, il y a un lien entre la logique pure et l'empirisme, à savoir la détermination de l'expérience est beaucoup moins affaire d'intuition, que affaire des Combinatoires, simplement, et qu'il n'y a qu'une exploration de ce qu'il faut

appeler les multiplicités, c'est-à-dire ce qui est libéré de tout principe, principe [61 :00] étant principe d'unification objective ou subjective. Il n'y a qu'une exploration de multiplicités qui peut faire surgir l'expérience.

En d'autres termes, je crois que loin de partir de principes abstraits, la philosophie doit procéder à des cartographies, et quel que soit le problème donné, il faut faire une cartographie, c'est-à-dire il faut tracer le domaine de l'expérience auquel renvoie le problème, ces domaines de l'expérience ne préexistant jamais tout fait. Il faut les construire, et que le domaine de l'expérience est extraordinairement hétérogène. Il faut faire la carte, et pour moi, c'est une activité, cette activité cartographique, [qui] est strictement opposée à l'activité [62 :00] de principes. [Pause] Alors, qu'est-ce que c'est, cette cartographie ? C'est dire juste que, finalement, [Pause] l'expérience est ce qu'on pourrait appeler un ensemble flou. C'est pour ça que dès que vous y mettez déjà une pré-organisation, ce n'est plus de l'expérience. C'est un ensemble flou, c'est-à-dire c'est une collection de disparates ; encore faut-il les choisir, les disparates. C'est par là qu'il y a une Combinatoire. [63 :00] On les choisit eu égard aux problèmes donnés. Bon. Mais tout ça, c'est des mots. Un ensemble flou, comment le définir ? Uniquement par ce qui lui arrive après. C'est un ensemble dans lequel va se produire une série de consolidations. [Pause] Du coup, j'avance ça : l'ensemble flou, je le définis comme un ensemble à consolider ; c'est le "à consolider" qui m'intéresse.

Ce que je dis est aussi simple que ceci : Problème, vous voulez faire une caisse. [Pause] Vous cherchez des planches. [64 :00] Je dirais, vous cherchez des planches, et puis vous ne savez même pas – et en plus, vous êtes maladroit – vous ne savez même pas comment les faire tenir, et vous pensez justement, comment consolider cet ensemble ? Bon, il faut mettre des clous, vous savez, alors un marteau, et puis vous allez en tirer une caisse qui sera une entreprise de consolidation. Bien. Qu'est-ce que c'est consolider un ensemble flou ? Consolider un ensemble flou, je dirais, c'est dégager et déterminer l'ensemble des processus qui se produisent en lui. Vous voyez, je n'envisage pas la question de principes ; j'envisage une question de processus immanents à l'ensemble flou. [65 :00] L'expérience, je dirais, c'est l'ensemble des processus aptes à se produire dans un ensemble flou et dont le résultat est une consolidation de l'ensemble.

Ces processus, ils sont de toutes sortes, et ils varient avec les ensembles considérés. J'en cite quelques-uns : je dirais qu'il y a des processus d'unification ; il y a des processus de centralisation ; il y a des processus de totalisation ; il y a des processus de subjectivation. C'est curieux, remarquez, en effet, ça marque bien la différence entre les deux conceptions [66 :00] de la philosophie. Ce que les autres appelaient des "principes" et dont ils parlaient, moi, je ne peux les trouver qu'à l'état de processus second – donc tout à fait autre chose, ce n'est pas des principes – se produisant dans un ensemble flou de telle manière que cela entraîne une consolidation de l'ensemble.

Mais bien plus, ces processus n'ont aucun privilège -- unification, totalisation -- et qui ont leur équivalent dans les principes abstraits. Mais vous voyez, je maintiens mon engagement : c'est l'abstrait qu'il fallait expliquer, et je l'explique en disant que dans tel ensemble, il y a tels processus d'unification, tels processus de totalisation, tels processus de centralisation. Mais, il y a toutes sortes d'autres processus, évidemment, des processus qui résistent à la totalisation, [67 :00] à la centralisation. Je dirais, à ce moment-là, que les composantes de l'ensemble qui

définissent l'expérience, les composantes de l'ensemble, doivent faire l'objet d'une étude très variée suivant chaque cas.

### **3. Sur le cri des philosophes et la création de concept (23 :17) 30 oct 1984 + 28 avril 1987 (Cinema IV 1 + Leibniz & Baroque 15)**

Segment 1

**1ère séance, 30 octobre 1984 (cours 67), cinéma et pensée**

**Transcription : La Voix de Deleuze [Aucun transcripteur des trois parties n'est attribué]; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

Un cri philosophique peut toujours être traduit en termes de discours. Mais voilà que quelque chose résiste et que non, si on a le moindre goût de la philosophie, on sait bien que ce sont des cris, alors, et que là, la philosophie y trouve les points de sa naissance, de sa *vie*.

Et qu'est-ce que c'est ? Puisque à première vue on risque de les confondre avec de simples propositions faisant partie du discours. Eh bien non, non, non, non, c'est autre chose. Alors à quoi ils renvoient ? Et pourquoi ? Sont-ils fondés, pas fondés, sont-ils arbitraires ? Qu'est-ce qui fait qu'un philosophe lance un cri philosophique ? Je disais les cris d'alarme des oiseaux, ce n'est pas des chants, [18 :00] mais au moins on sait pourquoi -- ils lancent un cri d'alarme. Il y a d'autres cris que le cri d'alarme ; il y a des cris d'amour qui ne sont pas la même chose que les chants nuptiaux. Alors si le philosophe, c'est quelqu'un qui crie à sa manière, qu'est-ce qu'il a à crier ? Cherchons des exemples.

Je lis Aristote, et je vois un discours admirable qui est le chant d'Aristote, et je reconnais ce chant, c'est une manière de chanter qui n'a pas d'équivalent ; je ne confonds pas le chant d'Aristote et le chant de Platon. Et puis voilà, tout d'un coup que j'entends dans Aristote, et je bute sur la formule [19 :00] : « Il faut bien s'arrêter ». Si on faisait une véritable analyse des propositions, je dis, ah mais c'est très curieux ça. Lorsque Aristote nous dit ce que c'est que la substance, il développe ça dans un discours-chant. Lorsqu'il nous dit « Il faut bien s'arrêter », ce n'est pas une proposition de même nature que l'autre. « Il faut bien s'arrêter », c'est un cri. [Deleuze soulève ce « cri » d'Aristote dans la séance 1 du premier séminaire sur Leibniz, le 15 avril 1980]

Qu'est-ce qu'il veut dire ? Il veut dire : vous ne remonterez pas -- là c'est curieux, c'est des propositions, déjà à l'écrit, c'est des propositions qui ne peuvent s'exprimer que sous la forme de l'interpellation. Vous... Il n'est pas forcé de le dire explicitement -- il nous dit : vous ne pourrez pas [20 :00] remonter à l'infini d'un concept à un concept plus général, « *il faut bien vous arrêter !* », c'est-à-dire, il y a des concepts ultimes. Moi je n'en sais rien, s'il y a des concepts ultimes, vous non plus. Voilà que quelqu'un vous le dit mais ne peut vous le dire que sous forme d'un cri : il faut bien s'arrêter. Sous-entendez, il faut bien que la pensée s'arrête quelque part, qu'elle saisisse le point où elle ne peut pas aller plus loin. [Pause] Je dis, à tort ou à raison, c'est

une question de sentiment ; je ne cherche pas à vous convaincre de quoi que ce soit, mais j'ai le sentiment que ça ne fait plus partie du discours philosophique ; c'est un cri philosophique. Si on lui dit, et pourquoi, et pourquoi il faut s'arrêter ? [21 :00] La question ne porte même pas. Là, on a atteint un point où la philosophie n'a plus à donner ses raisons. Alors à quoi s'adresse-t-elle ? C'est peut-être le plus important dans ce qui est le, le caché de la philosophie. [Pause]

Descartes écrit un discours philosophique qu'il intitule *Les Méditations*. C'est son chant à lui, et dans *Les Méditations* surgit la formule célèbre « Je pense donc je suis », et « Je pense donc je suis », on peut le considérer comme [Pause] une proposition [22 :00] ou l'élément d'un discours philosophique. Il vient à sa place dans *Les Méditations*, la seconde méditation – il y en a une première puis une seconde, etc., il y en a cinq, survient dans l'ordre précisément qu'on a pu appeler l'ordre des raisons -- il fait partie du discours philosophique et pourtant il le crève. « Je pense donc je suis » est formulé comme un cri. C'est le cri de Descartes. En quoi est-ce un cri ? C'est que son énoncé, c'est : vous ne pouvez pas nier [Pause] que si je pense, je sois.

Pourquoi tout ça ? [23 :00] L'important, c'est l'aspect cri et en effet, le « je pense donc je suis » prétend à quoi ? Il prétend nous donner une définition de l'homme d'un nouveau type, contre Aristote. Pour Aristote, l'homme est un animal raisonnable. Descartes dit : ça, c'est du discours ; dire l'homme est un animal raisonnable, c'est un discours parce que « animal » et « raisonnable » sont des concepts qui renvoient eux-mêmes à d'autres concepts. [Pause] Et il dit : non, il faut atteindre autre chose, et « Je pense donc je suis » est censé remplacer, tout en faisant partie [24 :00] d'un tout autre monde, l'homme « animal raisonnable ». La vraie détermination de l'homme, c'est « Je pense donc je suis » et pas du tout l'homme animal raisonnable. En d'autres termes, il veut une détermination de l'homme qui s'exprime dans un cri. [Pause]

Je saute. Quand Leibniz lance « Tout a une raison », « Tout a une raison », et qu'il en tirera pour le discours philosophique mille choses qui feront son propre système -- car si « Tout a une raison », ça entraîne à bien des choses, cette idée que tout a une raison --, pourquoi est-ce qu'il n'y aurait pas des choses sans raison ? Ben non, Leibniz ne veut pas qu'il y ait des choses sans raison. [25 :00] « Tout a une raison », bien avant d'être un principe logique, c'est un cri. Ou bien, ça nous convainc déjà qu'il y a des cris de la raison. Les cris de la raison, ils s'expriment généralement sous la forme générale : vous ne pouvez pas nier que... Vous ne pouvez pas nier qu'il faille s'arrêter quelque part, vous ne pouvez pas nier que tout a une raison, vous ne pouvez pas nier que si vous pensez, vous êtes.

Et voilà bizarrement que la philosophie comporte aussi des cris de la déraison. Il n'y a pas que la raison qui crie ; [26 :00] il y a des cris de la déraison. On pourrait par opposition dire qu'on peut les exprimer sous la forme : « et si moi, je nie ». Et si moi, je nie que deux et deux font quatre. Vous me direz, ce n'est que des mots, tout ça. Non. Dostoïevski lance le cri de la déraison. « Je nie que deux et deux fassent quatre », c'est-à-dire il lance la lutte contre les évidences. Dostoïevski, dans ce texte célèbre, est philosophe, il lance un cri : [Pause] [27 :00] « Je veux, je veux que on me rende compte de chaque victime de l'Histoire ; je ne serai pas tranquille et je ne vous laisserai pas tranquille tant que vous n'aurez pas rendu compte de chaque victime de l'Histoire ». C'est un disciple de Dostoïevski, c'est [Léon] Chestov, qui, dans toute son œuvre, répète ce quoi ? Ce cri, cri de la déraison. La déraison n'a pas le privilège des cris, mais il y a des cris de la déraison et des cris de la raison, et il arrive que on ne sache pas qui crie, si c'est la

raison ou la déraison. Bon. [Pause] [28 :00]

« Donnez-moi donc un corps », c'est curieux que la pensée, qui pendant des millénaires a plutôt cherché à échapper au corps, en arrive à dire, est-ce que c'est un discours ? « Donnez-moi donc un corps », « Donnez-moi donc un corps » : on reconnaît tout de suite que -- je ne sais pas, je voudrais vous faire sentir que ça se reconnaît au flair -- c'est un cri philosophique. [Deleuze commence le chapitre 8 de *L'Image-temps avec cette phrase, la désignant comme « la formule du renversement philosophique », p. 246 ; voir la séance suivante où Deleuze l'attribue à Kierkegaard*] Voilà donc que la philosophie elle-même dépend d'un flair ou d'une capacité supérieure, d'un *goût*. Et pourquoi pas ? [Pause] Qu'est-ce qui serait juge des concepts, sinon les cris eux-mêmes ? Est-ce que le cri, ce n'est pas la [29 :00] seule manière dont le concept devient vivant ? Si vous n'êtes pas sensible au cri philosophique, vous n'êtes pas sensible à la philosophie. C'est comme pour les poissons ; les cris philosophiques sont comme les cris des poissons. Si vous n'entendez pas le cri des poissons, vous ne savez pas ce que c'est que la vie. Si vous n'entendez pas ce que c'est que le cri des philosophes et les cris des philosophes, vous ne savez pas ce que c'est que la vie, et vous ne savez pas non plus ce que c'est que la philosophie, et vous ne savez pas ce que c'est que la pensée. Évidemment vous savez ce que c'est que le cri des poissons, et ce que c'est que le cri de la philosophie. Les philosophes alors, c'est des poissons ? Bon d'accord.

Je dirais du cri, [Antonin] Artaud parlait de l'athlétisme affectif à propos de son théâtre et, bien plus, [30 :00] de sa conception de la pensée. [Voir *Le Théâtre et son double d'Artaud (Paris : Gallimard, 1938)*] Il y a un athlétisme philosophique. L'athlétisme philosophique, c'est le pouvoir de pousser des cris spécifiquement philosophiques. [Pause] En quoi j'avance ? Je dis, bon, uniquement, la pensée philosophique présuppose une image de la pensée, [Pause] un chronotope, un espace-temps dans lequel retentissent des cris, un point, c'est tout. [31 :00] Je m'arrête là.

Segment 2

## **Leibniz et le baroque: Les Principes et le Liberté**

**Séance 15, le 28 avril 1987: Les Principes et la Liberté (10) — “Qu'est-ce que la philosophie?” et la notion de substance**

**Transcription, Charles J. Stivale**

Pour moi, [102 :00] je hais toute philosophie réflexive parce que cela la prive d'être, comme toutes les autres disciplines, une discipline de création, et je dis vraiment très fort, parce que c'est à ça que je crois, que la philosophie n'a pas réfléchi sur quoi que ce soit ; la philosophie a à inventer, et elle invente des concepts avec le vœu que les concepts qu'elle invente soient aussi beaux que les tableaux qu'un peintre peut faire, que la musique qu'un musicien peut faire, ou que les découvertes qui sont également des créations qu'un savant peut faire. Si bien que, entre la philosophie et la science, il n'y a aucun rapport de réflexion. Le grand principe de toute discipline est que ceux qui pratiquent cette discipline suffisent largement pour réfléchir sur elle quand ils le veulent ou quand ils en sont capables. Encore une fois, ce n'est pas une découverte

[103 :00] que dire que ceux qui ont le mieux réfléchi sur le cinéma, c'est les cinéastes qui s'en sont occupés, qui ont aimé réfléchir là-dessus. Les plus beaux textes sur l'architecture, c'est les textes d'architectes. Les plus grands textes sur la peinture, c'est les textes de peintres. Ça va tellement de soi qu'on a honte de dire des choses comme ça. Donc, si la philosophie s'est proposée de réfléchir sur quoi que ce soit, eh ben, ses jours seraient plutôt tristes parce que je me demande qui aurait besoin d'elle.

En revanche, en revanche, elle a à faire avec son travail à elle, et que le problème, c'est – et c'est là le mystère ; je ne sais pas ce que c'est, le mystère – c'est que la philosophie ne peut produire des concepts importants que lorsqu'ils ont un certain mode, non pas de ressemblance, [104 :00] mais qu'ils ont un certain mode de correspondance avec les fonctions de la science, avec les œuvres d'art. [Pause] Si bien que par rapport à la science, la question de la philosophie a toujours été, jamais réfléchir sur la science, mais toujours faire de la métaphysique qui correspond à la science de cette époque. Qu'on ne nous dise pas que la métaphysique, c'était bon du temps de la science antique. Du temps de la science antique, il y avait une métaphysique parfaitement correspondante à cette science antique. [105 :00]

Eh ben, c'est aux philosophes à faire, comme le souhaitait Bergson, la métaphysique qui correspond à la science moderne. Il faut prendre à la lettre le grand texte de Bergson. Encore une fois, il dit une chose simple : qu'est-ce qui définit – il parle très rapidement – il dit, qu'est-ce qui définit, en gros, la science antique ? C'est qu'elle définit le mouvement en fonction de positions privilégiées ; elle sélectionne sur le mouvement des positions privilégiées. Qu'est-ce qui définit la science moderne ? C'est qu'elle définit le mouvement en référence à l'instant quelconque. [Pause] La métaphysique antique a fait exactement la métaphysique de la science antique, [106 :00] à savoir, comment est-il possible qu'il définit des positions privilégiées ? En quoi consistent-elles ? D'où viennent-elles ? C'était faire la métaphysique de la science. Bergson pense ouvrir la métaphysique de la science moderne quand il dit : il nous faut une conception du temps qui rend compte de la référence du temps à l'instant quelconque, et il répond, ma conception de la durée, loin de s'opposer à la science, constitue la métaphysique de cette science. La durée est précisément la métaphysique qui renvoie au mouvement rapportable à l'instant quelconque.

Dernier point pour distinguer les deux types de philosophie : [107 :00] je dirais, il y a une philosophie qui finalement s'est toujours attachée à l'éternel, [Pause] l'éternel de droit, etc., mais en même temps qu'elle devenait métaphysique de la science moderne, la philosophie a été amenée de plus en plus à changer de problème et à poser la question au contraire, de qu'est-ce que l'émergence de quelque chose de nouveau. Et cela me paraît pleinement avec Whitehead, par exemple, ça me paraît avec Bergson, ça me paraît avec Whitehead, lorsqu'il dit, le problème, c'est celui de la créativité. Le problème, c'est l'émergence du nouveau. [108 :00]

Moi, je peux dire que c'était ça un peu que j'avais envie de vous dire. C'est lié à tout ce qu'on fait sur Leibniz parce que je voudrais que vous sentiez que Leibniz me paraît – si vous acceptiez cette espèce de grande distinction, des manières de, les deux manières de faire de la philosophie - - Leibniz me paraît étrangement à la charnière des deux. Il y a toutes sortes d'éléments... Et c'est forcé ! Tous, on est comme ça ! Tous, on est profondément incohérent, tous. On garde quelque chose d'une tradition, et puis on entre dans quelque chose de nouveau. On ne cesse pas d'avoir, d'être en déséquilibre. Or chez Leibniz, je voudrais que vous soyez à la fois sensibles à quel

point il s'insère dans tout un courant de la philosophie traditionnelle, [109 :00] dite traditionnelle, et comment en même temps il amène de tels nouveautés, de tels nouveautés que l'avenir de la philosophie passe par lui.

Alors, c'est ça que j'avais envie de vous dire, comme ça, voir vous, ce que vous, ce que vous en pensez, ce mystère. Moi, je me sens, vous savez, extrêmement... En philosophie, je crois que... D'abord, c'est très différent suivant qu'on parle à des philosophes ou à des non-philosophes. Des philosophes se doivent d'avoir à peu près lu – pas tout de suite, ça prend du temps – d'avoir à peu près lu tous les grands philosophes. Ce n'est pas grave parce que, vous savez, les grands philosophes, il n'y en a pas une masse, eh ? Ça ne fait pas lourd finalement. [*Rires*] Si on dit une bonne douzaine, c'est déjà pas mal, donc ce n'est pas une tâche infinie. Ça ne veut pas dire qu'il faille attendre soixante ans [110 :00] pour être philosophe, mais enfin, en avoir lu plus ou moins... Mais les non-philosophes, c'est tout à fait autre chose. Mais là où ils se rejoignent, les non-philosophes et les philosophes, tout ce que je viens de dire, c'est une conception de la philosophie, et c'est par là qu'elle compte pour moi, où les non-philosophes et les philosophes sont égaux et sont attachés bizarrement à une espèce de tâche commune.

Ce que je veux dire, c'est que de toute manière, vous aurez vos attirances, c'est ça, moi, qui me... Vous aurez ces espèces d'affects, l'affect philosophique, l'affect philosophique qui vous fait dire, par exemple, ou qui vous fait le dire aussi pour la littérature ou la poésie, ah oui, celui-là, non pas qu'il est des miens, mais je suis des siens, je suis des siens, [111 :00] et peut-être est-ce que si on découvrait ça, ce qui me frappe ainsi, mais c'est ça, c'est ça le problème. Et alors, il peut se passer des choses bizarres, que pendant de longs moments, vous ne réagissiez pas. Je veux dire, il faut les deux lectures ; il faut les deux rapports avec la philosophie. Devenir philosophe n'est pas supprimer le rapport non-philosophique avec la philosophie. La philosophie n'est rien si elle n'est pas capable de susciter un rapport non-philosophique, c'est-à-dire un rapport qu'elle a avec les non-philosophes en tant que non-philosophes. Penser que si elle a un rapport avec les non-philosophes, c'est pour en faire des philosophes me paraît l'atrocité même. Il n'est pas question de ça. Simplement, [112 :00] et ce qui est encore plus compliqué, il faut deux choses : il faut que le non-philosophe ait un rapport avec la philosophie, mais dans lequel il garde sa qualité de non-philosophe. Et il faut aussi que le philosophe ait avec la philosophie un rapport dans lequel il saura garder sa qualité et sa vertu de non-philosophe. C'est seulement comme ça, je crois, qu'on saura poser le problème d'un rapport non-philosophique avec la philosophie. Voilà sur ce point tout ce que j'avais à vous dire.

#### **4. Sur le rhizome (20 :30), 28 avril 1987 (Leibniz & Baroque 15, 72 :30-94 :15)**

##### **Leibniz et le baroque: Les Principes et le Liberté**

##### **Séance 15, le 28 avril 1987: Les Principes et la Liberté (10) — “Qu'est-ce que la philosophie?” et la notion de substance**

##### **Transcription, Charles J. Stivale**

Dans la première conception de la philosophie, que j'appelle abstraite, ils n'ont jamais qu'une image qui les hante, c'est l'arbre. Tout est arbre, et pourquoi ? Parce que l'arbre, c'est tout ce que vous voulez, à savoir c'est la coexistence, c'est la consolidation d'un processus de totalisation, de centralisation, d'unification. [73 :00] Si bien que l'arbre est une métaphore qui laboure

partout, l'arbre du savoir, l'arbre partout, c'est de l'arbre. On nous dit même que le cerveau, c'est un arbre.

Et nous, on disait avec beaucoup de, je crois, de conviction et, en plus, très sûr qu'on a raison, on disait, mais non, le cerveau, ce n'est pas un arbre ; c'est de l'herbe. [*Gros rires*] Ça voulait dire quoi ? Ça voulait dire quelque chose dans très important. Ça voulait dire, vous vous servez d'un modèle qui est l'arbre sans jamais le mettre en question et qui est un modèle absolument abstrait. Alors que les arbres, c'est des processus de la nature, d'accord, et si vous ne les confrontez pas aux autres processus, par exemple, les processus de rhizome, les rhizomes ne sont pas des arbres, eh ben, les rhizomes ne sont pas du tout des processus d'unification. C'est au contraire des processus de dissémination, c'est des processus de jonction entre disparates, c'est tout ce que vous voulez. [74 :00] Bien, je vous raconte tout ça, mais c'était tout le sens de notre tentative, et en ce sens-là, je crois qu'elle allait du côté d'une certaine tradition de la philosophie qui s'opposait violemment – violemment, non ! – qui s'opposait à l'autre conception de la philosophie. Et je crois là, je m'exprime très mal. Je le fais là presque exprès de m'exprimer au niveau de, si je peux, du langage le plus courant.

Et alors, je pense à Foucault, et je me dis, Foucault, d'une certaine manière, j'aurais tendance à dire qu'il était complètement du côté de la conception empiriste. Lui, il appelait ça des *dispositifs*. [*Pause*] Simplement, s'est fait une très curieuse confusion parce que Foucault [75 :00] s'est laissé aller à discuter une fois, et une fois qu'il s'est laissé aller à discuter, [c'était] avec l'école de Frankfort, et notamment avec Habermas, un descendant de l'école de Frankfort. Si bien qu'on a cru que Foucault posait le même problème que l'école de Frankfort, et de même que l'école de Frankfort avait posé la question, "comment la raison comme faculté pure peut-elle avoir, d'une manière ou d'une autre, engendré les camps de concentration ?", que Foucault avait posé une question analogue, "comment la raison comme faculté [76 :00] des Lumières peut-elle avoir engendré les grands milieux d'enfermement, la prison, etc., ou l'hôpital psychiatrique ?". Et à mon avis, c'était très bien parce que cela a enrichi tout le monde, et l'école de Frankfort, cela a servi à Foucault, mais ce n'était pas du tout ça, sa pensée. Sa pensée, c'était partir de l'expérience, un empirisme logique très fort qui s'oppose tout à fait à l'autre conception de la philosophie ; faire de l'analyse de ce qu'il appelait les dispositifs, c'est-à-dire dégager les processus, et non pas les principes, dégager les processus en action dans tel dispositif, processus de centralisation, de totalisation, etc., et les processus de résistance à ces processus, [77 :00] processus de résistance qui étaient peut-être premiers par rapport à ceux à quoi ils résistaient ; processus de fuite, processus de, enfin, processus de résistance. [*Pause*]

Voilà, je veux dire, s'il était vrai qu'il y avait deux manières de philosopher, le premier caractère de ces deux manières, de ces sens, l'un consisterait... Alors, là aussi, il y a des affinités. Pour vous tous, j'essaie de dire, ou bien vous trouvez d'autres conceptions encore, ou bien vous allez avoir confiance en les principes, et vous allez surveiller avec la plus grande attention ce que devient un principe quand il se réalise ou s'effectue dans le monde. Et je vous annonce que [78 :00] vous serez l'homme du scandale, avec quoi ça risque, ce qui comporte un danger, c'est que ce scandale a quelque chose de joué parce que vous vous étonnez d'une chose qui était comprise dès le début, à savoir que le monde n'obéit pas à la raison pure. Ou bien vous serez tentés par l'autre voie, c'est-à-dire cette cartographie philosophique qui consiste à définir des ensembles dans lesquels s'exercent des processus.

Deuxième caractère pour opposer les deux philosophies : [Pause] je dirais dans un premier cas, dans le premier cas, la philosophie est la recherche de l'universel et du nécessaire. [Pause] [79 :00] Bien entendu, il ne s'agit pas de leur faire dire des bêtises, [car] ce sont des grands philosophes. Il ne s'agit pas d'un universel ou d'un nécessaire *de fait*. Il ne s'agit pas de dire, par exemple, tous les hommes se ressemblent, non. La philosophie s'est toujours présentée comme la recherche d'un universel et d'un nécessaire *de droit*. Kant a écrit sur ce point des pages définitives, ce qui est universel et nécessaire en droit même – et c'est forcé, puisque c'est au nom des principes. Il est bien entendu que le monde ne réalise pas par lui-même et spontanément l'universel et le nécessaire. Donc, il s'agit d'un universel et d'un nécessaire en droit dont on se demande à quelle condition ils pourraient se réaliser [80 :00] dans le monde. [Pause] Mais, si toute philosophie se définit par l'art des concepts, je dirais que dans cette première conception de la philosophie, le concept, c'est l'universel et le nécessaire en droit. [Pause] Par exemple, on nous dira que les droits de l'homme, c'est l'universel et le nécessaire en droit, [Pause] et on nous dira que depuis Kant, le philosophe est le gardien des droits de l'homme. [Pause] [81 :00] – Je vais vite, parce que sinon... C'est juste pour vous...

Et l'autre conception de la philosophie, je crois, se fait... est très, très différente. Elle dit non, un concept n'a rien à voir avec de l'universel et du nécessaire en droit car [Pause] un concept est un objet d'une création et non pas d'une découverte. L'universel et le nécessaire en droit, vous voyez en quoi ça s'accroche dans la différence précédente. L'universel et le nécessaire en droit, c'est ou bien le pur intelligible comme principe, l'Un, l'Être, etc., ou bien [Pause] [82 :00] le sujet comme activité pure, c'est-à-dire la raison comme poursuite de ses propres fins, le sujet raisonnable. Donc, c'est ou bien la rationalité ou bien la raisonabilité. [Pause] A ce moment-là, en effet, dans une telle conception, la philosophie est justicière du vrai et du faux. Le vrai est ce qui est universel et nécessaire en droit. Ma seule remarque, c'est qu'on ne va pas très loin. C'est curieux. On ne va pas très loin parce qu'on tombe tout de suite sur le scandale, encore une fois, le scandale étant que l'universel et le nécessaire en droit ne cessent d'être bafoués par le réel concret et que sa présentation conceptuelle [83 :00] est plutôt vite faite.

On l'a vu, et c'est pour ça que cette année ce qu'on a fait me sert beaucoup, je dis qu'un concept n'a rien à voir avec la détermination d'un universel et d'un nécessaire en droit. Un concept, c'est quoi ? C'est un système de singularités. Qu'est-ce que j'appelle singularité ? Le peu que j'ai dit là me permet maintenant de la définir en termes tout communs. J'entends bien qu'il faut des définitions philosophiques beaucoup plus poussées dont on a fait une tentative du point de vue de Leibniz toute cette année. Mais je dis que c'est un ensemble de points singuliers, c'est un ensemble de singularités, et si j'essaie de définir très grossièrement ces points singuliers uniquement avec ce que je viens de dire, je dirais [84 :00] les singularités, c'est précisément ce qui marque le début et la fin d'un processus opérant dans un ensemble, dans un ensemble de consolidations. [Pause]

Donc, si dans un ensemble, vous suivez le cheminement d'un processus de centralisation, vous avez une singularité, ou même peut-être deux, ou même peut-être trois ou quatre parce que ça peut bifurquer. Si vous prenez, si vous suivez un processus de dissémination, vous avez aussi d'autres singularités. L'ensemble des singularités [qui] correspondra à un ensemble s'appellera *concept*, ou une partie de l'ensemble s'appellera *concept*. [Pause] Je dirais, [85 :00] loin que ce soit l'universel et le nécessaire qui définissent le concept, c'est la singularité. Si vous ne produisez pas des concepts qui soient des émissions de singularités, vous ne faites pas de

philosophie, du moins suivant cette seconde conception. Penser, ce n'est pas découvrir l'universel et le nécessaire. Penser, c'est émettre des singularités d'où – là aussi, je me sens Nietzscheen, à savoir... ou Mallarméen, -- c'est émettre un coup de dés, si vous assimilez les points sur le dé à des singularités. De ce point de vue, il n'est plus question de vrai et de faux. Un coup de dés peut être gagnant ou perdant ; il n'est pas vrai ni faux. Un coup de dés peut être important [86 :00] si votre existence en dépend. Il peut être sans importance si vous le faites comme ça, machinalement. Mais je dirais, le concept dans cette seconde conception, c'est le second caractère qui oppose les deux conceptions de la philosophie, le concept comme singularité.

Et là, j'aimerais que, évidemment alors, qu'on fasse une objection, vous comprenez, pour une fois, pour vous montrer à quel point il y a un... On peut me dire, ben oui, mais on voit bien que tu te fous du droit, tu ne reconnais que le fait. Rien que concevoir cette objection, n'est-ce pas, déjà me fatigue tellement que [*Rires*] j'en suis abattu parce que c'est terrible, vous comprenez alors ? Mettez-vous à ma place, un tel gars me dit ça. [87 :00] Tantôt, tantôt, là aussi, ça dépend de l'humeur, ça dépend de l'humeur, mais que Dieu fasse que l'humeur ne soit pas seulement une donnée psychologique, mais philosophique. Si je suis de mauvaise humeur philosophique, je dis, c'est ça, mon petit gars, c'est ça, allez, au revoir. [*Rires*] Si je suis de bonne humeur philosophique – ce n'est pas bon, d'ailleurs ; il ne faut pas être de bonne humeur philosophique [*Rires*] – qu'est-ce que je vais essayer d'expliquer ? Je vais essayer d'expliquer que le droit, ce n'est pas une affaire si simple que ça, que le droit est très, très compliqué, ça, cette affaire, et que notamment je dis, là aussi alors, nos affinités, portant toujours sur le mystère le plus profond de nous-mêmes, qu'est-ce qui nous, vous... Ce n'est rien à côté de quand on se demande comment une femme poursuit un même type d'homme dans une vie amoureuse ou comment un homme [88 :00] poursuit un même type de femme dans une vie amoureuse, ce qui n'arrive pas toujours, mais parfois. Mais ce n'est rien à côté de l'idée philosophique plus profonde, dont l'autre dépend d'ailleurs, notre affinité avec les idées. Qu'est-ce qui fait que cette idée me dise quelque chose ?

Pour enfin le droit, le droit, je reviens au droit. Supposons que parmi vous, vous vous intéressiez tous au droit. J'en doute, mais enfin on peut faire semblant, qu'un certain nombre s'y intéresse. Mais le droit, cela ne veut rien dire. A quoi vous vous intéressez dans le droit ? Qu'est-ce qui vous intéresse dans le droit et qui n'est pas le droit ? Car généralement, quand je m'intéresse à quelque chose, c'est surtout que parce que dans ce quelque chose réside quelque chose qui n'est pas du quelque chose. [89 :00] J'ai l'air d'ouvrir à la psychanalyse, mais je n'ouvre pas la psychanalyse [*Rires*] car ce quelque chose, c'est précisément ce qu'on vient d'appeler l'idée. Bon. Mais, je ne sais pas ; si à supposer que vous vous intéressiez au droit, qu'est-ce qui m'intéresse, moi, dans le droit ? Je vais vous dire, une seule chose m'intéresse dans le droit finalement, et ça me passionne, et si je ne m'arrête pas d'être un prof de philo, c'est ça que j'aurais, j'aurais fait comme métier, j'aurais fait du droit, pour faire... Mais pas pour faire n'importe quoi ; pour faire de la jurisprudence, pour faire de la jurisprudence. Vous savez en gros ce que c'est que la jurisprudence. C'est les actes juridiques qui concernent l'application d'une loi quand l'application fait problème, c'est-à-dire on ne sait pas quelle loi applique. [90 :00] Le législateur n'est pas censé, si fort qu'il ait tout prévu, et l'évolution du droit ne peut se faire... ou peut-être, je ne sais pas. Non, j'en dis déjà trop ; peut-être l'évolution du droit se fait en partie par la jurisprudence. [*Sur la jurisprudence et certains exemples qui suivent, voir aussi "G comme*

*Gauche" dans L'Abécédaire de Gilles Deleuze, et Qu'est-ce que la philosophie ?, pp. 101-105 ; What Is Philosophy ? pp. 106-110]*

Alors, il y a un cas très beau de jurisprudence. Moi, je les suis très bien, je les coupe même dans les journaux quand il y a un cas de jurisprudence qui me plaît bien, et plus insignifiant il est... Dans les histoires actuelles sur les chauffards alcooliques, eh ? [Rires] mais un cas très intéressant. Il y a un procureur qui s'est dit, ah, mais, on va les faire chier, les chauffeurs alcooliques, et ça pose un problème de droit. Comment ? Comment le faire ? Il se dit, voyons voir un peu si on ne peut pas assimiler la voiture avec laquelle quelqu'un [91 :00] a écrasé un passant, est-ce qu'on peut l'assimiler à une arme. -- Voyez, ça m'enchante. C'est des problèmes qui m'enchangent. C'est tellement plus beau que les mots croisés parce que ça pose toutes sortes de problèmes. -- Est-ce que c'est assimilable à une arme ? Si oui, il peut confisquer la voiture car, dans notre droit, en effet, on peut confisquer la voiture dès l'enquête, indépendamment de tout jugement puisqu'on confisque l'arme du crime à qui elle appartient. Si je tue quelqu'un avec le revolver que je vous ai emprunté, on confisque le revolver qui fait partie des éléments de l'enquête. Donc, si la voiture est assimilée à une, [92 :00] très bien, voilà un beau cas de jurisprudence. [Pause]

Outrage à la pudeur. C'est difficile à appliquer ; c'est une notion complexe, eh ? Elle redevient à la mode parce qu'il nous est arrivé des choses là-dessus. Eh ? J'ai envie, j'ai envie d'écrire à [Charles] Pasqua [Ministre de l'Intérieur, 1986-1988] [Rires] parce que je lui donnerais un bon conseil. Pendant Vichy, ils voulaient appliquer... Ils avaient fait d'abord... Non, elle doit dater à juste avant la guerre, la loi de l'outrage à la pudeur. Et puis, c'est difficile à définir, outrage à la pudeur, mais elle a toujours été interprétée [93 :00] sous la forme, outrage à la pudeur *des autres*, par exemple, l'exhibitionniste fait outrage à la pudeur, fait outrage à votre pudeur. Mais vous savez alors, il y avait un juriste de Vichy... [Interruption de l'enregistrement] [1 :33 :19]

... Il n'avait pas pu. Il avait dit, il y a parfaitement outrage à *sa propre pudeur*. Donc, il disait, le striptease – il y avait déjà le striptease -- le striptease. On objectait, les juristes ont objecté, comment condamner le striptease puisqu'on ne peut pas dire "outrage à la pudeur" puisque c'est des spectateurs consentants et ils paient, et ça s'oppose aux autres déterminations d'outrage à la pudeur ? Et le type dit, eh bien, attention, oh non, c'est n'est pas ça. La femme qui se déshabille en public fait outrage à *sa propre* pudeur. [94 :00] Voyez ? L'outrage à la pudeur prenait une tout autre dimension. Dès lors, on pouvait la condamner. Très intéressant, ça.

## **5. Sur les flux et le processus (20 :58), 27 mai 1980 (Anti-Oedipus + Réflexions 1)**

### **Seminaire sur Anti-Oedipus and Other Reflections, 1980**

#### **Lecture 1, 27 May 1980**

**Transcriptions: [Voix de Deleuze](#), Frédéric Astier; augmented transcription, Charles J. Stivale**

Toute l'interprétation de l'antipsychiatrie, à savoir de Laing et de Cooper à leurs débuts, c'est fondamentalement l'idée d'un processus schizophrénique, qu'eux interprètent ou précisent en disant : "oui c'est un voyage", l'idée du processus-voyage. Qu'est-ce que ça veut dire ça? Là, ils

sont assez forts, voyez pourquoi Jaspers utilisait beaucoup des méthodes phénoménologiques. En effet, en quoi ça appartient un peu à la phénoménologie, cette idée du processus? C'est que ça répond assez à une espèce d'expérience vécue, par exemple, du schizophrène lui-même, [15:00] le thème du voyage qui apparaît constamment. Ce n'est pas par hasard qu'à la même époque, n'est-ce pas, les drogués ont lancé, les drogués américains, sont allés très loin dans une conception du voyage, bon tout ça. [Pause]

Alors je crois que Guattari et moi, on prenait encore "processus" dans un autre sens, mais là peu importe, il me semble que c'est à cette tradition-là qu'on se rattachait. Alors là est-ce que l'on peut avancer : si l'on dit, "la schizophrénie, ou la psychose, est fondamentalement liée à un processus"? Eh bien, je crois, qu'est-ce que ça veut dire ça ? Ça veut dire que peut-être que la schizophrénie révèle quelque chose qui nous arrive en pièces détachées ou en petite monnaie et toujours et partout et assez constamment, à savoir que l'on ne cesse pas d'être comme pris, rapté, emporté, par quoi ? [16:00] C'est là-dessus qu'on a apporté un tout petit quelque chose parce qu'on disait le mot le plus commode encore, c'est *les flux*; on passe notre temps à être traversé par des flux. Et le processus, c'est le cheminement d'un flux.

Qu'est-ce que ça veut dire en ce sens, processus? Ça veut dire plutôt, c'est l'image toute simple, comme d'un ruisseau qui creuse son lit, c'est-à-dire le trajet ne préexiste pas, le trajet ne préexiste pas au voyage. C'est ça un processus. Le processus, c'est un mouvement de voyage en tant que le trajet n'y préexiste pas, c'est-à-dire en tant qu'il trace lui-même son propre trajet. D'une certaine autre manière, on appelait ça *ligne de fuite*. C'est le tracé de "lignes de fuites". Or les lignes de fuites, elles ne préexistent pas à leur propre trajet.

On peut toujours dire que les autres lignes, il y a en effet des voyages où le trajet préexiste. Si vous vous rappelez, par exemple, si certains d'entre vous se rappellent ce qu'on a fait l'année dernière quand j'essayais de déterminer [17:00] le "mouvement" dans un type d'espace particulier que j'appelais *l'espace lisse*, ça revenait au même. Dans l'espace lisse, toute ligne devient, ou tout tend à devenir une ligne de fuite parce que, précisément, les trajectoires ne préexistent pas aux projectiles mêmes. Ce n'est pas du cheminement sur rail, ce n'est pas de l'espace strié, c'est-à-dire, il n'y a pas des stries qui préexistent au mouvement. Bon.

Alors supposons que dans notre vie, je ne dis pas que nous soyons faits de ça, mais que soit il y ait des moments, soit même inconsciemment, -- après tout peut-être que l'inconscient est fait de ça, de flux et de processus. -- Vous comprenez qu'on s'engage déjà beaucoup, parce que si je dis l'inconscient peut-être qu'il est fait de ça, ça revient à dire : mais non, il ne marche pas sous la loi des structures, il ne marche pas sous la distribution des personnes, c'est autre chose. [18:00] C'est un monde qui est complètement dépersonnalisé, qui est déstructuré, pas du tout que quelque chose lui manque, mais son affaire est ailleurs. Le processus, c'est finalement l'émission de flux quelconques.

Alors, je peux déjà raccrocher quelque chose, par exemple, de la schizophrénie. Je peux dire : Bien oui, essayons de voir, en quoi précisément le schizophrène éprouve l'impression lui-même de voyager, avec tout ce que ça implique? Chacun, chaque fois qu'on considère ou chaque fois qu'on s'occupe de quelque chose, on privilégie certains aspects. Moi, forcément, quand on rencontrait la schizophrénie, nous, qu'est-ce qu'on était amené à privilégier ? Les mille

déclarations finalement des schizophrènes, où leur problème, ça n'est pas celui de la personne, leur problème, ce n'est pas celui d'une structure. Leur problème, c'est celui d'un problème, [19:00] mais... qu'est-ce qui m'emporte, et ça m'emporte où aussi ? Qu'est-ce qui m'emporte et ça m'emporte où ça ? -- Ben oui, c'est... Bien.

Or à cet égard, moi ce qui me fascine, c'est la manière dont les schizophrènes, ils ont affaire à quoi ? Vous comprenez, ils passent leur temps. C'est ça qui faisait une de nos réactions contre les éternelles coordonnées de famille de la psychanalyse. C'est que moi, je n'ai jamais vu un schizophrène qui ait vraiment des problèmes familiaux; c'est même tout à fait autre chose. Enfin, c'est trop facile ce que je dis parce qu'on peut toujours dire : il y a des problèmes familiaux, mais en tout cas, au moins qu'on m'accorde qu'il ne les énonce pas et ne les vit pas comme des problèmes familiaux. Comment il les vit ? [20:00]

Une des choses fortes, il me semble vraiment là, c'est presque ce qui maintenant me plaît le plus quand je repense à *L'Anti-Œdipe*, une des choses fortes de *L'Anti-Œdipe*, à mon avis et ça, ça devrait pouvoir rester, c'est l'idée que le délire est immédiatement investissement d'un champ social historique. Je dis ça devrait pouvoir rester parce que c'est le type d'une idée simple, ce n'est pas compliqué de dire : ben vous savez, hein, qu'est-ce vous délirez finalement? Vous délirez l'histoire et la société; ce n'est pas votre famille ! Votre famille, je repense toujours au mot si satisfaisant de Charlus, dans la *Recherche du temps perdu*, quand Charlus arrive, pince l'oreille du narrateur et lui dit : "hein, ta petite grand-mère, tu t'en fous, tu t'en fous, canaille?" Ouais bon, d'une certaine manière, on en est tous là. Ça ne veut pas dire qu'on ne les aime pas, nos grand-mères, nos pères, nos mères; bien sûr, on les aime. Mais la question, c'est de savoir [21:00] sous quelle forme et en tant que quoi.

Moi je crois que, ce n'est jamais le champ social; si vous voulez, l'opération, toute l'opération de la psychanalyse, c'est perpétuellement de rabattre le champ social sur les personnes familiales et la structure familialiste. J'appelle « personne familiale », l'image de père, l'image de mère, etc. et c'est la tendance de la personnologie. J'appelle « structure familiale » ou « familialiste », le nom du père, la fonction-mère, définis comme fonction structurale. Or quelles que soient les différences, il y a au moins un point commun, c'est ce rabattement perpétuel sur les coordonnées familiales, qu'elles soient interprétées en termes de personnes ou qu'elles soient interprétées en termes de structure.

Or pour moi, le délire, c'est exactement le contraire. Quelqu'un qui délire, c'est quelqu'un à la lettre qui hante le champ social, le champ historique. Et la vraie question c'est : pourquoi, et comment il opère ses sélections, ses sélections [22:00] historico mondiales ? Le délire, il est historico mondial. Alors dire ça encore une fois, c'est, je crois, ce à quoi je, presque l'idée la plus simple, la plus concrète, et à laquelle je tiens le plus. Or bizarrement, elle n'a pas du tout marché finalement, parce que je me dis que, ce qui est frappant, c'est quand même que *L'Anti-Œdipe*, je pense que c'est un livre qui a eu beaucoup d'influence sur beaucoup, mais à titre individuel.

La défaite mélancolique, c'est que ça n'a strictement jamais empêché le moindre psychanalyste de continuer ses débilites, et sans doute c'était forcé, c'était inévitable. Mais à l'époque, c'était moins évident que c'était inévitable. Alors oui, j'insiste un peu là-dessus. Si vous prenez un délire, c'est quelqu'un qui, à travers un champ historico-mondial, à travers un champ historique

et social, trace ses lignes. [23:00] Alors c'est, c'est la même chose que le processus qui nous emporte.

Encore une fois le délire, ça consiste en quoi ? Ca ne consiste pas à délirer mon père et ma mère. Ça consiste à délirer : le noir, le jaune, le grand Mongol, l'Afrique, euh, que dirais-je, etc., etc. Et si vous prenez... Alors bien entendu, j'entends l'objection tout de suite qui peut venir; l'objection qui peut venir tout de suite c'est : « Bon, oui, mais qu'est-ce qu'il y a là-dessous ? » Moi je dis qu'il n'y a rien là-dessous, parce que c'est ça le dessous, [et] c'est ça le dessus. Et que si vous ne comprenez pas, alors je prends des exemples très, bon, des grands délirants. Et c'est pour ça qu'une année, on avait formé ici un groupe, notamment avec Claire Parnet, un autre, avec un autre qui s'appelait [André] Scala. [24:00] On était quelques-uns à avoir fait l'opération suivante, et qui à ce moment-là nous intéressait beaucoup : on prenait des délires, et l'on comparait des délires où des psychanalystes ont parlé ou des psychiatres, et l'on prenait l'énoncé du délire, les énoncés du délire, et les énoncés qu'en retiennent le psychiatre et le psychanalyste. Alors là on avait vraiment comme deux textes, et juste on les accolait. [*Deleuze fait référence au séminaire 1973-74 et au travail publié par Deleuze, Guattari, Claire Parnet et André Scala, "L'Interprétation des énoncés", d'abord dans Deleuze et Guattari's Psychanalyse et politique (Alençon: Bibliothèque des mots perdus 1977), puis dans Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995 (Paris : Minuit, 2003), pp. 80-103*]

Or ce n'était pas croyable. Je veux dire faire cette expérience, on ne peut pas l'oublier cette expérience tellement c'est effarant parce que là, on voit l'espèce de forcing de l'opération psychanalytique ou psychiatrique, on voit tellement ce forcing se faire, alors sur le vif ! Je prends un exemple : qu'est-ce que c'est que Schreber, le Président Schreber, le fameux Président Schreber ? Alors on l'avait étudié de très, très près; ça nous avait tenus très longtemps. [25:00] Si vous prenez ce délire, c'est quoi, vous voyez quoi ? C'est tout simple, vous voyez un type qui ne cesse de, de délirer quoi ? L'Alsace et la Lorraine. Il est une jeune Alsacienne -- Schreber est allemand -- il est une jeune alsacienne qui défend l'Alsace et la Lorraine contre l'Armée française. Il y a tout un délire des races. Le racisme du Président Schreber est effréné, son antisémitisme est effréné, c'est terrible, toutes sortes d'autres choses en ce sens.

C'est vrai que Schreber a un père. Ce père, qu'est-ce qu'il fait le père ? Ce n'est pas rien. Le père, c'est un homme très, très connu en Allemagne. Et c'est un homme très connu pour avoir inventé [26:00] de véritables petites machines à torture, des machines sadiques, qui étaient très à la mode au 19<sup>e</sup> siècle, et qui ont pour origine Schreber. Ensuite beaucoup de gens avaient imité Schreber. C'était des machines de torture pour enfant, pour le bon maintien des enfants. Dans les revues encore de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, vous trouvez des réclames de ces machines. Il y a, par exemple, je cite la plus innocente, par exemple, des machines anti-masturbatoire, où les enfants couchent avec les mains liées, tout ça. Et c'est des machines assez terrifiantes, parce que la plus pure, la plus discrète, c'est une machine avec une plaque de métal dans le dos, un soutien-mâchoire là, en métal, pour que l'enfant se tienne bien à table. Ça avait beaucoup de succès, beaucoup de succès, ces machines. [*Rires*] Alors bon, le père, il est inventeur de ces machines.

Quand il délire, le Président Schreber, il délire aussi tout un système d'éducation. Il y a le thème de l'Alsace [27:00] et la Lorraine; il y a le thème l'antisémitisme et le racisme; il y a le thème

l'éducation des enfants. Il y a enfin le rapport avec le soleil, les rayons du soleil. Je dis, mais voilà, il délire le soleil, il délire l'Alsace et la Lorraine, il délire la langue primitive du dieu primitif, il s'invente une langue de, qui renvoie à des formes de bas allemand, bon. Il délire le dieu-soleil, etc. Vous prenez le texte de Freud à côté, qu'est-ce que vous voyez ? Bien, il se trouve précisément que Schreber, il a écrit son délire, alors c'est un bon cas. Vous prenez le texte de Freud à côté, je vous assure, enfin si vous avez souvenir de ce texte - à aucune page il n'est question de rien de tout ça. Il est question du père de Schreber en tant que père, et uniquement, tout le temps, tout le temps. Le père de Schreber, et le soleil c'est le père, et le dieu c'est le père, [28:00] etc., etc.

Or moi, ce qui m'a toujours frappé, c'est que les schizophrènes, même dans leur misère et leur douleur, ils ne manquent pas d'humour. Ça ne les gêne pas tellement quand on leur dit ça, quand ils subissent ce discours-là. Ils sont plutôt d'accord; d'abord ils ont tellement envie d'être bien vus, d'être soignés, ils ont tellement..., donc ils ne vont pas... -- ou alors ils se fâchent, ils disent "Oh écrase ! fous-moi la paix ! Il y a eu à la télé une émission sur la schizophrénie il n'y a pas longtemps où il y avait une schizo parfaite qui demande une cigarette; le psychiatre, je ne sais pas pourquoi, lui dit, non, non, non, pas de cigarette, alors elle se tire, elle dit : oh, bon, très bien. Or, vous comprenez, quand on dit des trucs comme ça : "Mais le soleil, tu délirés le soleil, mais le soleil finalement, tu ne vois pas que c'est ton père?" Le schizophrène, qu'est-ce que vous voulez qu'il dise, qu'est-ce que vous voulez qu'il dise? C'est comme si, c'est comme quand on lui demande : comment tu t'appelles, pour inscrire son nom sur l'hôpital, [29:00] sur le carnet, sur le cahier de l'hôpital. Ça le gêne pas tellement parce qu'il dira : Oui, oui, oui Docteur, oui, le soleil c'est mon père, seulement mon père, c'est le soleil, d'accord. Il délire sur la Vierge, par exemple, Gérard de Nerval, bon. [*Il s'agit du texte, Aurélia, ou la rêve et la vie, surtout le rêve neuf*] On lui dit : Mais tu ne vois pas que la Vierge, c'est ta maman ? Il dira : Bien oui, mais bien sûr, c'est ce que j'ai toujours dit, j'ai toujours dit ma mère c'est la Vierge ? Il redresse son délire, il remet son délire sur ses pieds. C'est courant.

Je n'ai jamais vu quelqu'un délirer, encore une fois, délirer dans les coordonnées familiales. Comment est-ce que... Bien sûr, les parents interviennent dans le délire, le thème des parents, mais pourquoi ? Uniquement, en tant qu'ils valent comme des espèces de passeurs, de portes, c'est-à-dire, ils mettent le sujet délirant en rapport avec ces coordonnées [30:00] mondiales historiques. Oh ma mère c'est la Vierge ! mais ce qui compte ce n'est pas le rapport avec la Vierge. Ce qui compte c'est,... Vous prenez, par exemple, Rimbaud; je veux dire, il ne faut quand même pas écraser les délires. Alors, bien sûr, tous les délirants, ce n'est pas Rimbaud. Mais encore, je crois que le délire a une grande puissance. Le délire lui, il a une grande puissance; celui qui délire, il peut être réduit à l'impuissance, oui, et son délire le réduit lui-même à l'impuissance. Mais la puissance du délire, c'est quoi ça ? Rimbaud se met à délirer, pas sous la forme de ses rapports avec sa mère. Parce que quand même, [il ne] faut pas exagérer, c'est honteux la manière dont..., c'est humiliant, je ne sais pas; il y a quelque chose de tellement rabaissant à ramener ça perpétuellement à... comme si les gens qui délirent en étaient à ressasser des histoires.

Je ne peux même pas dire des histoires de petite enfance, [31:00] parce que l'enfant, il n'a jamais vécu comme ça. Vous comprenez, un enfant, il vit ses parents dans un champ historico mondial. Il ne les vit pas dans un champ familial, il les vit immédiatement. Imaginez, vous êtes un petit

enfant africain pendant la colonisation. Bon. Vous voyez votre père, votre mère. Il est en rapport avec quoi votre père, votre mère, dans cette situation ? Il est en rapport avec les autorités coloniales, il est en rapport avec ceci, cela. Prenez un enfant d'immigré aujourd'hui en France. Il vit ses parents en rapport avec quoi ? Il ne vit pas simplement ses parents comme parents, jamais personne n'a vécu ses parents comme parents. Prenez quelqu'un dont la mère fait des ménages, et quelqu'un dont la mère est une riche [32:00] bourgeoise. C'est bien évident que ce que le petit enfant vise, et très vite, très tôt, vise à travers les thèmes parentaux, ce sont des vecteurs du champ historique social.

Par exemple, si un petit enfant très tôt est emmené par sa mère, chez l'étranger, c'est-à-dire chez la patronne de la mère, comme ça arrive souvent chez les femmes de ménage. C'est évident que l'enfant a une certaine vision de "lignes" d'un champ historique, d'un champ social. Si bien qu'encore une fois je saute de tous mes ... c'est la même idée. Lorsque Rimbaud lance ses espèces de délires-poèmes, qu'est-ce qu'il nous dit ? il nous dit : « Je suis un nègre, je suis un nègre, [33:00] je suis un viking, je suis Jeanne d'Arc, je suis de race inférieure de toute éternité ». c'est ça délirer. Je suis un bâtard, je suis etc., et je suis un bâtard, ça ne veut pas dire: j'ai des problèmes avec mon père et ma mère. [*Une référence au texte de Rimbaud, « Mauvais Sang », dans Une Saison en enfer*]

Ça veut dire que le délire, c'est cette espèce d'investissement, c'est cet espèce d'investissement par le désir du champ historique et social. Si bien que nous, l'interprétation que l'on proposait, les règles pour entendre un délire, c'était essentiellement ça, essentiellement ça. C'est évident que les parents ne sont que des "poteaux indicateurs" de tous ces vecteurs qui traversent le champ social. Si bien que déjà redonner sa dignité au délire, ou redonner sa dignité au délirant, c'est, il me semble concevoir que le délirant n'est pas pris dans des problèmes d'enfant car c'est vrai déjà de l'enfant que l'enfant s'il délire, [34:00] [il] délire de cette manière.

Vous comprenez, on avait fait l'épreuve, dans la même perspective de recherche, on avait fait l'épreuve à propos de la psychanalyse qui paraît la moins compromise dans ces histoires de rabatement sur le champ familial, à savoir Mélanie Klein. Or Mélanie Klein analyse un petit garçon qui s'appelle Richard. [Psychanalyse d'un enfant (*Paris : Tchou, 1973, ré-ed. 2010*)] Et pour moi c'est vraiment une des psychanalyses les plus honteuses qu'on puisse imaginer. Car c'est pendant la guerre, Richard est un jeune juif, il n'a qu'une passion, les cartes géographiques de guerre. Il les fabrique, il les colorie. Ses problèmes, c'est Hitler, Churchill, qu'est-ce que c'est que tout ça, qu'est que ça veut dire la guerre? ... [*Commentaire inaudible de Claire Parnet*] Oui, il fait progresser les bateaux, les armées, etc. Et là, c'est dit par Mélanie Klein, c'est par mauvais esprit, elle ne cesse pas de dire : Je l'arrêtais, je lui montrais que Hitler, c'est le "mauvais papa", que Churchill, c'était [35:00] la bonne mère, etc., etc., etc. C'est d'un pénible ! et le petit craque.

C'est très intéressant cette analyse, parce qu'il y a je ne sais plus combien de séances, tout est minuté. Ça a paru en France, cette honteuse psychanalyse, ça a paru en France aux éditions Tchou. C'est effarant. Au début il tient le coup, même il fait de l'esprit. Il fait de l'esprit avec la vieille Mélanie, il dit : Oh tu as une montre ? il lui dit, ce qui veut dire clairement : j'ai envie de me tirer ! Alors elle, elle lui dit : Pourquoi tu demandes ça ? Alors elle interprète, elle dit qu'il se sent menacé dans ses défenses de l'inconscient. Tu parles, il n'a qu'une envie : se tirer, se tirer, se tirer. Et puis petit à petit, il en peut plus. Il en peut plus, il n'est pas de taille, qu'est-ce que

vous voulez qu'il fasse ? Alors il accepte tout, il accepte tout. Il accepte tout, mais à quel prix ? Je ne sais pas moi. Bon.

Et pour chaque cas, c'est comme ça. Chaque fois que vous voyez un délire, [36:00] vous trouvez ces affirmations, qui sont des splendeurs du délire en même temps, ces véritables raisons d'être. C'est le rapport que quelqu'un a avec les Celtes, les Noirs, les Arabes, les etc. Et qui n'a pas... et si c'est un arabe, c'est des rapports qu'il a avec les blancs, avec etc., etc., avec telle époque historique.

Parlons du masochisme, bon, voilà, ça c'est un cas où il n'y a même pas délire, il peut y avoir délire, il n'y a pas nécessairement délire. Si vous voulez, si on ramène ça à ... Je prends le cas alors, parce que c'est un cas que j'avais étudié, il y a longtemps, le cas de Sacher-Masoch lui-même. On nous raconte ensuite la psychanalyse ne cesse pas de parler du rôle du père et de la mère comme générateur du masochisme, à savoir dans quel cas et dans quelle figure toujours ce doublet père-mère va engendrer soit une structure masochiste, soit des événements masochistes. Mais c'est extrêmement [37:00] pénible tout ça. Le père de Masoch, par exemple, si on prend ce cas -- je ne dis pas que ce soit un cas général -- il est directeur de prison. Alors la psychanalyse, à ça, elle a une drôle de réponse, qui est toujours sa fameuse notion qui me paraît particulièrement sournoise de "par après". Elle dit : « Ah d'accord, tout ça, ça intervient "par après". » Mais, au niveau de la petite enfance, ça n'intervient pas. Ce qui compte, c'est la constellation familiale.

## **6. Hommage à Michel Foucault : sur la souveraineté, la discipline et le contrôle (22 :00), 8 avril 1986 (Foucault 18)**

### **Sur Foucault**

#### **2ème partie : Pouvoir**

#### **18ème séance, 08 avril 1986**

**Transcription : Annabelle Dufourcq (avec le soutien du College of Liberal Arts, Purdue University) ; l'horodatage et révisions supplémentaires, Charles J. Stivale**

Donc, même [82 :00] s'il y a empiètement, est-ce qu'on ne pourrait pas fermer, à partir des textes de Foucault, l'hypothèse suivante de trois formations juridiques, et non pas de deux ?

Premièrement : formation de souveraineté, avec comme terminaison révolution française et ... qui correspond en gros au Moyen-âge en partie et... âge classique, monarchie absolue.

Deuxième formation : formation disciplinaire du côté de l'après-révolution, Napoléon et le XIXème siècle, [83 :00] et, bien sûr s'enclenchant déjà à cette période, apparition d'une troisième formation, fondée cette fois sur une biopolitique des populations, qui s'ébauche au XIXème siècle et éclate au XXème. Vous voyez où je veux en venir, il y aurait, là, correspondant... conformément à ces trois formations, il y aurait trois sujets de droit très différents, trois formes juridiques très différentes.

Comment nommer la troisième, si l'on arrive à l'isoler ? On dira, autant employer, là, le mot que l'auteur américain [84 :00] dont je vous parlais à propos de la littérature, dont [William] Burroughs se sert, c'est une formation à pouvoir de contrôle. [*Deleuze développe ces idées dans l'article de 1990, paru dans L'autre journal, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » ; ce texte sera repris dans Pourparlers (Paris : Minuit, 1990), pp. 240-247*] On aurait donc : pouvoir de souveraineté, pouvoir disciplinaire, pouvoir de discipline, pouvoir de contrôle. Qu'est-ce que c'est que le terrible pouvoir de contrôle dont Burroughs a fait un portrait ? Je dis cela, je m'autorise de cela parce que l'admiration de Foucault et la connaissance qu'il en avait, l'admiration de Foucault pour Burroughs, bien que, à ma connaissance, il n'en ait pas parlé, dans ses écrits, était très... était très grande et que notamment les analyses que Burroughs a faites du contrôle social dans les sociétés modernes après la guerre, après la guerre, avait beaucoup frappé Foucault. [85 :00] [*Un étudiant lui dit quelque chose*] Oui. [*Pause*] Essayons de les caractériser, là, très... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Formations de souveraineté -- je vais assez vite -- Foucault leur donne deux caractères. Foucault leur donne deux caractères intéressants. C'est des opérations de prélèvement, c'est un pouvoir qui consiste à prélever sur l'homme, d'une part et, d'autre part, à décider de la mort. Prélever sur toutes les activités de l'homme et décider... et décider de la mort. [86 :00] C'est le droit du souverain. Bon. Là je ne veux pas, comme... sinon ça... entraînerait trop. Je dis : accordez-moi qu'on pourrait dire : c'est, en droit pur, la forme Dieu. Le sujet de droit, c'est Dieu, c'est-à-dire le souverain. Identité du souverain avec le Dieu, pourquoi ? Le Dieu, c'est, d'une part, celui qui prélève -- le prélèvement c'est la part de Dieu, le sacrifice c'est la part de dieu, c'est l'économie du prélèvement l'économie de souveraineté -- et d'autre part, c'est celui qui décide de la mort, [87 :00] c'est le juge.

Qu'est-ce qui se passe ? Lorsqu'on passe aux sociétés disciplinaires ? Sociétés disciplinaires, on a vu -- là, je peux aller relativement vite, qu'on fait un peu du regroupement, là -- vous vous rappelez peut-être comment Foucault définissait la discipline. Discipliner, c'était faire subir une série d'opérations déterminées à une multiplicité humaine peu nombreuse, prise dans des limites assignables. C'était ça discipliner : imposer des tâches, voilà exactement. Discipliner pour Foucault, c'était imposer des tâches à des multiplicités humaines peu nombreuses, [88 :00] prises dans des limites assignables. Et il répondait : ce qui apparaît, dans le XIXème siècle, la formation des grands milieux d'enfermement, prisons, écoles, casernes, usines, etc. Vous voyez ? Je dis : ça, c'est la discipline. Il ne s'agit plus..., voyez en quoi ça s'oppose, il ne s'agit [89 :00] plus de prélever, il s'agit de composer des forces. Pourquoi composer des forces ? Il s'agit de composer des forces pour leur faire produire un effet plus grand que celui qu'elles auraient produit si elles étaient restées isolées. Composer des forces en fonction d'un effet utile à obtenir. Il ne s'agit plus de prélever, il s'agit de composer, c'est un tout autre but. Il ne s'agit plus de décider de la mort, il s'agit de discipliner les corps. [*Pause*] [90 :00] Je crois que, et d'après les analyses de Foucault, on peut dire que c'est dans cette formations disciplinaire que la notion d'homme, que la forme juridique « homme », s'est constituée. Et ce qui compte dans une telle formation, en effet, ce n'est pas le rapport de l'homme avec le souverain, c'est le rapport de l'homme avec l'homme pour qu'en sorte le maximum d'effets. Le sujet de droit [91 :00] n'est plus le souverain ; le sujet de droit, c'est l'homme.

Alors, au choix, vous allez dire : ou bien, troisième période, mais ça revient presque au même, ou bien troisième formation, ou bien complication de la seconde formation. Mais, moi, je crois qu'on aurait intérêt, peut-être, à distendre et à dire : c'est vraiment comme une troisième formation. Quoi ? Le troisième âge du droit, à ce niveau, biopolitique des populations. [92 :00] Qu'est-ce que c'est la biopolitique des populations ? En quoi ça se distingue du dressage des corps, de la discipline des corps ? Ça s'en distingue tout à fait parce que cette fois-ci, il s'agit de quoi ? La biopolitique des populations apparaît lorsque le droit se propose de gérer la vie, nous dit Foucault, de gérer la vie dans des multiplicités ouvertes quelconques. Vous voyez l'importance de la différence entre la discipline et la biopolitique. L'un, c'est dans un espace ouvert, c'est des grandes multiplicités dont les limites ne sont pas assignables. Elles ne seront traitables que par le calcul des [93 :00] probabilités, d'où le développement du calcul des probabilités et le sens des contrôles social des probabilités, probabilités de nuptialité dans une... dans une nation... probabilités de mortalité, probabilités de natalité, natalité, nuptialité, mortalité... je cherche d'autres... bon... planification, expansion des céréales, arrachement des vignobles, etc. Vignobles, céréales : c'est des populations aussi, il n'y a pas que les hommes qui sont des populations. Il s'agit vraiment de gérer les populations, dans des espaces ouverts. Allez, il faut supprimer des vaches ! Ah ? Bon, ça c'est de la gestion, ce n'est plus de la discipline, ce n'est plus de la société disciplinaire, c'est quoi ? [94 :00]

Là, c'est pour ça que le mot « contrôle » ... c'est de la société, c'est du pouvoir de contrôle qui est très différent du pouvoir disciplinaire. Alors peut-être qu'il a pris racine le pouvoir de contrôle, il s'est esquivé en même temps que le pouvoir disciplinaire se... se... s'affermissait. Mais, ce n'est pas la même formation juridique, il me semble. Et ce n'est pas le même sujet de droit. Pourquoi ce n'est pas le même sujet de droit ? On a vu que le sujet de droit des formations de souveraineté, c'est finalement le souverain, c'est-à-dire Dieu. Le sujet de droit de la discipline, c'est l'homme, l'homme discipliné. [95 :00] La discipline a pour fonction de former l'homme comme sujet de droit. Et l'homme comme sujet de droit, c'est l'homme en rapport avec l'homme, de telle manière que, de leur composition, surgisse le maximum d'effets utiles. Remarquez que la forme, dès lors, je dirais, le sujet de droit, ce n'est plus Dieu, c'est la personne. A l'âge humaniste, le sujet de droit, c'est la personne, et les droits sont les droits de la personne, et qu'est-ce que la personne ? C'est la personne chez l'homme en tant qu'être discipliné. Ce que Nietzsche dira si admirablement : l'homme en tant qu'être capable de tenir une promesse, c'est ça le sujet de droit. [96 :00]

L'homme discipliné ou, dira-t-il plus violemment, Nietzsche, l'homme domestiqué, mais il donnera comme définition ultime dans des pages merveilleuses du type : comment dresse-t-on l'homme... -- ça ce serait la version nietzschéenne de Foucault -- comment dresse-t-on l'homme à tenir des promesses, ce dressage de l'homme qui en fait un sujet de droit, c'est-à-dire qui en fait une personne ? Et la relation de la personne à la personne, c'est tout le droit de la personne au XIXème siècle, c'est le contrat. Le contrat, c'est la relation de la personne avec la personne de telle manière que, de cette conjonction des personnes, surgisse le maximum de biens.

Tout ça vous laisse rêveurs, hein ! Comme c'est [97 :00] une vieille pensée ! Comme vous devez déjà pressentir que le droit ne pense plus à cela. Pourtant c'est des notions qui paraissaient sacrées. Voilà ce qui se passait dans le temps, dans le temps lointain. Mais maintenant... Je dis : nous sommes à l'âge de la biopolitique des populations, que la population peut être aussi bien

des céréales, des moutons, des vignobles, des hommes, tout ça est pris dans des populations, c'est-à-dire des multiplicités nombreuses sans limite assignable, sauf... sauf... sauf des limites probabilitaires, sauf des... comment on dit ? Des échelles probabilitaires ; ce qui a remplacé les limites assignables de l'enfermement, c'est les échelles [98 :00] probabilitaires, c'est-à-dire des zones, des zones de probabilité. Vous avez des zones de probabilité pour que tant de Français aillent en vacances en Espagne, etc. Ce n'est plus des limites : vous n'avez pas de limites, vous n'avez aucun besoin d'avoir des limites.

Vous comprenez pourquoi que ce n'est pas l'enfermement ? Le troisième âge ne peut plus être celui de l'enfermement. L'enfermement, on n'a plus rien à en faire, puisque les limites assignables sont remplacées par des zones de fréquence. C'est la zone de fréquence qui compte. Qu'est-ce que vous avez besoin d'enfermer les gens puisque la probabilité vous certifie que vous les retrouverez tous sur l'autoroute tel jour à telle heure ? [Rires] Ça va de soi que l'enfermement est absolument inutile ; [99 :00] il devient même, à cet égard, il devient coûteux, il devient stupide, il devient socialement irrationnel. Le calcul des probabilités est bien meilleur, là, que les murs d'une prison. Bon, alors, c'est ça un pouvoir de contrôle et non plus un pouvoir disciplinaire. Moi, je crois qu'il faut dire et qu'il y a pour le dire tous les éléments chez Foucault. Le pouvoir de... le pouvoir disciplinaire qu'il analyse dans *Surveiller et punir* est un pouvoir fini. La preuve est que Foucault, à la fin de *Surveiller et punir*, traite la question : pourquoi la prison a-t-elle cessé d'être une forme prégnante aujourd'hui ?

Vous me direz : on ne dirait pas. Il faut le... il faut l'œil du sociologue, [100 :00] et Foucault a évidemment raison. La prison, elle va survivre, elle va survivre... elle va survivre des années et des années et des décennies, elle va se durcir tout ça. Mais quand les choses se durcissent, c'est même plutôt le signe que c'est des survivances. Tout le monde sait à la fin que le régime pénitentiaire est, quant à nos sociétés modernes, un régime absolument inadapté... qui n'est plus vivable puisqu'il y a trop de monde à mettre en prison, donc qu'il faut trouver non plus des formes disciplinaires, mais qu'il faut trouver des formes de contrôle. Et tout ce qu'on fait aujourd'hui, de même je dirais : l'armée éclate dans ses casernes, les écoliers éclatent dans leurs écoles... qu'est-ce qu'il y a d'autre, les ouvriers dans leurs usines, [101 :00] c'est pour ça que c'est très intéressant et que, tous, il faut qu'on écoute très bien toutes les histoires de retour à du travail à domicile, de retour à du travail parcellaire et les questions d'aménagement du temps de travail sont des questions qui sont absolument fondamentales aujourd'hui.

Cela encore, accordez-moi que ça ne veut pas dire qu'on va vers des jours meilleurs, à savoir que la stratégie continue au niveau des formations de contrôle, mais que ça passe par là, à savoir, les évidences immédiates, c'est que : la prison n'est plus adaptée aux châtiments, que l'usine n'est plus adaptée au travail, que l'école n'est plus adaptée à l'enseignement, c'est-à-dire c'est la fin des milieux disciplinaires qui étaient des milieux d'enfermement pour multiplicités arithmétiques. Il nous faut des milieux de contrôle ouverts [102 :00] sur des multiplicités probabilitaires. Or elles seront trouvées ; il ne faut pas s'en faire, il ne faut pas s'en faire, le malheur nous viendra, mais c'est évident que les gens, il y a encore, il y a encore... mais ils n'y croient même pas, vous savez, les types qui disent « durcissons les prisons », ils n'y croient pas, ils savent bien que le régime est complètement foutu, que la prison, c'est fini.

Mais, bon, leur discours garde quand même un sens ; c'est que ça va durer 30 ou 40 ans et que ça ne peut durer 30 ou 40 ans encore que à condition de se durcir. Alors ça oui, avant qu'ils aient monté les trucs de contrôle, il faudra assigner... Il y a des problèmes, vous comprenez, quand on assigne à des prisonniers en travail dit « libre » ; il y a tout le village qui ne veut pas, qui dit : « qu'est-ce qu'on nous fout là ? »... Tout ça. Rien que flanquer [103 :00] une clinique psychiatrique dans un village, ça fait des problèmes ; les gens, ils disent : ah ben non, on ne veut pas de tous ces fous, là, qui traînent dans les cafés parce que..., bon. Ça fait des problèmes tout ça, tout le temps.

Et puis, il faut monter, en effet, les radars de contrôle, c'est-à-dire les... il faut voir les zones de fréquence tout ça ; ça met très longtemps, mais enfin, c'est évident, tout ça. Vous le savez aussi bien que moi. Mais donc, c'est pour être vigilant à ce qui se passe actuellement. Je trouve ça très intéressant, là, tout ce débat en France sur l'aménagement du temps de travail, bon et, par rapport à ça, vous comprenez, le pauvre type qui vient dire : moi je suis pour le rétablissement de la peine de mort... c'est rigolo, mais... enfin ce n'est pas rigolo pour tout le monde, mais ça ne dépasse pas... ce n'est pas bien sérieux quoi, ce n'est pas raisonnable tout ça. En revanche, ce qui est raisonnable au sens le plus terrible et le plus froid du mot « raisonnable », c'est ce que... c'est les nouvelles formes qui seront des formes de contrôle et pas des formes [104 :00] disciplinaires. C'est fini l'âge de la discipline, moi je crois, c'est fini. Bon.

Qu'est-ce que ça veut dire « c'est fini l'âge de la discipline » ? Bon, ben, au profit de l'âge du contrôle. Euh, comprenez que, par exemple, toutes les histoires de cartes, c'est épatant ça. Ça ce n'est pas de la discipline, c'est du contrôle, ça, les cartes. L'unification des cartes, la carte magnétique, ça c'est du contrôle, c'est bien, ça, c'est du... c'est intéressant. Ce n'est pas de la vieille discipline. Les murs de l'école... Alors c'est très ambigu parce que c'est vrai que les plus actifs de la gauche, ils ont raison de lutter pour l'abolition des prisons, pour l'abolition de l'hôpital psychiatrique, pour l'abolition, etc. Mais il faut voir que leurs ennemis, ce n'est pas [105 :00] les vieux... ce n'est pas les pauvres types qui font les clowns, pour dire : si, l'hôpital psychiatrique, si, la prison ! Leurs ennemis, c'est les contrôleurs qui sont absolument d'accord avec eux, qui disent : mais oui ! Bravo ! Mais oui ! Pas de prison ! Bravo ! La bataille ne se passe jamais où on croit. Elle ne se passe jamais où on croit, la stratégie. Comme dirait Foucault, elle passe ailleurs... La stratégie, elle est entre abolitionnistes de la peine de mort. La vraie lutte, elle passe entre les abolitionnistes de la peine de mort, elle ne passe pas entre les conservateurs de la peine de mort et les abolitionnistes.

## **7. De Nietzsche à Foucault : le pouvoir et la violence (13 :00), 14 jan 1986 (Foucault 10)**

### **Sur Foucault**

#### **2ème partie : Pouvoir**

#### **10ème séance, 14 janvier 1986**

**Transcription : Annabelle Dufourcq (avec le soutien du College of Liberal Arts, Purdue University) ; l'horodatage et révisions supplémentaires, Charles J. Stivale**

La philosophie de la force chez Nietzsche est très simple en un sens ; elle consiste à dire : l'atomisme a toujours été le masque d'un dynamisme d'une autre nature et, la force, c'est précisément l'instance qui se rapporte, dans son essence, à une autre force. En d'autres termes, il y a une pluralité essentielle de la force, et cette pluralité essentielle va en témoigner une notion nietzschéenne qui est celle de distance. A savoir : la force est inséparable de la distance [60 :00] à une autre force. Et qu'est-ce que Nietzsche appellera « volonté » ? Là, il faut s'y faire, à une conception si étrange de la volonté. Mais vous pouvez peut-être pressentir que c'est une conception riche et profonde. Eh ben, si la force est essentiellement en rapport avec la force, la volonté ce sera l'élément différentiel des forces. Si la force est en rapport avec la force, essentiellement, la force ne peut pas être pensée en dehors d'une différence des forces. La distance est la différence des forces. Cette distance, ou différence des forces, on l'appelle [61 :00] « volonté ».

Donc, là, Nietzsche surveille très bien sa terminologie, il ne confond pas la force et la volonté, il fait de la volonté la différence de deux forces. Sous quelle forme ? La volonté, on pourrait la définir chez Nietzsche, comme l'élément différentiel par lequel une force se rapporte à une autre force soit pour obéir, soit pour commander. Ceux que ce point intéresse, reportez-vous à *Par-delà le Bien et le Mal*, §19. Vous trouvez une très curieuse analyse de la volonté. [62 :00]

Dès lors quelque chose -- là j'ouvre une très courte parenthèse -- quelque chose doit vous paraître évident, c'est : comment et pourquoi Nietzsche rompt avec Schopenhauer. Schopenhauer a cru à l'unité du vouloir. Il a cru à l'unité du vouloir. Et là où l'argument de Nietzsche, là où les commentaires de Nietzsche sont très beaux, très forts, c'est lorsqu'il poursuit : dès que l'on croit à l'unité du vouloir, on est déjà en train de supprimer la volonté. On a déjà supprimé la volonté, pourquoi ? C'est l'histoire de Schopenhauer même. Schopenhauer s'élève jusqu'à l'idée de l'unité du vouloir à travers toutes ses manifestations. [63 :00] Unité du vouloir à travers celui qui commande et celui qui obéit. Unité du vouloir à travers le bourreau et la victime. Mais, s'il y a une unité du vouloir à travers le bourreau et la victime, le vouloir est forcément amené à se nier et à se supprimer, sous quelle forme ? Sous forme de la pitié. Le vouloir du bourreau, quand il appréhende l'unité de son vouloir avec la victime, est nécessairement amené à se supprimer dans la pitié. Et ce sera tout le mouvement de la philosophie de la pitié chez Schopenhauer et de la suppression de la volonté dans l'ascétisme.

Mais, voyez, Nietzsche prend en-dessous Schopenhauer ; [*Deleuze rigole*] il dit : tu [64 :00] ne pouvais que tomber dans la pitié et dans l'ascétisme, puisque tu avais posé l'unité du vouloir. Tu ne pouvais que nier le vouloir puisque tu en avais posé l'unité à travers toutes ses manifestations. En d'autres termes, on ne peut comprendre ce que veut dire « vouloir » que si l'on s'en tient à une multiplicité irréductible des forces, telle que le vouloir ne peut jamais être que l'élément différentiel des forces en présence. C'est-à-dire le rapport... le vouloir, c'est le rapport d'une force avec une autre force, soit pour obéir, soit pour commander. Plutôt : soit pour commander, soit pour obéir. Car on obéit avec sa volonté, non moins qu'on commande avec sa volonté. [65 :00]

Pourquoi je raconte tout ça ? Si vous comprenez ce point, c'est très simple, c'est, c'est..., c'est le plus clair de... la conception nietzschéenne de la force et du vouloir. C'est que, sans doute, à ce moment-là, ça vous interdit des contresens stupides sur, euh... sur Nietzsche et le fascisme par

exemple. Mais, en plus, voyez en quoi Foucault est nietzschéen. S'il va tellement vite, là, dans sa théorie du pouvoir sur ce point précis, c'est parce qu'il peut estimer que Nietzsche a dit l'essentiel, à savoir : en quel sens la force n'est pas la violence. [Pause] [66 :00] Qu'est-ce que c'est que la violence ? Sans doute la violence est en rapport avec la force. On dira même : la violence, c'est l'effet d'une force sur quelque chose ou quelqu'un. D'une certaine manière, ça revient à dire qu'il n'y a de violence que molaire. C'est l'effet de la force sur quelque chose ou quelqu'un... Comme il fait chaud... C'est l'effet... Mais nous, nous ne cherchons pas l'effet de la force sur quelque chose ou [67 :00] quelqu'un ; nous cherchons le rapport de la force avec la force. La violence n'énonce rien du rapport de la force avec la force. Et peut-être qu'on dira : la force est inséparable de la violence, ça voudra dire la force est inséparable de l'effet qu'elle a sur quelque chose ou quelqu'un. Mais le rapport de la force avec quelque chose ou quelqu'un, c'est-à-dire le rapport de la force avec un corps ou avec une âme, n'est pas la même chose que le rapport de la force avec la force. Ce qui définit la microphysique, c'est le rapport de la force avec la force. Ce qui définit la macrophysique, c'est les résultantes, c'est-à-dire le rapport des forces avec quelque chose ou quelqu'un. [Pause]

En d'autres termes, la force ne peut pas se définir par la violence, [68 :00] c'est une force sur une force ou, si vous préférez, une action sur une action. La violence est une action sur quelque chose. Sur quelque chose : pourquoi ? On dira que la violence c'est l'action qui consiste à déformer. Comment voulez-vous qu'une force soit déformée puisqu'elle n'a pas de forme ? Je veux dire, sur tous ces points, Foucault peut aller très vite, c'est-à-dire le seul texte où il s'explique là-dessus, c'est précisément un entretien, c'est un entretien dont vous trouvez la reproduction dans le livre de [Hubert L.] Dreyfus et [Paul] Rabinow sur Foucault, [Michel Foucault, Un parcours philosophique, 1984 ; Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics (University of Chicago Press, 1982, 1983)] mais, là, le texte est de Foucault même, p. 313. Page 313. Qu'est-ce qu'il dit, Foucault ? Il dit... voilà, je lis lentement : « ce qui définit une relation [69 :00] de pouvoir » -- c'est-à-dire un rapport de forces hein, je dis aussi bien : ce qui définit un rapport de forces -- « c'est un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur l'action des autres. Une action sur l'action, sur des actions éventuelles ou actuelles, futures ou présentes ». -- Une action sur l'action, c'est ça un rapport de forces ou de pouvoir -- « Une relation de violence agit sur un corps, sur des choses, elle force, elle plie, elle brise, elle détruit » -- tout ça suppose une forme -- [70 :00] « Elle referme toutes les possibilités ; elle n'a donc, auprès d'elle, d'autre pôle que celui de la passivité. Une relation de pouvoir, en revanche, s'articule sur deux éléments qui lui sont indispensables pour être justement une relation de pouvoir : que "l'autre" soit bien reconnu et maintenu jusqu'au bout comme sujet d'action ; et que s'ouvre, devant la relation de pouvoir, tout un champ de réponses, réactions, effets. »

« L'exercice du pouvoir peut accumuler les morts et s'abriter derrière toutes les menaces qu'il peut imaginer. Il n'est pas en lui-même une violence qui saurait parfois se cacher. Il est un ensemble d'actions sur des actions possibles : il incite, il induit, il détourne, il facilite ou rend plus difficile, il élargit ou il limite, il rend plus ou moins probable. » [71 :00] Là, ça m'intéresse ce dernier point, si vous avez compris, parce que Foucault nous propose une première liste de ce qu'on pourrait appeler, dès lors, des catégories de pouvoir. Je reprends : inciter, induire, détourner, faciliter ou rendre difficile, élargir, limiter, rendre plus ou moins probable ; voilà cette liste qui paraît un peu bizarre. En quoi elle nous intéresse ? Je prends la lettre du texte, on n'a pas

le choix, c'est l'énoncé de rapports de forces, rapport de la force avec la force. Foucault nous dit : attention, le rapport de la force avec la force ne consiste pas [72 :00] en violence, il consiste à inciter -- une force ne peut pas faire violence à une autre force, en revanche, elle peut inciter une autre force -- induire une autre force, détourner une autre force, faciliter une autre force, rendre plus ou moins probables d'autres forces ou l'exercice d'autres forces. Voilà une liste de catégories de pouvoir.

## **8. Les transformations du cinéma (30 :49), 31 Jan 1984 + 13 nov 1984 (Cinema III 10 + Cinema IV 3)**

### **Sur Cinéma, vérité et temps : le faussaire, 1983-1984**

#### **10ème séance, 31 janvier 1984 (cours 54)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), [non attribuée] (1ère partie), Antoine Storck (2ème partie); et [non attribuée] (3ème partie), corrigée par Nicolas Gerber ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

pendant, pendant longtemps, mettons, c'est l'image-mouvement qui a été déterminante, ce qui ne veut pas dire que il n'y avait que cela. L'image-mouvement a été déterminante d'une certaine manière, et de quelle manière elle était mouve... déterminante ? Elle était déterminante parce que le montage s'exerçait sur elles -- au pluriel -- s'exerçait sur des images-mouvements, si bien que par l'intermédiaire du montage, on concluait des images-mouvements une image du temps qui, dès lors, était nécessairement une image indirecte du temps. [1 :00]

Ce gros thème, je voudrais que vous, presque, si ça vous intéresse que, vous voyiez comment, et aujourd'hui je vais encore plus que ça, essayer de construire les thèmes, les thèmes d'une recherche. Ben voyez, supposons qu'on ait cette idée, peut-être qu'elle n'est pas vraie, je ne sais pas moi, mais immédiatement, on ajoute, oui, oui, mais, mais, mais, il ne faut pas exagérer : dès ce temps-là, il y a des phénomènes qu'il faut appeler des aberrations du mouvement. Il y a dans l'image-mouvement cinématographique des aberrations du mouvement.

Et s'il est vrai que l'image-mouvement, par l'intermédiaire du montage, nous donne une image du temps qui est nécessairement une image indirecte du temps, attention ! Les aberrations du mouvement, telles qu'elles se présentent [2 :00] dans l'image-mouvement, nous ouvrent peut-être déjà la voie d'une image-temps directe. D'où l'importance de ces aberrations du mouvement et, d'une certaine manière, le cinéma depuis ses débuts n'a pas cessé de concilier deux régimes : le régime de l'image-mouvement, tel que soumis au montage, il donne une image indirecte du temps, et le régime des aberrations de mouvement qui nous ouvrait ou laissait poindre une image-temps directe.

Et les aberrations de mouvement, elles étaient aussi fondamentales que l'image-mouvement elle-même, aussi importantes, simplement elles risquaient, elles n'étaient sans doute pas perçues comme nous, maintenant, nous avons appris à les percevoir. Qu'est-ce qui nous a appris à les percevoir [3 :00] rétrospectivement, d'une manière un peu nouvelle ? Eh ben, c'était ce que je présentais comme l'événement fondamental : l'événement fondamental, il me paraît plus

important que la révolution du parlant, encore une fois, car la révolution du parlant n'est qu'une révolution technique parmi beaucoup d'autres. Et, jamais la technique n'a fait une révolution. Mais la révolution, c'était quoi ? C'était que le rapport du mouvement et du temps allait se renverser et que, loin que l'image du temps découle des images-mouvements, [Pause] maintenant l'image-mouvement, dans ce qu'il en restait, n'était plus que la [4 :00] première dimension d'une image plus profonde. Cette image plus profonde, c'était une image-temps directe ; le cinéma allait nous offrir des images-temps. [Pause]

Qu'est-ce qui fondait ce renversement ? Ce qui fondait ce renversement c'était, une mise en question, de plus en plus poussée, des lois de l'image-mouvement. Quelle était la loi de l'image-mouvement ? La loi de l'image-mouvement, c'était le schème sensori-moteur. [Pause] En quoi le schème sensori-moteur est-il loi de l'image-mouvement ? C'est parce que l'image-mouvement, sous le schème sensori-moteur qu'il régit, nous présente un personnage dans une situation donnée [Pause] qui réagit [5 :00] à cette situation et la modifie, [Pause] situation sensori-motrice. C'est la situation sensori-motrice qui allait être la règle des images-mouvements, de telle manière qu'en sorte une image indirecte du temps.

En quoi consistait la révolution ? La révolution consistait en ceci, et c'est là-dessus que je voudrais que soit, il me semble... parce que tout ça, c'est, c'est discutable, en quel sens ? On va le voir, c'est pour ça que ça m'intéresse cette organisation. Eh ben, c'est que pour des raisons alors qui ne doivent pas vous étonner, c'est celles de l'après-guerre ; on n'y croit plus, on n'y croit plus. On n'y croit plus, [6 :00] ni personnellement, ni politiquement, ni etc. Le schème sensori-moteur est singulièrement remis en question. Est-ce qu'il ne l'était pas avant ? Oui, il l'était avant, bien entendu il l'était avant, mais toujours il l'était avant sous forme d'aberration de mouvement. Tandis que maintenant, il ne s'agit plus des aberrations de mouvement, il s'agit vraiment de l'état normatif ou normal. L'état normatif et normal, c'est que, il n'y a plus de situation sensori-motrice.

La situation sensori-motrice, c'est le vieux style. Ah ! le vieux style... [Pause] Qu'est-ce que nous avons ? Quelque chose de tout à fait différent. Nous avons, je disais, des situations optiques et sonores [7 :00] pures. [Pause] Qu'est-ce que ça veut dire ça ? Ça veut dire exactement... Vous comprenez là, il y a un contresens tout de suite à éviter -- quand vous avancez dans une recherche, vous vous faites à vous-même des objections -- on pourra toujours me dire, ben le spectateur de cinéma, il a toujours été devant et dans des situations optiques et sonores pures, un point, c'est tout. Oui, bien sûr, bien sûr, mais il ne s'agit pas de ça, il ne s'agit pas de ça du tout. Il s'agit que le personnage, lui, sur l'écran, [Pause] il était dans des situations sensori-motrices. Ce qui est tout à fait nouveau, ça va être une race de personnages, en effet, mais ce n'est pas là ; là, c'est que, une manière de saisir plus clairement, une race de personnages [8 :00] qui, à la lettre, au choix, tantôt ne sait plus quoi faire, tantôt n'a pas envie.

De toute manière, la situation où il excède les réponses motrices. [Pause] Ce n'est plus son affaire ; son affaire, c'est quoi ? C'est voir et entendre. Alors, bien sûr, il continue à faire quelque chose, là aussi il faut à chaque fois mettre des nuances, dès que vous avez une idée, il y a, il y a des nuances à y introduire, mais qu'est-ce qu'il fait ? Finalement ce n'est plus de l'action, c'est des -- et il y a deux ans, j'en avais beaucoup parlé de ça -- c'est, c'est de la balade. [Voir les séances 17 et 18 du séminaire Cinéma 1, le 4 et le 11 mai 1982] C'est de la balade, c'est le film-

balade, en jouant sur les deux sens du mot balade, la balade promenade et la ballade, poème [9 :00] chanté-dansé. [Pause] C'est des films de balade. Alors, il peut bouger beaucoup.

[Enregistrement extrait du film de Scorsese *Taxi Driver*, le personnage Travis Bickell (Robert De Niro) qui parle : "Each night, when I return the cab to the garage, I have to clean the back seat. Some nights, I clean off the blood. Twelve hours of work and I still can't sleep. Damn. Days go on and on, they don't end. All my life needed was a sense of some place to go. I don't believe that one should devote his life to morbid self-attention. I believe that someone should become a person like other people."]

Prenez-le, "Le chauffeur de taxi" de [Martin] Scorsese [1967], bon, mais qu'est-ce que c'est ? Ce n'est pas de l'action ; son mouvement, ça consiste en quoi ? A être perpétuellement en situation optique et sonore pure, c'est-à-dire : il voit par le biais du rétroviseur ce qui se passe sur le trottoir, mais, c'est ça que j'appelle « être en situation purement optique et sonore ». Et tous les personnages de ce cinéma qu'on dit moderne, à partir de l'après-guerre, je citais les exemples de Rossellini -- si Rossellini est le fondateur de ce cinéma en Europe -- c'est parce que, dans ses grandes œuvres du début -- c'est ça, ce n'est pas, ce [10 :00] n'est pas le contenu social qui définit le néo-réalisme -- c'est que le vieux réalisme, c'était le schéma sensori-moteur à l'état pur, le néo-réalisme, c'est la rupture du schéma sensori-moteur. C'est le type qui se trouve devant une situation optique et sonore, comme ça, et puis, qu'est-ce qu'il peut faire ? Il n'a pas de riposte, il n'a pas de riposte, il n'a pas de réponse, il n'a pas de schéma moteur pour répondre à ça. D'où je vous disais, c'est un cinéma de voyant, c'est un cinéma de visionnaire.

En d'autres termes, l'image a cessé d'être sensori-motrice, l'image-mouvement, dont découlerait une image indirecte du temps ; l'image est devenue, optique sonore pure et en découle une image-temps [11 :00] directe. C'est un cinéma de voyant. Bon, et je vous disais, est-ce que ça veut dire que c'est la reconnaissance d'une passivité ? Non. Bien sûr, il y a ça. Ça peut être des personnages charmants ; ça peut être des personnages... ça peut être des bourgeois. Chez Rossellini, c'est des bourgeois très souvent. Encore une fois, la bourgeoise, la bourgeoise d' "Europe 51" [1952], la bourgeoise de "Voyage en Italie" [1954]. Chez Godard, au début, c'était des marginaux, [Pause] puis tout ce que vous voulez. Qu'est-ce qu'ils ont en commun ? Des voyants, des visionnaires. [Pause] [12 :00]

Alors, c'est là que se produit le renversement : ce n'est plus le mouvement qui est premier par rapport à une image indirecte ; ce n'est plus l'image-mouvement qui est première par rapport à une image indirecte du temps. [Pause] C'est, donc, suivant les exigences d'un schéma sensori-moteur, mais maintenant, c'est des situations optiques et sonores pures qui nous « ouvrent » une image du temps directe, une image-temps directe. On pénètre dans l'image-temps.

Segment 2

**Sur Cinéma et Pensée, 1984-1985**

**3ème séance, 13 novembre 1984 (cours 69)**

**Transcription: La voix de Deleuze, Julien Denoual (1ère partie), Julien Quelennec (2ème partie), et Laura Cecilia Nicolas (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

Cette espèce de monde-vitrine qui procède par slogans, réclames, etc., mannequins, etcétera, où le caractère automatique prend en effet toutes les dimensions que vous voulez. A la limite, la rupture est telle que, qu'est ce qui se passe ? [109 :00] Nous ne pouvons même plus croire en ce monde-ci ». Ce que j'ai essayé de dire la dernière fois consiste en ceci : que la rupture sensori-motrice, ou si vous voulez, la rupture de la conformité, de l'accord nature-esprit comme monde, nous met dans une situation que le problème de la croyance remplace celui de la connaissance. A savoir : comment pouvons-nous, comment pourrions-nous croire à ce monde-ci tel qu'il est ? [Pause] La question de la croyance n'est plus : comment croire en un autre monde ou croire à la possibilité de [110 :00] transformer ce monde, mais comment croire à ce monde-ci ? Quelle raison ai-je de croire à ce monde ? [Pause]

Je ne reviens pas là-dessus puisque j'ai essayé de le développer beaucoup, et je résumais ça en suivant du coup [Jean-Luc] Godard, et voilà qu'on tombe sûr : et si c'est le monde qui fait du cinéma, qu'est-ce qui se passe ? Si c'est le monde qui fait du cinéma, comment pouvons-nous croire au monde ? Qu'est-ce que nous demandons, qu'est-ce que nous demandons aujourd'hui ? Non pas croire dans un autre monde, non pas croire même aux possibilités de changer le monde, nous demandons de croire en ce monde-ci. Nous demandons des raisons de croire en ce monde-ci, tel qu'il est. [Pause]

Nous avons besoin dès lors d'une éthique [111 :00] ou d'une foi, et j'invoquais [Roberto] Rossellini, parce que le texte de Rossellini me semble admirable lorsqu'il refait l'opération de [Léon] Tolstoï. Nous avons tellement besoin d'abandonner l'art. Abandonner l'art, on parle toujours de ceux qui ont abandonné l'art, mais ce n'est pas qu'on parle trop dans des conditions, dans des conditions qui restent malgré tout mystérieuses : l'arrêt [Arthur] Rimbaud, d'autres arrêts. Et puis il y a un autre type d'arrêt mais parmi les très grands qui ont arrêté des choses, c'est quand Tolstoï qui décide que l'art ne vaut pas une heure ou ne vaut plus une heure de peine. Et Rossellini, il me paraît assez tolstoïen parce que Rossellini dit : le cinéma, c'est fini, du moins du point de vue artistique. Ce que je demande, c'est une éthique ou une foi, [112 :00] une éthique ou une foi, bon. Pourquoi est-ce que l'art ne suffit plus ? Il le dit très bien, Rossellini, et je veux dire, sa réponse vaut là pour ce point de mon analyse : c'est que l'art a complètement entériné la rupture de l'homme et du monde. L'art ne cesse de chanter la perte de monde, [Pause] et Rossellini le dit très bien. Donc je peux lire un court passage qui me paraît très beau de Rossellini ; je ne sais pas où c'est. [Pause] [Sur Rossellini, la croyance et l'art, voir L'Image-Temps, p. 222 ; l'entretien avec Rossellini est dans le recueil La politique des auteurs (Paris : Champs libre, 1972 ; Editions Cahiers du cinéma 2001), pp. 80-110]

« Qu'est-ce qui m'agace, qu'est-ce qui me fâche dans le monde d'aujourd'hui ? Le monde d'aujourd'hui est un monde trop [113 :00] vainement cruel. ... C'est l'exercice d'un voyeur, d'un vicieux, disons-le : c'est cruel. Je réagis violemment à ça, puisque je crois fermement que la cruauté est toujours une manifestation d'infantilisme, toujours. Tout l'art d'aujourd'hui devient chaque jour plus infantile. » -- Ça paraît d'une vérité, alors ! – « Chacun a le désir fou d'être le plus enfantin possible. Je ne dis pas ingénu : enfantin ! De l'infantilisme, nous sommes tombés

au plus bas de l'échelle humaine. Nous sommes passés au singe anthropomorphe ; nous en serons bientôt à la grenouille et à l'anguille » -- Ça c'est bien -- « C'est ça qui me fâche. C'est ce manque total de pudeur. Cet infantilisme, nous l'avons vu dans le nouveau roman » -- Il a raison ; à la lettre, si on veut définir cet infantilisme par [114 :00] cette espèce de sentiment de la perte de monde, de rupture de l'homme et du monde -- « Cet infantilisme, nous l'avons vu dans le nouveau roman. Nous le voyons sous une forme absolument incroyable en peinture. Nous en sommes arrivés à la vanité totale, au maladif. Et cela dans un monde qui devient tous les jours plus sérieux, plus complexe. Or, puisque ce monde est fait par des hommes, je dois toujours l'accepter, malgré les plaintes dans le genre de : 'Nous marchons à la destruction générale, la bombe atomique, etc.' Aujourd'hui, l'art, c'est ou bien la plainte ou bien la cruauté. Il n'y a pas d'autre mesure : ou [bien] l'on se plaint, ou [bien] l'on fait un exercice absolument gratuit de petite cruauté ». [La politique des auteurs, pp. 101-102 ; Deleuze cite ce même texte, avec quelques variations et omissions notables, dans Pourparlers (Paris : Minuit, 1990), p. 176 ; Negotiations (New York : Columbia University Press, 1995), p. 129]

Si vous pensez à la peinture « bout d'organe », « bout d'organe », une peinture, tout ça, c'est... C'est vrai, tout ça, il me semble. [Pause] Bon, il est... Il explique là, je ne fais plus d'art, et je vais vous faire un cinéma qui sera un cinéma de l'éthique [115 :00] et de la foi, c'est-à-dire, ce qu'il appelle : un cinéma uniquement didactique. Qu'est-ce que c'est ? Pourquoi ? Parce que pour lui, le problème, ce n'est pas entériner la rupture de l'homme et du monde. C'est trouver les moyens des redonner des raisons, quelles qu'elles soient, de croire à ce monde-ci. [La politique des auteurs, pp. 105]

Alors il peut être catholique, c'est un catholicisme qui n'a strictement aucune importance sauf peut-être pour lui. Vous comprenez qu'à ce moment-là, catholique ou athée, je disais, il n'y a strictement aucune différence. C'est même frappant que tous ces auteurs qui, après Kant, sont allés dans le chemin « substituer la croyance au savoir », tous ces auteurs ont fait au même temps une conversion à la croyance très curieuse. Je dirais, à mon avis, mais là il faut être prudent, d'une certaine manière, c'était déjà comme ça chez Pascal. Si Pascal est un des premiers, avant Kant, à avoir mis la croyance [116 :00] plus profonde que le savoir, et même avoir remplacé le savoir, y compris le savoir mathématique, par la croyance, c'est parce qu'il faisait subir à la croyance ou à la foi aussi une conversion très curieuse, à savoir : la croyance et la foi consistaient à croire à ce monde-ci. Ce dont il s'agissait, c'était qu'on nous redonne le monde, qu'on nous redonne un lien de l'homme et du monde. Et c'était ça, croire. Croire, c'était retrouver une raison ou trouver des raisons de croire au monde, c'est-à-dire, un lien de l'homme et du monde. [Sur ce cinéma qui cherche à remplacer le modèle du savoir par la croyance, voir L'Image-Temps, pp. 221-225]

Alors c'est quand Rossellini dit non, j'appelle infantile toute position qui tire sa joie de la rupture de l'homme et du monde, à ce moment-là, ça ne peut-être que geignardise ou cruauté, je réclame une croyance, ce n'est pas au nom du catholicisme. C'était déjà dans Kierkegaard. Chez Kierkegaard, la croyance, ça consistait : [117 :00] redonnez-moi le monde, redonnez-moi le monde, ce monde-ci. Chez Pascal, le pari c'est : redonnez-moi le monde, ce monde-ci. Si bien qu'en même temps que la croyance se substitue au savoir, la croyance connaît une conversion, une conversion fondamentale que, à mon avis, on retrouverait chez tous les auteurs qui participent à cette substitution de la croyance au savoir et se convertissent tous de manières très

différentes. Tous convertissent la croyance, qui cesse d'être croyance dans un autre monde, pour devenir croyance dans ce monde-ci, c'est-à-dire restauration d'un rapport de l'homme avec le monde. Et ce que Rossellini veut faire, c'est précisément -- et c'est pour ça qu'il invoque l'éthique par-delà l'art -- ce n'est pas une question-là de morale comme ça ; il pense que l'art est incapable de renouer [118 :00] un lien de l'homme et du monde. « Il faut une éthique, il faut une foi », dit-il. *[Au fait, tout en présentant une position entièrement morale dans le choix de ne faire que du cinéma didactique, Rossellini ne prononce pas le mot « éthique », ni cette phrase ; voir La politique des auteurs, pp. 105-106 ; quant à cette phrase, voir L'Image-Temps, p. 225, où Deleuze dit pour son propre compte : « Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie. »]*

Bon, de la même manière, si je prends, je disais rapidement, Godard, tout le monde sait, et lui le premier, qui dit ce qu'il doit à Rossellini, je crois qu'il a très bien compris ça de Rossellini. Ce qu'il a admirablement compris de Rossellini, c'est que : le monde fait du cinéma, comme il dit lui-même. Le monde est devenu un cinéma, dès lors, rupture de l'homme avec le monde. C'est la rupture, c'est l'effondrement du schème sensori-moteur. Nous sommes dans le monde comme devant des situations optiques et sonores pures. Nous sommes dans le monde comme devant une vitrine qui nous montre une série de choses abominables, une série de choses excitantes, ce que vous voulez, à votre choix. *[Pause]* [119 :00] Nous demandons des raisons de croire au monde, c'est-à-dire, on est bien forcés. La rupture sensorimotrice signifie que nous n'avons plus de réaction pour ce monde. Dès lors, la seule possibilité pour que l'on retrouve des réactions, c'est d'abord de retrouver des raisons de croire à un lien de l'homme et du monde. À ce moment-là, bon, à ce moment-là sûrement, si l'on retrouve un lien de l'homme et du monde, par là-même ce lien constituera une nouvelle forme d'action. Mais si vous ne retrouvez pas la croyance en un lien quelconque de l'homme et du monde, si vous ne rentrez pas dans la catégorie, comme dirait Kierkegaard, de l'éthique ou de la foi, une foi qui soit une foi dans ce monde-ci, pas question de retrouver de l'absurde. [120 :00]

Alors quand je dis que Godard, il a compris quelque chose de Rossellini, c'est exactement la question qu'il pose au cinéma moderne. Et généralement quand Godard pose une question, c'est lui qui y répond. Il n'attend pas que quelqu'un d'autre lui donne la réponse. Ce sera à nous dans le courant de l'année de voir dans quel sens il va pour donner sa réponse. Mais, si c'est vrai que le monde fait tout un cinéma, est-ce qu'il n'appartient pas au cinéma des cinéastes *[Pause]* de mener la critique du cinéma dans le monde, et à travers cette critique, de restaurer un rapport de l'homme et du monde, c'est-à-dire de nous donner une raison de croire au monde ? Si nous ne croyons plus au monde, dans la mesure où le monde fait du cinéma, est-ce que le cinéma n'est pas capable de nous redonner une croyance au monde ? [121 :00] Si bien que ce serait ça uniquement la fonction du cinéma. Je dirais, non plus du tout nous donner l'illusion d'un monde, mais nous donner des raisons de croire au monde. Et en ce sens, le cinéma serait le seul art, ou peut-être le non-art, capable de nous donner des raisons de croire au monde.

D'où la question : et qu'est-ce c'est que croire au monde ? On avait commencé à le voir ; ben croire au monde, c'est forcément croire à la vie dans le monde. Et qu'est-ce que c'est croire à la vie dans le monde ? Dans ce monde-ci, croire à la vie dans le monde, c'est-à-dire que, malgré les vitrines, il y a quelque chose qui vit, ou entre deux vitrines, ou quelque part, il y a quelque chose

qui vit. Si bien que croire ou retrouver des raisons de croire au monde, c'est quoi ? [122 :00]  
C'est avant tout croire au corps.

Mais en quel sens croire au corps ? Qu'est-ce que ça veut dire croire au corps ? C'est évidemment le corps qui est le lien de l'homme et du monde. Croire au corps ? Alors le cinéma, dans son intention moderne, ce ne serait plus, il aurait rompu avec le modèle du savoir, avec toute image du savoir et de la connaissance. Il serait passé du côté de la croyance ; ce serait l'art capable de nous redonner des raisons ou de nous donner les raisons de croire au monde, c'est-à-dire, de croire à la vie ou de croire au corps. Bon. Est-ce que c'est comme ça ?

En tout cas, on voit bien les deux aspects. L'image moderne cinématographique est fondamentalement, je disais, une image coupée du monde. On verra plus précisément pourquoi, mais j'invoque pour le moment uniquement [123 :00] les grands ancêtres du cinéma contemporain, à savoir [Carl] Dreyer, image coupée du monde, type chez Dreyer, [Robert] Bresson. [Pause] Mais en nous donnant l'image coupée du monde, elle prétend nous donner des raisons de croire, nous redonner des raisons de croire aux liens de l'homme et du monde.

Si c'était ça, ça serait une activité étonnante du cinéma. Il ne s'agirait plus du tout, encore une fois, d'interroger là le rôle du cinéma par rapport à l'imaginaire, problème – moi, je ne sais pas pourquoi -- qui m'écoeure d'avance, qui me paraît sans aucun intérêt, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça. C'est une question de croyance, et ça ne veut pas dire croire à l'histoire qui se passe puisqu'il n'y a plus d'histoire justement. Non. Il faut donner des raisons de croire au monde. C'est la faute du monde. Le monde s'est mis à faire du cinéma, bon. Eh ben, [124 :00] c'est au cinéma de nous redonner des raisons de croire au monde. Ce qui impliquerait, ce qui impliquerait, au moins, un caractère politique du cinéma.

Alors c'est ça qui m'amenait à mon second point, je fais des... tout ça, on en est encore à construire notre programme. Je disais, le deuxième aspect, la deuxième mutation de la pensée c'est : « donnez-moi un corps ». Et j'avais dit la dernière fois : ben oui, ce n'est plus le corps qui gêne la pensée. C'est fini ça. Dans le modèle du savoir et de la connaissance, le corps, il sépare la pensée d'elle-même. [Pause] Maintenant, non ! Donnez-moi un corps. Donnez-moi un corps, ou redonnez-moi des raisons de croire au monde, c'est pareil. [Pause] [125 :00]

## **9. Sur le temps qui bifurque (21 :58), 10 jan 1984 (Cinema III 7)**

### **Sur Cinéma, vérité et temps : le faussaire, 1983-1984**

#### **7ème séance, 10 janvier 1984 (cours 51)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Sabine Mazé, Maëva Pires-Trigo et Julien Jaën (1ère partie), Laura Ochoa et Fabienne Kabou (2ème partie) et Morgane Marty (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

Mankiewicz. Il procède par flash-back, pourquoi ? Pourquoi est-ce qu'il procède par flash-back ? [Pause] C'est une question insoluble si l'on s'interroge sur le flash-back lui-même. En revanche,

ça devient évident si l'on se demandait, qu'est-ce qu'il a dans la tête, en tant que penseur, Mankiewicz ? [Voir aussi L'Image-Temps, pp. 68-75]

Donc, je réclame toujours le droit de traiter Mankiewicz exactement comme je traite Kant ou [100 :00] comme je traite Robbe-Grillet, bon. Qu'est-ce qu'il a ? Qu'est-ce que c'est la pensée de Mankiewicz ? Il a quand même une pensée, cet homme, et cette pensée, elle est dans son œuvre. Alors qu'est-ce que ça nous raconte son œuvre ? Il me semble que ce n'est pas compliqué ! C'est, je dirais, si j'en parlais comme je parle d'un philosophe, je dirais c'est très curieux, c'est quelqu'un qui, avant tout, ne croit pas au destin. [Pause] Remarquez que c'est intéressant pour le temps déjà. Ça revient à dire que pour lui, au fond du temps il y a tout ce que vous voulez, mais il n'y a pas de destin.

Qu'est-ce que ça veut dire ne pas croire au destin ? Qu'est-ce qui se passe chez lui ? Il semble évident qu'il conçoit [101 :00] que -- voilà, j'essaye de reconstituer une pensée en train de naître et qu'il n'y a pas de raison, vous me direz, pourquoi il pense ça ? On est dans le sans fond. -- Pourquoi ? Il n'y a pas de réponse, pas de réponse à pourquoi je pense telle chose, pourquoi j'y crois ; c'est la question, c'est la dernière des questions. [Pause] C'est comme ça. Eh bien, pour lui, ce qui est comme ça, c'est que ça bifurque tout le temps ! Ça bifurque tout le temps. Et il faut prendre ça à la lettre. Nous ne cessons pas de bifurquer dans le temps. [Pause]

On pourrait concevoir un philosophe. Supposons, supposons que Mankiewicz n'ait jamais fait de cinéma, qu'il ait fait des livres de philosophie. Il nous aurait expliqué ça. [102 :00] Expliquer qu'on puisse expliquer ce n'est pas plus clair ; c'est plutôt, est ce que c'est plus clair ? Le cinéma, ce n'est pas plus simple que la philosophie. Supposez un philosophe qui vous dit ça, ça bifurque dans le temps, c'est-à-dire nous ne cessons pas de bifurquer dans le temps. Ça veut dire immédiatement le temps bifurque. Ce n'est pas dans l'espace qu'il y a des bifurcations ; les bifurcations dans l'espace, ce n'est pas grave ça ! Une voie qui bifurque, non plus, pas grave ça. Les bifurcations dans l'espace, elles dépendent de quelque chose de plus profond, c'est les bifurcations du temps. Il ne faut même pas dire, je bifurque dans le temps ; il faut dire que le temps ne cesse de bifurquer. Il fait des coudes, c'est l'anti-destin. [Pause] Ah, le temps fait des coudes, il bifurque. Bon. [Pause] Et il y a tout le temps, tout le temps, [103 :00] pas tout le temps, il y a des temps morts, puis ça bifurque, et puis la bifurcation bifurque. Alors ça fait beaucoup de bifurcations, et c'est ça le temps, le temps qui bifurque.

Tiens ! Si Mankiewicz avait été écrivain ! Ben après tout, il y a un écrivain qui nous a raconté ça, on en a parlé, donc je le récite par mémoire, on le retrouve dans -- c'est très bien, ça fait une retrouvaille -- c'est Borges dans "Le jardin au sentier qui bifurque", tout le thème du "jardin au sentier qui bifurque" consiste à nous dire : ce qui bifurque ce n'est pas l'espace, c'est le temps ! Quelle étrange idée ! Quand vous avez, quand une idée vous tombe comme ça, soit quelle vous arrive à vous-même, soit que vous [104 :00] l'entendiez, vous n'allez pas demander « pourquoi tu dis ça ? ». Sentez que cette question non seulement serait insolente, malpolie, mais proprement dénuée de tout sens. Pourquoi il dit ça ? Ce qui compte, c'est ce que ça nous fait voir et l'effet que ça nous fait !

C'est par là que je recommence mon histoire ; il n'y a pas de concept sans affect et percept. Voilà un concept : le temps bifurquant. L'énoncé de ce concept, c'est : ce n'est pas l'espace, les

bifurcations ne sont pas dans l'espace ; elles sont dans le temps parce que c'est le temps qui bifurque lui-même en lui-même. J'espère que rien qu'entendre ça -- je peux vous le dire, là, parce que ce n'est pas de moi [105 :00] -- c'est... vous avez déjà une émotion. Si vous n'avez pas d'émotion, il ne faut pas revenir. C'est éprouvant. Les émotions que cela vous donne, je dirais que ce sont les affects liés à ce concept ; ceux qui n'éprouvent pas d'émotion sont insensibles à ce concept. À ce moment-là, ils seront émus par d'autres concepts. Je ne connais personne qui reste insensible à n'importe quel concept ; chacun a les siens.

Deuxième question, quel percept, c'est-à-dire qu'est-ce que ça me fait voir ? Sinon ça serait, c'est pour ça que la philosophie, comment vous voulez la distinguer du reste ? Mettons que la philosophie, je dise : Oh, ben oui, elle s'occupe des concepts ; d'accord, elle s'occupe des concepts, [106 :00] mais comment vous voulez la séparer des affects ? Comment vous voulez la séparer des percepts ? C'est-à-dire comment vous voulez la séparer des sciences, des arts ? Tout ça c'est le même discours ; tout ça, c'est absolument, on sait bien que c'est en ce sens, je vois aucun inconvénient, de sauter de Kant à Mankiewicz, à condition que vous ne fassiez pas de mélange. Ce qui m'embête, c'est si vous en tirez l'idée d'un mélange, mais ce n'est pas un mélange.

Voilà donc ce qu'il nous dit, Mankiewicz : le temps bifurque et ne cesse de bifurquer. En effet, du coup, il n'y a pas besoin . Est-ce qu'il nous dit ça vraiment ? Oui, il nous dit ça vraiment, tout le temps. Il y a que ça, il n'a qu'une idée, et vous comprenez, quand on a une idée comme ça, ça suffit, ça suffit pour une vie, ça suffit pour une œuvre. Il y en a qui ont fait une œuvre immense avec moins que ça. [107 :00] Bon. Comprenez, ça couvre plusieurs choses, les bifurcations, comme c'est le temps qui bifurque. Bien sûr, ça recouvre la variation des personnages. Jamais chez Mankiewicz, un personnage n'a un développement unilinéaire ; c'est par là que c'est l'anti-destin, jamais, en mettant que je ne dis jamais, du coup si, un cas, tant mieux, il en fallait un, il en fallait un parce que ça va nous confirmer, pas du tout à titre d'exception. On va voir pourquoi il y en a un qui ne bifurque pas, à ma connaissance.

Mais sinon, ça bifurque tout le temps, alors, ça comprend les variations, mais la bifurcation, c'est un concept plus profond que celui de variation d'un personnage. Les personnages varient mais sur quel mode ils varient chez Mankiewicz ? Tous les personnages varient. Chez Mankiewicz comment ils varient ? *[Pause]* [108 :00] Ils varient parce que perpétuellement quelque chose dérape. Quelque chose qui dérape, c'est-à-dire qui prend une autre voie, comme on dit dans un train : une déviation. Ça dévie tout le temps. C'est pour ça que c'est une narration perpétuellement coudée. Je dirais que ça fait partie des grands narrateurs falsifiants. La narration, elle est perpétuellement coudée. Aussi même avant qu'un petit segment soit dessiné, il a déjà bifurqué. Bon. *[Pause]*

Pourquoi ? Il y a un cas : il a répudié "Cléopâtre" [1963]. Vous savez qu'il a fait deux grands films historiques ou plutôt théâtraux, tirés des deux pièces de Shakespeare « Jules César » [1953] et « [Antony et] Cléopâtre ». Il a répudié "Cléopâtre" très fort, en disant que [109 :00] ce film était, lui avait été imposé, qu'on ne l'avait pas laissé faire ce qu'il avait voulu, etc., etc. C'est quand même pour beaucoup de gens, c'est un film splendide. Qu'est-ce qui l'intéresse dans Shakespeare ? Ce qui l'intéresse dans Shakespeare, c'est quelque chose de formidable, qui est dans « Cléopâtre », dans le Cléopâtre de Shakespeare, à savoir c'est que Cléopâtre est

perpétuellement présentée comme l'ondoyante, la toute ondoyante, comme vraiment l'ondoie universel, l'ondoie, l'ondoie devenu puissance cosmique. Et elle ne cesse pas de bifurquer. C'est la grande bifurquante, ne consiste pas, elle n'arrête pas de dévier d'avec sa propre déviation. Elle enchaîne les déviations. Elle bifurque, exactement comme on dit d'un cheveu qu'il est fourchu. Cléopâtre est fourchue. [110 :00]

Alors vous me direz, elle est variable, elle est inconstante, oui, mais c'est tellement vrai ; vous voyez, oui, oui, oui, elle est variable, elle est inconstante, c'est évident. Mais ce n'est pas ça qui est intéressant. C'est pourquoi elle est variable et inconstante. Elle n'y peut rien. Et pourtant ce n'est pas un destin. C'est assez le temps ; elle est le temps en personne, elle est le temps faite femme, c'est-à-dire elle bifurque et bifurque avec la bifurcation. Elle n'arrête pas de bifurquer. Et Marc-Antoine lui, il a l'amour fou. Alors elle le trahit, mais ce n'est pas qu'elle le trahisse, encore une fois c'est le temps qui bifurque. Et Cléopâtre « est » le temps, à la manière de Mankiewicz. C'est-à-dire que le temps est un cheveu fourchu [111 :00] qui continue de produire des cheveux fourchus, à proliférer en cheveux fourchus, et c'est ça le temps. « Le sentier au jardin », « Le jardin au sentier qui bifurque » [*de Borges*]. Alors, le pauvre Marc-Antoine, il est réduit, là, à rien ; il boit pour oublier, il rompt perpétuellement avec Cléopâtre, il revient à Cléopâtre. Et il y a la fin splendide, ou dans une ultime bifurcation, Cléopâtre va jusqu'à lui rendre son amour à elle, Cléopâtre, aussi bien qu'il meurt d'une certaine manière heureux.

Et la tragédie d'avant, "Jules César", on retrouve une partie des mêmes personnages. On retrouve Marc-Antoine. Et cette fois, c'est très curieux parce que là, il a fait ce qu'il a voulu, [112 :00] Mankiewicz. Il y a l'homme qui ne bifurque pas, c'est Brutus. Bien sûr, il a beaucoup d'affection pour César, et pourtant il le tue. Il le tue, d'accord, mais ça ne fait pas une bifurcation, c'est un homme unilinéaire. Une fois qu'il a choisi l'amour de la République, il ne se détournera pas ; il ira jusqu'au bout. Et il a beau être attaché à César, il tuera César. Il a beau être habile politique et très bon orateur ; il ira tout droit, et il expliquera linéairement, directement au peuple pourquoi il a tué César et brièvement en disant « vous savez bien que César [113 :00] allait assassiner la République ».

En d'autres termes, Brutus dans son âme simple, ne sait pas, ne sait pas ce que c'est qu'une bifurcation. Et il y a Marc-Antoine -- à ce moment-là qui n'est pas encore amoureux de Cléopâtre, ne la connaissant pas -- qui lui -- le second Marc-Antoine n'est-ce pas, pour ceux qui n'ont pas vu le film, est joué par Burton, qui joue admirablement, la bifurquante Cléopâtre étant jouée par Elizabeth Taylor, et dans "Jules César" Brutus est joué par [James] Mason et Marc-Antoine par [Marlon] Brando dans une interprétation très, très, très belle. -- Car Mankiewicz a donné au « Jules César » de Shakespeare une interprétation qui me semble très intéressante. C'est que Brando, [114 :00] lui, c'est l'homme fourchu, c'est l'homme qui ne cesse de bifurquer ; aussi sait-il profondément ce que c'est que le temps. Et la grande scène du "Jules César", c'est Brando – Marc-Antoine -- qui se présente comme un homme de guerre, un guerrier malhabile à parler, ne faisant pas de politique, mais qui en un discours de dix minutes retourne la foule des Romains, fait bifurquer l'opinion, [*Pause*] les ramène à César dans un discours fourchu qui est fantastique, qui vient de Shakespeare. Là Mankiewicz n'a eu qu'à utiliser Shakespeare, où à chaque instant, le discours de Marc-Antoine -- lisez-le, dans n'importe quelle traduction [115 :00] de « Jules César » de Shakespeare -- à chaque moment il y a une bifurcation, où dans chaque phrase, Marc-Antoine rend hommage à ceux qui ont assassiné César, les citoyens si

honnêtes et si soucieux de la République, mais à chaque fois, déviation, déviation à la gloire de César. Si bien que Brutus qui, lui, ignore la bifurcation, il ignore la puissance de la bifurcation, avant même d'avoir compris quoi que ce soit, se retrouve proscrit, promis à la défaite, acculé au suicide et mourra sans avoir rien compris.

Et c'est ça qui est extraordinaire, il me semble, dans l'interprétation que pousse Mankiewicz, qui, à mon avis, est complètement Shakespearien, mais il l'a poussée là dans son [116 :00] film, il l'a poussée jusqu'au bout, cette interprétation. On ne peut pas dire simplement que Brutus est un idiot, vous comprenez, et Marc-Antoine est malin. Oui, Marc-Antoine est malin, mais Marc-Antoine est malin parce qu'il a l'expérience du temps qui bifurque. Brutus se conduit comme un idiot, pourquoi ? Parce qu'il n'a même pas laissé d'observateur lorsque Marc-Antoine parlait au peuple. Non seulement il est parti de lui-même, il n'a pas laissé d'observateur tellement il a une nature droite : une nature droite et condamnée par le temps, parce que le temps, c'est le temps qui bifurque.

Alors bon, si on comprend ça, oui, c'est évident, pourquoi ? Pourquoi il y a tout le temps des flash-back ? Pourquoi, dans la plupart des films que, je m'étends trop, oh ça servira pour une autre fois, euh... pourquoi il y a tout le temps des flash-backs chez Mankiewicz ? [Pause] [117 :00] Essayez de comprendre ; on est tout près de tenir quelque chose. Forcément, il y a des flash-backs chez Mankiewicz parce que si le temps, c'est le temps qui bifurque, il bifurque d'une manière tellement, tellement, insensible où il y a une possibilité de bifurcation à chaque instant, que la plupart du temps, on ne peut pas les saisir sur le moment. Ce n'est pas moi qui bifurque ; c'est quelque chose dans le temps qui bifurque. Si j'ai un sentiment inconscient, je suivrais la bifurcation, mais une claire conscience de la bifurcation, je ne pourrais pas l'avoir sur le moment. C'est parce que les bifurcations du temps débordent les personnes [118 :00] et les consciences, qu'elles ne peuvent être saisies qu'au passé, sauf certains cas où il n'y a pas flash-back. Mais si il y a si souvent flash-back chez Mankiewicz, c'est en fonction d'une théorie du temps ou d'un sentiment du temps, qui me semble extrêmement important, extrêmement profond. À savoir, cette idée d'un temps qui, dans son essence, en tant que temps, ne cesse pas de bifurquer, si bien que s'il y a un écrivain dont, dont Mankiewicz est proche -- et ce n'est pas exclu ; là je ne sais pas assez de choses ; ce n'est pas exclu qu'ils se soient connus, et que Mankiewicz l'ait lu avec beaucoup de passion -- s'il y a un écrivain proche de lui, c'est Fitzgerald, [119 :00] c'est Fitzgerald.

Pour Fitzgerald, là aussi, il n'y a pas lieu de demander pourquoi. Les questions : pourquoi ? C'est tellement dérisoire : il y a une question qui est la question des questions. Alors pourquoi, c'est comme ça ? Il l'a payé de sa vie, il l'a payé toute sa vie ; c'est la question qui le travaille ; il est né pour cette question. Supposez que chacun de nous soit né pour cette question ; alors le malheur, c'est quand on ne trouve pas la question. À ce moment-là, on ne meurt pas, on est immortel, on traînera toute la vie là, à la recherche de la question qu'on devait incarner. Et donc trouvez-la vite pour être tranquille, et puis comme vous ne risquez pas d'y répondre, vous aurez la paix une fois que vous tiendrez votre question. Fitzgerald, il avait la question ; c'est à la lettre : qu'est-ce qui s'est passé ? [120 :00] Mais qu'est-ce qui y a bien pu se passer ? Il y a des gens qui ont comme question « qu'est-ce qui va se passer ? » ; Fitzgerald, ce n'est pas ça. Sa question, ça n'a jamais été : qu'est-ce qui va se passer ? C'est « qu'est-ce qui a pu se passer pour qu'on en arrive là ? » Il faut être voué à une question. Alors là, c'est une question d'affect ; c'est pour ça

que concept, percept, affect, tout ça, forment une espèce de circulation diabolique sans cesse. On ne peut pas dire lequel est le premier. Fitzgerald, il se met toujours dans des situations où il finit par comme on dit, « en arriver là », et toute son œuvre est : « qu'est-ce qui a pu se passer pour qu'on en arrive là ? ». [Pause]

Beau, riche, heureux, il se retrouve [121 :00] misérable, malheureux, vieilli avant l'âge, presque incapable d'écrire une ligne. Qu'est-ce qui a pu se passer ? Comment en sommes-nous arrivés là ? Et quand la question devient celle d'un couple -- Fitzgerald et sa femme -- ça devient une espèce de duo musical, qui est l'une des plus belles choses dans toute la littérature. Comment en sommes-nous arrivés là ? Eh ben, je crois que « comment en sommes-nous arrivés là ? », ne peut se comprendre que dans la perspective précisément d'un temps dont l'essence est d'être un temps bifurquant. C'est parce que ce n'est pas notre faute, c'est la faute à personne -- c'est ce que dit tout le temps, Fitzgerald – ce n'est pas ta faute, ce n'est pas la mienne. [122 :00] C'est quoi ? Facile de dire : c'est le temps. Non, ce n'est pas facile. Si on en tire une présence du temps, si insolite, si forte que le temps qui bifurque, c'est le temps qui n'a pas cessé de bifurquer. Si bien qu'on a dérapé, on a suivi des cheveux fourchus, on a suivi toutes les voies de déviation avant même de s'en rendre compte, et nous voilà, on en est arrivés là.

Vous voyez, ça ne peut être saisi que par flash-back. À ce moment-là, le flash-back cesse d'être complètement, d'être conventionnel ; il reçoit sa nécessité d'ailleurs. C'est l'essence d'un temps qui bifurque qui, dans ce cas forme le flash-back, dans le cas de Mankiewicz, ce n'est pas une réponse générale. Dans chaque cas, c'est une essence du temps [123 :00] qui va fonder les opérations de la pseudo-mémoire. En d'autres termes, ce n'est jamais la mémoire qui donne le secret du temps. [Pause] Ce que notre misérable mémoire recueille du temps, elle ne peut le recueillir que d'après la nature du temps qu'elle fréquente.

## **10. Sur l'écroulement du rêve américain (21 :40), 25 jan 1983 (Cinema II 9)**

### **Sur le cinéma: une classification des signes et du temps**

#### **9ème séance, 25 janvier 1983 (Cours 30)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Eugène Bitende Ntтила (1ère partie) et Guy-Parfait Assassa ; relu et corrigé : Fabienne Kabou (2ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

Tout est rêve, tout le cinéma américain est finalement historique. Tout le cinéma américain, c'est éternellement naissance d'une nation, l'Amérique étant la naissance la plus originale d'une nation telle que, à elle seule, elle récapitule toutes les naissances de toutes les autres nations. Et c'est ça, une partie, pas tout, une partie du rêve américain.

Et on l'a vu, le rêve [106 :00] américain, il a deux groupes : synsigne, binôme. Synsigne : notre nation est le grand englobant qui fondera les peuples les plus divers, premier aspect du rêve. Deuxième aspect du rêve : notre nation formera des hommes, les vrais Américains, qui l'emporteront toujours dans le duel. Bon, eh ben, c'est ça le rêve américain ! Mais bon, quand est-ce qu'il a fini, le rêve américain ? Le rêve américain, je veux dire... il faut distinguer deux

choses. Le rêve américain, il faut distinguer les doutes sur ce rêve. Il faut distinguer le moment où il s'écroule. Le moment où il s'écroule, [107 :00] c'est l'après-guerre. Et il s'écroule, une des raisons principales pour lesquelles il s'écroule, à mon avis, il s'écroule aussi pour d'autres raisons, mais une des raisons principales, c'est l'éclatement des minorités. C'est à ce moment-là, la prise de conscience et l'action des minorités qui commencent à dire : creuset, tu vas voir ça. Nous ne sommes pas bonnes pour le creuset. Et ça suppose des émigrés nouveaux, ça suppose, d'une part, l'éveil du mouvement noir ; ça suppose évidemment les Black Panthers, mais ça suppose la montée de nouvelles minorités.

Là, alors c'est des types qui, on ne peut même pas... c'est toute une, c'est tout un, il y a toute une histoire de l'émigration, vous comprenez. Le grand rêve-creuset, vous le trouverez chez Ford, bon, c'est un Irlandais. [108 :00] Ouais, chez les Irlandais, ça marche. Ils vont enfin avoir une nation. Bon, ça, ça marche bien pour les Irlandais. Mais pour les Noirs, Griffith, quand il s'agissait des Noirs, fini le libéralisme, hein ? La nation américaine est-elle creuset pour toutes les minorités ? Ah oui, mais attention, pas les Noirs. Pourquoi ? Ça va être intéressant parce que qu'est-ce qu'il va reprocher aux Noirs, Griffith ? Pourquoi cette honte de "Naissance d'une nation", quelle que soit la beauté du film, cette honte qui l'a marqué, qui a fait son tourment et la tristesse de sa vie etc., pourquoi ? pourquoi ? On va voir, ce n'est pas difficile à comprendre je crois. Mais donc je dis : le rêve américain s'écroule après la guerre. Maintenant, il faut être honnête : même un Américain, tout ce qu'il y a d'Américain, il faut être un peu, je ne sais pas, [109 :00] un peu bizarre pour continuer à parler du rêve américain. On sent que ça ne va plus. Il y a d'autres choses, il y a d'autres choses, mais... Et au cinéma, ça s'est en effet arrêté après la guerre.

Mais, mais, mais, mais, je dis, il y a tout à fait autre chose. Les doutes sur le rêve, car les doutes sur le rêve américain, c'est ça que je voulais expliquer très vite. Ça a toujours fait partie intégrante du rêve américain. C'est pour ça qu'on ne peut pas dire : il y a des types qui croyaient au rêve américain, puis il y a déjà des types qui en doutaient. Les doutes sur le rêve américain ont toujours été partie intégrante de ce rêve américain. Et c'est une opération assez machiavélique mais historiquement très intéressante. Car je voudrais aussi la mettre en rapport avec la dialectique marxiste d'une toute autre manière. [110 :00] Je dis, les doutes font partie du rêve. Pourquoi ? Parce que le rêve américain s'est toujours présenté comme un rêve qui tire sa force d'être un rêve. [Pause] Oui, c'est un rêve. Les partisans du rêve américain nous ont toujours dit : je ne risque pas d'être contredit par les faits. Quels que faits que vous me donniez, je vous dirai, eh bien, et c'est encore pire, c'est encore pire ce que vous me dites, mais le rêve américain vit précisément de ceci : qu'il n'est qu'un rêve. Et c'est sa puissance, d'être un rêve. Bizarre idée, ça. Ça veut dire quoi, alors ? Alors plus vous me direz, non mais vous avez vu vos juges corrompus, vous avez vu tout ça ? je dirais, ben oui ! L'autre répond : je ne suis pas idiot, j'ai vu tout ça. [111 :00] Et je vous dis mon rêve n'est qu'un rêve, et que c'est par là qu'il est puissant. Ah c'est rigolo ça. Pourquoi ? Je dis, pourquoi ?

Voilà leur idée, j'imagine, j'imagine. Voilà leur idée, je suppose : c'est que l'Amérique est la renaissance de toutes les nations sous le mode de la nouvelle naissance d'une nouvelle nation, parce que fondamentalement, l'Amérique est une communauté « saine ». Pourquoi elle est une communauté saine ? Précisément en raison des deux caractères du rêve – vous allez me dire, on tourne en rond... ben non, on ne tourne pas en rond -- en raison des deux caractères du rêve, à

savoir : creuset d'une minorité, et puis production d'hommes qui savent dominer la situation, [112 :00] ah, bon, [*Pause*] c'est une communauté saine.

Mais qu'est-ce qu'une communauté saine ? Demandons plutôt : qu'est-ce qu'une communauté malsaine ? Pour, pour avancer : qu'est-ce qu'une communauté malsaine ? On dirait en sociologie, une communauté morbide ou une communauté pathogène ; une communauté pathogène, qu'est-ce que c'est ? Eh ben, certains diraient, qu'est-ce qu'il y a de pathogène dans une communauté de criminels ? Je prends deux exemples : une communauté de criminels, une communauté d'alcooliques, le monde des bars, le monde du crime. [113 :00] Qu'est-ce qu'il y a de pathogène ? Qu'est-ce qu'il y a de malsain ? Qu'est-ce qu'il y a de morbide là-dedans ? Là, vous le sentez bien. Une réponse simple, c'est : dans l'une, on tue, et dans l'autre, on boit trop. C'est ça, c'est ça, mais ce n'est pas ça, ce n'est pas ça. Ça c'est la raison pour laquelle c'est pathogène. Mais si, suivant la méthode monumentale, on cherche l'effet sous lequel c'est pathogène, les causes, on ne s'en occupe pas. Ils boivent trop d'accord, mais après tout, bon et puis après ils boivent trop. Ils tuent, bon, [*quelques mots pas clairs*] et en quoi c'est pathogène, en quoi c'est morbide ? C'est parce que ce sont des sociétés ou des communautés ou des groupes qui ne peuvent plus se faire d'illusion sur eux-mêmes. [114 :00] Voilà ce qui définit le milieu pathogène pour l'Américain d'avant-guerre. Ce sont des communautés qui ne peuvent pas se faire d'illusion sur elles-mêmes.

Oh dis donc, c'est une communauté qui... Oh, c'est très, très triste, une communauté qui ne peut pas se faire d'illusion, selon la nation américaine, et puis je ne suis pas sûr que ça réponde à quelque chose en Europe. Et puis, je ne suis pas sûr que ça réponde non plus aux Américains, parce que je ne sais pas, mais je les vois comme ça. Ils disent ça, ceux d'avant-guerre. S'il y avait par hasard un Américain là, comme il sera forcément d'après-guerre, je dis que son désaccord, ses objections n'ont aucune importance. Il faudrait qu'il m'envoie son père, son grand-père, alors j'ai le temps. [*Rires*] Bon, ils ne peuvent pas se faire d'illusions, comment voulez-vous que les criminels se fassent des illusions sur leur propre société ? La loi du milieu, enfin la loi du milieu, [115 :00] tout le monde sait que... Enfin tout le monde sait quoi ? Moi, je n'en sais rien. Mais tout le monde soupçonne que c'est de la blague. Ils se trahissent entre eux dès qu'ils peuvent, dès qu'ils y ont intérêt ; ils se dénoncent, c'est le monde de la délation, de la trahison, bon, tout ça. La loi du milieu, c'est pour les... Je suppose c'est pour les cars, j'allais dire japonais ; non, les Japonais ne se laissent prendre à rien, c'est pour les cars à Pigalle. On leur dit, c'est la loi du milieu. Non, il n'y a pas de loi du milieu. C'est des communautés, qui quand ils passent une alliance, ils savent bien, et là le cinéma noir américain a très bien montré à quel point c'est des communautés pathogènes. Sous cet aspect, ils ne peuvent pas se faire d'illusions. Ils auront beau se faire l'échange de sang, la promesse juré-juré, tout ça, dès qu'ils seront sortis de la pièce, l'un va téléphoner pour donner tout le monde à la [116 :00] police [*Rires*]. Il ne se font pas d'illusions.

Et l'alcoolique ? Et l'alcoolique ? Moi je vais vous dire parce que là, j'en suis sûr -- pas d'expérience personnelle [*Rires*] --, parce que tout le monde connaît, qui n'a connu ces alcooliques, et qui même n'a ses alcooliques préférés, parce qu'ils sont charmants, ils sont charmants ? Et qu'est-ce qu'il y a chez un alcoolique, au plus profond ? Quand il n'est pas très alcoolique, un alcoolique, ça rêve un peu, hein ? Ça rêve un peu. Il se croit, il se croit fort, il se croit, etc., il se croit... mais un vrai alcoolique, un vrai alcoolique ? Et c'est là que je retrouve les

Américains -- [Jack] London, qui était un vrai alcoolique, un vrai de vrai -- ils ont eu tant de grands, grands alcooliques. Sans les grands alcooliques, je ne sais pas ce que serait la littérature américaine [*Rires*] ; il n'y en aurait pas. [117 :00] Ça, il faut lui rendre justice. Il n'y avait pas de littérature, pas de littérature américaine. Si j'ôte immédiatement ceux que je vois immédiatement, hein, Edgar Poe, Fitzgerald, Faulkner, ça fait lourd. Jack London, il ne reste pas lourd, hein ? Plus tous ceux qui l'étaient et que je ne sais pas, qui buvaient en cachette, [*Rires*] enfin bon, pourquoi les alcooliques ? Ce n'est pas que ce soient des faux-jetons comme des criminels, ce n'est pas ça, non.

Quand ils sont vraiment alcooliques, vous savez ce qu'ils font ? Vous savez ce qu'est leur désespoir ? C'est que, ils ont percé le secret des choses. C'est ça, l'alcoolisme ! Je dis qu'un homme qui prétend avoir percé le secret des choses, c'est un alcoolique et rien qu'un alcoolique, même s'il n'a jamais bu de sa vie. Il a son alcool, [118 :00] il a son alcool à lui, il suffit de découvrir ; il a vu le fond de choses. Et qu'est-ce que c'est, le fond des choses ? Le fond des choses, c'est la mascarade, c'est la mascarade universelle. Le fond des choses, c'est que nous sommes tous bons pour la mort ; le fond des choses, c'est que nous sommes des pantins, et que derrière notre manière d'être des pantins, il y a le néant.

Et l'alcoolique, il a vu ce néant qui était à travers les gens et dans les gens, et c'est ça qui fait que l'alcoolique est fondamentalement quelqu'un de désespéré. C'est-à-dire que, au point d'un traitement possible de l'alcoolisme, on peut chacun imaginer le sien, moi je serai médecin -- je ne dis pas ça du tout des drogués : ce n'est pas du tout pareil, les drogués -- mais l'alcoolique, [119 :00] c'est là-dessus qu'il faut attaquer le truc, cette espèce de nihilisme absolu, de nihilisme absolu de l'alcoolique. Or London, qui le savait par expérience, a des formules splendides. Il nous dit : « l'alcool ne laisse pas rêver le rêveur. » Je trouve ça une des formules les plus belles pour définir l'alcool. C'est, l'alcool, c'est ça, l'alcool, c'est ce qui ne laisse pas rêver le rêveur. Ah ah, comprenez pourquoi au début, alors son piège, c'est que au début, il donne plutôt des rêves et des rêveries agréables. Mais dès que vous êtes dans le truc, c'est fini. Il ne vous donne pas ça.

Je connais un alcoolique qui a ma préférence et que... et c'est un alcoolique de village : c'est un épicier, un épicier. Il est vraiment, il est vraiment ivre mort à 8 heures quand il ouvre, quand il ouvre son magasin. Vous vous rendez compte ? Ce n'est [120 :00] pas rien, vivre avec un type comme ça, oh ce n'est pas rien ! Ça arrive. Il est là. Et alors quand je le vois, c'est une honte. Parce que j'ai une compassion réelle et une estime très grande, et vous savez ce que c'est, les choses sont très différentes. Je ne peux pas m'empêcher de rigoler en même temps puisque, ah, c'est dégueulasse que je puisse rigoler parce que ça montre que je participe à son alcoolisme par un biais que, moi aussi, je prétends avoir vu le fond des choses. Ce qui est proprement immonde, ah je n'avais pas vu que dans cette histoire, je me suis mal embarqué.

Mais il n'y a que chez lui que je l'ai vu. Mais je pense que ça correspond. Il y a quelque chose d'analogue à cet état de perfection, je ne l'ai vu que chez cet homme. Quoique vous lui disiez, il vous répond par un rire, mais un rire qui n'a plus rien d'humain, un rire qui est une espèce de [121 :00] ricanement, pas du tout hostile, pas du tout agressif. Ce n'est pas de l'agressivité. Un rire si étrange, tellement étrange qui est : eh oui, derrière ce que tu dis, derrière ce dont tu parles, je vois, je vois quelque chose, je vois. Et ce quelque chose qu'il voit, c'est quoi ?

Fondamentalement une puissance mauvaise. Pas du tout qu'il soit hargneux. Pas du tout. Je lui dis : « il fait beau », il a ce rire : "ahah ahah" -- je ne peux pas l'imiter [Rires] -- et qui n'est pas du tout du ton : « pauvre con. Tu crois qu'il fait beau, il ne fait pas beau ». Ce n'est pas ça que je veux dire. C'est, « d'accord il fait beau, et puis après, et puis après ? Qu'est-ce que je vois derrière ce qu'est-ce que c'est que ce 'faire beau' ? Qu'est-ce que c'est que cette mascarade-là ? » [122 :00] Je lui dis : « comment ça va, vos filles ? » Alors là ! [Rires] Là, il atteint au sommet d'un ricanement [Rires] qui n'est même pas sur l'ingratitude des filles par rapport à leur père, si c'était ça ; c'est un ricanement cosmique. Comment ça va... Mes filles ... J'ai vu, j'ai été jusqu'au bout de ça. Aller jusqu'au bout de tout.

Donc je dirais l'alcoolique comme le criminel, pour des raisons très différentes, c'est des communautés. C'est pour ça qu'ils s'entendent les uns avec les autres. Il y a des communautés alcooliques, puis des communautés criminelles, j'en oublie, il y en a d'autres. C'est pour ça ; ils ne peuvent pas se faire d'illusions ni sur eux-même. Ils font le malin, ils ne font pas d'illusions sur eux-mêmes. Ils savent, ils savent quelque chose de très profond. London, de plus en plus inspiré, disait : « l'alcool, [123 :00] c'est la raison pure ». Ça, je trouve ça sublime comme formule. [Rires] « L'alcool, c'est la raison pure », c'est-à-dire, en effet, le contraire du rêve, le contraire de l'imagination. Tout ça, c'est dans un très beau livre de London où il y a le pire et le meilleur. Le meilleur, c'est quand il parle de ce que c'est que l'alcool, qui s'appelle : *Le cabaret de la dernière chance* [1913 ; *John Barleycorn*], qui était son manifeste, qui a eu énormément d'importance aux États-Unis, qui était son manifeste contre l'alcool. Bon, c'est la raison pure, c'est la froide raison. En d'autres termes ce sont des communautés, comme le crime, comme l'alcool. Vous avez des communautés qu'on peut appeler pathogènes selon les Américains, car elles ne peuvent plus se faire d'illusions sur elles-mêmes.

Dès lors je reviens à mon thème, comprenez : je peux dire très bien une communauté [124 :00] est saine dès le moment où elle peut encore se faire des illusions sur elle-même. Vous pouvez me dire, c'est faux, ce n'est pas vrai, mais, j'essaye de reconstituer la pensée américaine du rêve américain. Une communauté est saine. Elle est fondamentalement bonne et saine et libérale, quoiqu'elle fasse, lorsqu'elle peut encore se faire des illusions sur elle-même. D'accord, le rêve américain, ce n'est qu'un rêve, mais c'est par là qu'il est puissant. Qu'est-ce qu'il risquerait à l'époque de [John] Ford ? D'où les formules de Ford : « je crois au rêve américain. » Mais « je crois au rêve américain », ça ne veut pas dire du tout « je crois que le rêve américain est une réalité » ; ça veut dire exactement le contraire. « Je crois à l'efficacité du rêve américain en tant que rêve », c'est-à-dire je crois que nous sommes encore une communauté capable de se faire des illusions sur nous-mêmes, et que par-là, [125 :00] et que par-là, il y a quelque chose de bon dans cette nation.

Mais ça n'a pas duré. Ils ne peuvent plus tellement se faire d'illusions – on en trouve, bien sûr, on trouve toujours tout – ils ne peuvent plus tellement se faire d'illusion sur..., ils sont passés à un état beaucoup plus semblable à celui de la vieille Europe, qui depuis très longtemps ne pouvait se faire d'illusion sur elle-même. Nous, on était des spécialistes, alors nous, on était vraiment la civilisation d'alcooliques parfaite. Pour l'illusion, ce n'était pas notre fort. Vous comprenez ? Mais, alors là, il y a quelque chose de très, de très important, parce que ensuite ça ira très loin. Pour Ford et pour chacun, il y a une limite ; vous sortez de la communauté saine, c'est-à-dire du rêve américain, lorsque vous tombez dans un état où vous ne pouvez plus vous

faire d'illusion sur vous-même [126 :00] ou sur votre communauté. Alors c'est le cas du criminel, c'est le cas de l'alcoolique, c'est le cas de qui encore ? C'est le cas du traître, c'est le cas du délateur, c'est le cas du mouchard.

Quand on a fait un truc comme ça, quand on a fait un truc comme ça, quand on a bien dénoncé, on ne peut plus beaucoup se faire d'illusion sur soi-même. On est chassé du rêve américain. Et un des plus beaux films de Ford, c'est "Le Mouchard", "Le Mouchard" [1935 ; "The Informer"], qui présente un Irlandais qui est amené à dénoncer son groupe et qui tombe dans une espèce d'abjection, c'est la dégradation. La dégradation américaine, vous voyez, elle est très spéciale. C'est l'homme qui tombe dans une communauté qui ne peut plus se faire d'illusion sur elle-même. C'est soit la dégradation du crime, soit la dégradation de l'alcool, soit la dégradation [127 :00] de la trahison ou de la délation. D'où l'importance du traître dans tout le cinéma américain.

Mais il fallait un pas de plus, il fallait un pas de plus. Il fallait que vienne quelqu'un pour qui la délation avait été un problème -- là je parle sans rire -- à la fois métaphysique et personnel assez profond pour qu'il arrive jusqu'à dire : eh bien, si ! La délation n'exclut pas du rêve américain. Il y a quelque chose d'émouvant dans cette tentative. Car il y a toujours des moments où vous serez amené à être délateur. Car si vous ne trahissez pas les autres, vous vous trahirez vous-même, et vous trahirez la justice. Et ce type qui a fait cette tentative très, très bizarre, cette tentative obsessionnelle, cette tentative maladroite, [128 :00] et qui a marqué, à mon avis, la fin de ce type d'images au cinéma, l'image-action première manière, c'est évidemment [Elia] Kazan. [*Sur Kazan et ces aspects du cinéma américain, voir L'Image-Mouvement, pp. 215-217*]

Ouais, la délation fait partie du rêve américain lui-même. Alors si le rêve américain comprenait la délation ? Bon d'accord. Mais comment il disait ça ? Il disait ça au moment même où le rêve américain s'écroulait de toutes parts et de toute façon. On pouvait toujours y aller, ça n'arrangeait rien. Et surtout il se retrouvait lui avec son problème personnel, etc., etc.

**11. Les nouveaux cinémas : la mémoire du monde et le cérémonial des corps (23 :06) 22 nov 1983 + 13 nov 1984 (Cinema III 2 + Cinema IV 3)**

**Sur Cinéma et Pensée, 1984-1985**

**3ème séance, 13 novembre 1984 (cours 69)**

**Transcription: [La voix de Deleuze](#), Julien Denoual (1ère partie), Julien Quelennec (2ème partie), et Laura Cecilia Nicolas (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

Je disais, le deuxième aspect, la deuxième mutation de la pensée c'est : « donnez-moi un corps ». Et j'avais dit la dernière fois : ben oui, ce n'est plus le corps qui gêne la pensée. C'est fini ça. Dans le modèle du savoir et de la connaissance, le corps, il sépare la pensée d'elle-même. [Pause] Maintenant, non ! Donnez-moi un corps. Donnez-moi un corps, ou redonnez-moi des raisons de croire au monde, c'est pareil. [Pause] [125 :00]

Un texte admirable d'Artaud, « Position de la chair », le dit. Ah, c'est un texte si beau. C'est dans le Tome 1 des *Œuvres Complètes*, dans un texte du début d'Artaud. [Pause] On voit très bien l'identité : retrouver des raisons de croire au monde, redonnez-moi un corps. « Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. ... Il faut avoir été privé de la vie, de l'irradiation nerveuse de l'existence, de la complétude consciente du nerf, pour se rendre compte à quel [126 :00] point le Sens, et la Science, de toute pensée est cachée dans la vitalité nerveuse des moelles. ... Qu'il faut un sort, etc. ... Je suis un homme qui a perdu sa vie et qui cherche partout les moyens à lui faire reprendre sa place. »

Il est évident que dans le texte d'Artaud, c'est la seconde partie de la phrase qui compte et que très souvent nous, lecteurs d'Artaud, nous avons le grand tort de nous contenter de la première partie, et de parler de la démolition d'Artaud, de la destruction d'Artaud, qui serait comme la rupture avec le monde, la perte de monde chez Artaud. Or, Artaud n'a jamais saisi la perte de monde que dans un effort pour se redonner des croyances. Et par quels moyens ? Il essayera tout. Comment retrouver des raisons de croire au monde ? C'est-à-dire, des raisons de croire au monde qui forcément passent par la chair, d'où, passent par le corps ? D'où : « Position [127 :00] de la chair », s'intitule le texte. Et sa première réponse ou une de ses premières réponses, ce sera le cinéma. Et on aura à voir de plus près ce qu'il voulait dire, parce que très bizarrement, en employant un langage très proche de celui des premiers cinéastes, il dit quelque chose -- il me semble -- de radicalement nouveau, un peu comme Comtesse disait de Élie Faure. Eh, bon.

Je dis, c'est ce qui compte, à chaque fois que vous lisez Artaud, il faut que vous pensiez à ça : ce n'est pas un homme qui dit simplement « je suis un homme qui a perdu sa vie ». Il ajoute : et qui cherche partout les moyens à lui faire reprendre sa place. Je suis en quelque sorte l'excitateur de ma propre vitalité. « Pour moi qui dis 'chair', dit avant tout appréhension, poil hérissé, chair à nu avec un fournissement intellectuel de ce spectacle de la chair pure et de toutes ses conséquences », [128 :00] etc.

Alors, en effet, je disais, que ça passe par le corps, c'est forcé. « Donnez-moi un corps ». Alors, est-ce que cela veut dire que tout est permis ? Là-dessus, chaque fois il y a des contresens, et puis je ne peux rien condamner. Moi je ne sais pas si c'est des contresens. Est-ce que ça veut dire une culture du corps ? Est-ce que ça veut dire une cérémonie du corps ? Je ne sais pas, je ne sais pas. Peut-être que ça passe par-là, peut-être pas, moi. Non. Est-ce que ça passe par une magnification du corps ? Non. Est-ce que ça passe par la santé ? Non. Donnez-moi donc un corps, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça.

Comprenez que cela veut dire autre chose. « Redonnez-moi un corps, si fragile qu'il soit », ce n'est pas un corps bien fait qu'on demande. C'est un corps tout court. Et peut-être que les gens qui ont un corps très bien fait, ils n'ont pas de corps tout court. Peut-être que « redonnez-moi un corps », c'est « redonnez-moi [129 :00] un lien avec le monde ». Alors je connais des athlètes qui sont en pleine perte de monde. [Rires] Pensez aux pauvres petites gymnastes ; les petites gymnastes, on ne peut pas dire, elles sont vraiment dans une vitrine. Voilà, un corps d'athlète, ça fait complètement partie du monde des vitrines, c'est-à-dire elles ont beau avoir des schèmes sensorimoteurs qui ont l'air en bon état, absolument pas. Elles sont en pleine rupture sensorimotrice. C'est la catastrophe. Elles ne croient plus à rien d'ailleurs. Elles ne croient plus à

rien et, en tout cas, elles n'ont plus des raisons de croire. Ce n'est pas ça donc, avoir un corps ; ce n'est pas ça. Qu'est-ce que ça peut-être avoir un corps ?

Bon, Spinoza, phtisque, il avait un corps. Bizarre. [D.H.] Lawrence, phtisque, il avait un corps, ça n'allait pas fort. Nietzsche migraineux, moitié [130 :00] aveugle, il avait un corps. Qu'est-ce qui passait par ce corps ? Un lien avec le monde, un rapport avec le monde. Une croyance, bon, très bien. Je dis, de Kierkegaard, chez Kierkegaard, chez Nietzsche, etc., vous trouvez ce même thème : « un corps, il nous faut un corps, l'homme n'a plus un corps ». Si bien qu'il faut que vous liez les deux questions -- et là c'est pour ça que l'enchaînement me paraît absolument... -- retrouver des raisons de croire au monde, c'est se redonner un corps. Et les deux s'enchaînent absolument.

Du coup, je pouvais faire un détour nouveau, comme une espèce de rencontre avec le cinéma, au niveau de cette seconde chose, donnez-moi donc un corps, et je disais, le même cinéma qui prend pour charge, peut-être, [131 :00] chez Bresson, chez Dreyer, chez Godard, chez bien d'autres. Peut-être, peut-être. Tout ça, c'est des programmes -- il ne faut pas me faire d'objection parce que je dis toujours, mais je ne l'ai pas encore fait. C'est à voir tout ça -- qui se proposent de nous redonner donc un lien avec le monde, de nous redonner des raisons de croire à ce monde-ci. Ce même cinéma, je disais, va être un cinéma des corps.

Qu'est-ce que ça veut dire « un cinéma des corps », là aussi ? Ça veut dire un cinéma où les réactions sensorimotrices seront remplacées, en effet. On est toujours dans le régime de la perte de monde ; c'est-à-dire, vous comprenez, « redonnez-moi un corps », ça ne veut pas dire « refaites-moi des schèmes sensori-moteurs » ; ça ne veut pas dire [132 :00] – je ne sais pas comment... -- ça ne veut pas dire « redonnez-moi le monde du savoir, le vieux monde du savoir ». Puisque c'est la croyance qui va nous le redonner, ce sera évidemment un monde d'un tout autre type. Ce sera un corps d'un tout autre type ; ça ne marchera plus avec des réactions sensorimotrices, ça marchera avec quoi ? Bon. Et je vous disais, il y a quelque chose de très curieux : c'est là qu'apparaît tout un cinéma. Dans l'image cinématographique, les enchaînements sensorimoteurs dans toute une partie du cinéma moderne sont remplacés par quoi ? Des enchaînements d'attitudes ou postures.

C'est le cas de dire qu'il n'y a plus d'histoire. Une histoire, si j'essaie de définir formellement la notion d'histoire, je dis une histoire, c'est le déroulement des schèmes sensorimoteurs. Voyez pourquoi : excitation, action, [133 :00] nouvelle excitation, action. Les déroulements des schèmes sensorimoteurs constituent des histoires. Quand nous sommes dans des situations optiques pures, ou sonores pures, on est quelque chose comme devant une vitrine. Il n'y a plus d'histoire. En revanche, qu'est-ce qu'il y a ? Ça va être un étrange cinéma. Je disais, regardez une partie des films modernes ; il y a, bien sûr, une simili-histoire, mais qu'est-ce qui les intéressent ? Un enchaînement des postures du corps, des postures de corps qui s'enchaînent les unes avec les autres : les corps qui se cognent et qui s'embrassent, qui s'appliquent aux murs, qui glissent. Je disais, l'image archétype de ce cinéma, bon, le corps qui s'appuie contre le mur, qui glisse, qui se retrouve accroupi, bon, et puis les deux corps qui se cognent [134 :00] et puis qui s'embrassent. Qu'est-ce que c'est cette logique des postures ? On nous convie à découvrir toute une logique des postures qui a remplacé la logique de l'action.

Et je citais, parmi les grands auteurs modernes -- je n'ai pas besoin de développer puisque tout ça, on le verra, j'espère très précisément plus tard -- je citais : dans le cinéma moderne, à mon avis, en France, ça a été un des pôles. Je ne dis pas le tout, mais un des pôles fondamentaux de la Nouvelle vague. Ça a été le cinéma des corps chez Godard et chez [Jacques] Rivette, qui enchaîne des postures. Si vous pensez encore à une grande scène de "Prénom Carmen" [1983] : les deux amants, là, qui se coincent dans les portes, dans les fenêtres, tout y passe, bon. On ne peut pas dire que ce soit une histoire. C'est un enchaînement de postures mais à toute vitesse, deux bolides, deux bolides qui enchaînent leurs postures différentes.

Rivette, c'est les grands moments de Rivette. [135 :00] Et quand je disais, ce n'est pas du théâtre et c'est par-là que c'est du cinéma, c'est que, en effet, ces enchaînements des postures sont proprement cinématographiques et se comparent perpétuellement au théâtre. Chez Rivette, il y a la référence explicite au théâtre, mais c'est hors théâtre que les personnages entrent dans des postures. C'est par rapport à la pièce supposée, par rapport à une pièce de théâtre supposée, que les corps chez Rivette vont entrer dans des postures autonomes qui ne doublent pas les attitudes théâtrales de la pièce et qui rivalisent, et qui constituent la vraie matière cinématographique.

Dans la post-Nouvelle vague, que ce soit [Chantal] Akerman, je disais, que ce soit [Jean] Eustache, que ce soit -- une fois dit que les attitudes sont vocales, sont sonores autant que visuelles -- que ce soit Akerman, Eustache, [Philippe] Garrel, [Jacques] Doillon, vous avez [136 :00] le développement -- j'ai l'air de nier leur originalité ; je crois au contraire très profondément à leur originalité par rapport à la Nouvelle vague -- mais c'est un cinéma des postures et des attitudes. Et je disais, en Amérique, c'est [John] Cassavetes, Cassavetes étant sûrement le plus grand à avoir fait un cinéma du corps, qui se développait, d'autre part, dans tout le cinéma expérimental américain, parfois sous des formes cérémonielles, sous des formes rituelles, mais avec toutes les transitions entre attitudes quotidiennes, attitudes cérémonielles.

Ce que je veux dire alors, c'est que vous avez un lien des attitudes ou des postures entre elles, qui n'est plus du tout un lien sensorimoteur. Et c'est pour ça que je vous proposais d'emprunter à Brecht un mot qui me paraît très bien, le mot de *gestus*, pour désigner les liens des attitudes entre elles. Si bien que tout ce cinéma, toute cette image [137 :00] cinématographique, en effet, ne sera plus narrative. Elle exposera un *gestus*, et ça sera à nous de découvrir le *gestus*, c'est-à-dire l'enchaînement des postures, l'enchaînement formel des attitudes entre elles. Et qu'est-ce que c'est ? Et en quoi le *gestus* dépasse les attitudes de corps ? Est-ce que Brecht a raison de penser que tout *gestus* doit être social ou politique ?

Je prends là un exemple rapide que je crois ne pas avoir pris. Si vous reprenez "Prénom Carmen", je dirais, les attitudes de corps, par exemple, des amants, renvoient à un *gestus* qui est distribué d'une manière très, très complexe, mais qui est en partie le *gestus* musical, à savoir, au sens où l'arrondi du bras de la violoniste, par exemple à un moment, vient fournir le *gestus* correspondant à l'attitude [138 :00] des deux amants lorsque l'un, dans un arrondi de bras, prenait l'autre, et que donc, il y aura tout un système de résonances et d'échos, d'échos visuels, d'échos sonores, etc., où l'enchaînement des attitudes de corps se fera selon un *gestus* à la fois politique, social, esthétique, musical, et tout ce cinéma devient très compliqué. Ce sera le cinéma à la lettre du « donnez-moi donc un corps ».

Je suggérais la dernière fois, pour préparer vos analyses futures, que dans l'après Nouvelle vague, me semble aller dans cette direction infiniment loin, quelqu'un comme Garrel parce que Garrel a fait un truc qui, à mon avis, n'avait jamais été fait au cinéma, jamais, jamais, à savoir : il a profité de quelque chose qu'on reprochait au cinéma comme un manque, à savoir ne pas nous donner la présence [139 :00] des corps -- par opposition au théâtre où le corps est présent -- lui, il a retourné pour en faire une supériorité du cinéma, à savoir : le cinéma allait être capable de nous faire assister au processus de constitution des corps. Alors, ça a l'air abstrait. Comment il l'a fait pratiquement ? Vous devez le sentir, ceux qui ont vu des films de Garrel, où qu'il le fait précisément en donnant une importance qui paraît, à première vue, démesurée à l'image blanche et l'image noire et toutes les variétés, qui va être le matériau à partir duquel se produit la constitution des corps, et ça va être un cinéma extraordinaire, où alors le *gestus* et l'attitude vont entrer en perpétuelle résonance à partir des trois corps fondamentaux. Les trois corps fondamentaux, c'est : la femme, l'homme et l'enfant. Et ce sera les trois corps fondamentaux du cinéma de Garrel, qu'on retrouve, dans... Et là, si vous voulez, il me semble infiniment créateur, [140 :00] en ce sens.

Mais si j'essayais de résumer un tout petit peu, je dirais uniquement : voyez la cohérence entre mes deux points. Mon second point consiste à dire : les attitudes du corps, les attitudes ou postures du corps, ne croyez surtout pas que ce soient des réactions. Nous ne sommes plus dans le monde des schèmes sensorimoteurs. C'est quoi ? C'est, à la lettre, des éléments de croyance, c'est les éléments constitutifs de la croyance. C'est par-là que les deux points s'enchaînent tellement. C'est les éléments constitutifs de la croyance. Ça nous permettrait de comprendre d'une autre façon, et je crois plus exacte, le « abêtissez-vous » de Pascal. Lorsque Pascal dit : vous voulez croire ? Croire, c'est quoi ? Croire, c'est prendre une posture. Prenez une posture. Alors on comprend généralement au sens de : prenez l'habitude de vous [141 :00] agenouiller et de faire votre prière, etc. Évidemment il veut dire autre chose. La croyance s'écrit à la lettre, se constitue : les postures sont les éléments génétiques de la croyance.

Bon, si bien qu'on passe tout naturellement du premier point, substitution de la croyance au savoir, au deuxième point, promotion au cinéma des attitudes ou promotion plutôt des attitudes du corps, parce que ça ne vaut pas seulement pour le cinéma, car c'est par l'attitude du corps qu'un lien avec le monde peut être redonné, ou qu'une croyance au monde, à ce monde-ci, peut être redonnée, avec tous les dangers que ça comporte, encore une fois, à savoir : que la posture devienne cérémonielle, comme dans une tendance du cinéma expérimental, ou bien que la posture devienne uniquement quotidienne, comme dans une autre tendance du cinéma [142 :00] expérimental. Qu'est-ce que c'est au juste ? Je veux dire, dans les deux cas, il n'y aura plus de *gestus*. Quand le *gestus* devient uniquement théâtral, ou quand le *gestus* se dissout dans la quotidienneté, il n'y a plus de *gestus*. Notre question, ce serait, à quelles conditions -- pour reprendre cette très belle notion de Brecht -- à quelles conditions y a-t-il un *gestus* qui soit réellement un enchaînement des postures, un enchaînement des attitudes du corps par lesquelles une croyance au monde nous est redonnée ?

## **12. Sur le capitalisme et ses famines (20 :41), 18 mars 1980 (Mille plateaux V 12)**

### **Appareils de Capture et Machines de Guerre**

St. Denis, Séance 12, 18 Mars 1980 (Mille plateaux V 12)

**Co-transcription : Annabelle Dufourcq et Mariana Carrasco Berge (avec le soutien du College of Liberal Arts, Purdue University) ; transcription augmentée, Charles J. Stivale**

Est-ce que peut-être vous sentez que, on se rapproche, -- mais nous essayons de nous rapprocher du concret d'une manière très, très progressive, très prudente -- on se rapproche déjà du concret ? Si on veut comprendre même peu de chose à l'histoire, par exemple, actuelle « pétrole/nucléaire », vous voyez bien que c'est le cas typique de ce processus périodique du capitalisme, à savoir : dépréciation du capital existant-crétion [22 :00] d'un nouveau capital ; ça répond exactement ! C'est pour ça que, là aussi, la crise du pétrole n'est pas imposée du dehors au capitalisme, mais que c'est vraiment une limite, au sens de limite immanente, dépréciation d'un type de capital qualifié-recrétion d'un nouveau capital. C'est absolument nécessaire pour que, précisément, la limite soit produite comme à la fois ce dont on ne cesse de se rapprocher, et ce qui s'éloigne à mesure qu'on s'en rapproche. C'est le processus de la création d'un nouveau capital sur dépréciation périodique du capital existant qui va être, il me semble, un des processus capitalistes les plus fondamentaux.

Or, alors, essayons juste de tirer une conclusion. Si vous comprenez ce point, que le capitalisme marche précisément sur ces deux phases -- cette espèce de double phase : dépréciation du capital/crétion d'un nouveau capital -- ça donne quelque chose. [23 :00] Ça donne un statut à quelque chose qui est, en effet, très affolant dans le capitalisme, à savoir son impuissance -- là, qu'on va essayer de voir concrètement --, son impuissance à revenir en arrière. Revenir en arrière, ça veut dire quoi ? Évidemment, ça, ça ne peut pas vouloir dire revenir à... à... à la hache, au silex, au primitif, etc. ; il ne s'agit pas de ça, mais l'impuissance dans des choix politiques et économiques de revenir même à une chose qui aurait été possible quelques années auparavant, comme si, en effet, la nature de la limite immanente définissait à la lettre ce qu'il faut appeler une *flèche irréversible*, un cours irréversible du capitalisme, qui évidemment fait notre malheur.

Qu'est-ce que je veux dire, là ? Alors là, il faut essayer de parler concret ; il faut reprendre tout ça. Si je résume l'ensemble de notions que j'ai dans cette seconde rubrique de la saturation, [24 :00] je dis : la saturation, c'est la limite immanente. Je dis : la limite immanente, c'est une limite qui est à la fois produite par le système, dont le système ne cesse pas de se rapprocher, et qui recule à mesure qu'on s'en rapproche. Je dis : le rapport avec cette limite, le rapport du système avec cette limite, définit une flèche irréversible, un cours irréversible. Bon, etc.

Or vient de paraître un livre que je trouve très beau, donc... c'est... c'est... et... et qui me semble être... qui concerne un tout autre sujet, mais qui me semble être une illustration de ce thème, si j'essaie de dire concrètement, eh ben oui, vous voyez comment ça fonctionne, la limite immanente. C'est un livre de Robert Linhart, ... qui est une espèce d'enquête sur ce qui se passe actuellement au Brésil. Le livre s'appelle [25 :00] *Le sucre et la faim. Le sucre et la faim*, f-a-i-m, et a comme... comme sous-titre, *enquête dans les régions sucrières du nord-est brésilien*.<sup>1</sup> Voilà, je voudrais juste raconter certains points de ce livre, et lire des passages. Et mon seul commentaire, ce serait de marquer en quoi j'en ai besoin, c'est-à-dire en quoi c'est l'illustration même d'un des thèmes trop abstraits que je viens d'essayer de développer.

Linhart nous dit une chose que... il le dit si parfaitement que, je veux dire, que même si on le pensait, il le récrée pour nous... bon. C'est très beau, la manière dont il le dit. Il le dit : vous savez, la faim, ben oui... le problème de la faim dans le monde, hein, des gens qui ont faim, ... évidemment, ce n'est pas une... ce n'est pas une limite extérieure. C'est ce qu'il appelle la faim « produite ». [26 :00] D'une certaine manière, on le sait tous, que la faim, elle est produite. Qu'est-ce que j'essaie de dire, plus confusément, moi, quand je parle de limite immanente ? Ben, c'est précisément par opposition à une limite extérieure ; en d'autres termes, la faim, elle n'est pas rencontrée comme le résultat d'une pénurie : elle est produite comme le fruit d'une organisation. En d'autres termes, malgré que le mot ne soit pas joli, il faudrait parler une faim, f-a-i-m, « sophistiquée » par opposition à... ou bien une faim qui n'est pas du tout une faim de pénurie ; ce n'est pas du tout une faim de pénurie. Ce qui est produit, c'est la faim, voilà..., voilà, le système, il produit la faim. C'est... c'est ça, la... la limite immanente. Comment est-ce qu'il produit, la faim ?

Il faudrait montrer qu'il le produit dans le processus même de son développement, que le [27 :00] capital produit de la faim dans le processus même de son développement. Alors comme idée générale, c'est... c'est nul : tout le monde... tout le monde sera prêt à dire « d'accord, ben oui ». Chaque fois qu'on trouvera une analyse concrète, extrêmement concrète pour donner un sens à ces formules abstraites, ça prendra évidemment un s... une importance plus grande. Ben, prenons l'exemple de la canne à sucre, dans la région du nord-est brésilien.

Voilà que – et j'ai juste besoin d'ajouter : ça fait bien partie du processus « produire pour produire » et en même temps « produire pour le capital » –, développement de la canne à sucre, qu'est-ce que ça veut dire, ça ? Ça veut dire que c'est vraiment un développement comme aveugle, hein ! De plus en plus de parcelles de terre vont être prises par la canne à sucre : produire pour [28 :00] produire du sucre. Vous me direz : pourquoi ? Parce que, c'est en même temps... c'est en même temps produire pour du capital, pour le capital sucrier. Bon. Alors on produit pour produire du sucre parce que, par-là même, c'est le seul moyen pour produire pour produire pour le capital sucrier. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire que chaque parcelle de terre va être plantée en cannes à sucre. Bon, ça veut dire quoi, ça ? Ça veut dire : développement d'une immense propriété, d'une grande propriété foncière. Vous voyez, produire pour produire du sucre et produire pour le capital sucrier : cette contradiction apparente est déjà en train de se dissiper complètement ! Il n'y a que le capital sucrier qui puisse produire du sucre pour produire du sucre. Partout vous allez, faire de la canne à sucre : ce n'est pas rien, ça, parce que une conséquence immédiate [29 :00] -- sentez en quel sens la limite ; encore une fois je raconte tout ça pour montrer, dans un cas précis, comment la limite est produite du dedans et pas rencontrée du dehors – parce ce... qu'est ce qui va se passer, si vous êtes dans cette situation ?

Vous...vous pouvez concevoir : il s'agit bien d'un développement du capital, pas d'une création. En d'autres termes, vous pouvez concevoir que cette situation, par rapport à la situation précédente, présente au moins deux caractères catastrophiques, deux caractères catastrophiques du point de vue des populations. Premier caractère : effondrement des parcelles privées. Ah bon, oui, dans... dans les premiers stades du capital sucrier, c'est une espèce de stade de grande ferme, mais la grande ferme, si dur qu'en soit le régime – et ce n'était pas la... et ce n'était pas la fête ! – la grande ferme, elle conserve [30 :00] encore, aux travailleurs agricoles, la possibilité de petites parcelles privées où ils peuvent faire de la culture diversifiée, un minimum, un minimum

de culture diversifiée. Le développement du capital sucrier – partout de la canne à sucre –, a pour première conséquence, quoi ? La monoculture.

Or, là, je n'apprends à personne quelque chose que... je n'apprends, non... je n'apprends rien à personne, si je rappelle qu'un des problèmes fondamentaux de l'économie du tiers monde, c'est précisément les méfaits capitalistes de la monoculture, ou de la monoproduction. Pourquoi ? C'est dans cette monoculture donc, déjà, on comprend comment alors comment, déjà, la limite est produite du dedans. En quel sens ? En ce sens que [31 :00] toute la terre est occupée sous la forme de la grande propriété qui anéantit tout ce qui restait des parcelles privées cultivables par les travailleurs agricoles. Pratiquement, ils s'en vont dans la ville. Encore une fois, ce n'est pas que le vieux temps de la ferme était bon : au contraire : c'était ... il y a même des raisons positives pour lesquelles ils émigrent dans la ville. Mais, réellement, il y a un mouvement qu'il faut bien appeler de déterritorialisation. Ça va être à la base de la formation des grandes villes bidonvilles. Et en plus, toute possibilité d'une nourriture diversifiée, un peu diversifiée, est supprimée. À savoir les petites parcelles privées permettaient le maintien d'une certaine hétérogénéité dans l'alimentation. La monoculture a une conséquence catastrophique, c'est que : il n'y a plus du tout possibilité locale [32 :00] d'une nourriture diversifiée. La nourriture homogène du nord-est brésilien devient, même pas l'absence de nourriture ; en un sens, c'est presque pire – enfin pire... on ne sait pas ce qu'est le pire –, c'est une espèce de haricot noir : un féculent du type haricot noir, la nourriture régionale, là-bas.

Voilà le texte de Linhart, qui me paraît très... si vous me suivez, il me semble que là on saisit sur le vif la constitution de... de ce que j'appelais la limite immanente. C'est ce qu'il appelle précisément « une faim moderne ». Je veux dire, une faim moderne, c'est, si vous voulez, la faim, f-a-i-m, la faim immanente, ce n'est pas une faim primitive, ou dite « primitive », ce n'est pas une faim qui serait la rencontre avec une pénurie : c'est une faim produite par le mécanisme du capital moderne. [33 :00] Voilà ce qu'il dit ; je lis lentement : le texte me paraît très... très clair, hein : « à mesure que je recueillais témoignages et données, la faim m'apparaissait avec une terrible netteté, comme la matière et le produit d'un dispositif compliqué jusqu'au raffinement. La faim n'était pas une simple absence spectaculaire presque accidentelle d'aliments disponibles. » Ça, ce serait la faim extérieure, ce serait la faim « pénurie », « ...comme on nous la présente quand on veut nous faire croire qu'il suffirait pour l'étancher des mouvements de charité ou de secours d'urgence. La faim du nord-est brésilien était une part essentielle de ce que le pouvoir militaire appelait développement du Brésil ». À la fin, tout comme la limite est un élément constituant du développement, la faim est un élément dé... constituant du développement. [34 :00]

« Ce n'était pas une faim simple, une faim primitive, c'était une faim élaborée, une faim perfectionnée, une faim en plein essor, en un mot, une faim moderne. Je la voyais progresser par vagues, appelées plans économiques, projets de développement, pôles industriels, mesures d'incitation à l'agriculture, à l'investissement, mécanisation et modernisation de l'agriculture. » En effet, cette monoculture sucrière implique une agriculture hautement industrialisée. « Il fallait beaucoup de travail pour produire cette faim-là. De fait, un grand nombre de gens y travaillaient d'arrache-pied. On s'y afférait dans les buildings, les bureaux, les palais, et toutes sortes de poste de commandement et de contrôle. Cette faim bourdonnait d'ordres d'achat passés par Téléx, de lignes de crédit en dollars, marks, francs, yen, d'opérations fiévreuses. On n'en avait jamais fini

d'entrer dans le détail [35 :00] de la production de cette faim. Des commerçants, des banquiers, des armateurs, des chefs d'entreprise, des experts, des hommes d'affaires y avaient leur part, et une armée d'intermédiaires, de courtiers négociants et de bureaux d'études, des instituts de planification, et des généraux, des hommes politiques, des policiers. Par ses caractéristiques mêmes, cette faim se confondait avec le développement du mode de production, monoculture sucrière, monotonie alimentaire, une faim lente, patiente, une faim de grignotage progressant au rythme de l'économie marchande. »

Et en effet, il cite le témoignage – là je... – il cite le témoignage d'un médecin qui analyse très bien ce type de la faim lié à une monoculture, et voilà... Le médecin dit : oui, avec la disparition d'une... de petites parcelles, où on pouvait encore maintenir une agriculture... une culture un peu diversifiée, avec le développement d'une monoculture sucrière, [36 :00] très, très industrialisée, « maintenant on rencontre la canne jusque dans les villes, et les paysans ne voient plus d'autre nourriture que le haricot noir, le manioc, exceptionnellement la viande séchée : pas de poisson, pas de lait, pas de vitamines. La malnutrition pendant la vie embryonnaire et les dix-huit premiers mois de l'enfance, entraînent la déficience mentale définitive. Il manque aux enfants jusqu'à soixante pour cent des neurones du cerveau, et cette destruction est irrémédiable. Autre conséquence : la taille moyenne des paysans diminue », etc., etc.

Voilà, si vous voulez, comme le premier point, je dis que, si l'on saisit bien ce... cette notion de faim produite, ce que Linhart propose d'appeler « faim moderne », la faim qui est produite par *un* processus de développement en tant que tel, on a exactement ce que je cherchais à faire sentir, à faire saisir, à savoir : ce statut [37 :00] de la limite immanente. Et je voudrais chercher si on a le moyen aussi de donner un statut concret à l'idée de la flèche irréversible, quelque chose d'irréversible dans ce mouvement par lequel une limite est produite, limite constamment repoussée, en même temps qu'elle est atteinte. Car c'est terrible, ce processus, je veux dire : la faim, ça n'a jamais été une manière dont on... dont on supprime les gens. En un sens, ce serait presque trop beau si... si les gens, comme on dit, ils... ils en mourraient. Il y a beaucoup de gens qui meurent de faim, mais ce qu'il y a de terrible dans la faim, c'est que la faim aussi, ça multiplie les affamés, c'est-à-dire : ça en reproduit autant que ça en fait périr. Or, ça c'est bien le processus de la limite qui est perpétuellement repoussée en même temps que, on s'en rapproche et qu'on ne cesse pas de s'en rapprocher.

Or en effet, qu'est-ce que c'est que cette flèche irréversible dans le système capitaliste ? [38 :00] J'essaie de reprendre, là, cette même situation dans le Brésil. Voilà ce que nous dit Linhart : c'est que le développement de la monoculture sucrière hautement industrialisée, qui ravage et supprime toutes les petites parcelles subsistantes, eh ben, ce n'est pas encore le dernier mot, car voilà l'histoire qu'il nous raconte et qui est très fascinante, il me semble. C'est que cette monoculture sucrière, elle a comme un premier grand stade de développement, à savoir produire du sucre pour produire du sucre, mais ça ne s'arrête pas là. Second grand stade de développement : on va se servir de l'alcool de sucre pour le mélanger à l'essence [39 :00] et faire marcher les voitures. Bon, ça répond bien à produire pour produire : il faut bien faire quelque chose de cette surproduction. Le marché du sucre, il ne va pas fort, le marché mondial... Donc, bon, on va se servir d'une partie de l'al... de l'alcool du sucre pour produire une essence meilleur marché. Bon, c'est donc... Je dis : c'est un second stade du développement puisqu'il ne s'agit plus de la

grande propriété foncière : toute l'industrie automobile entre dans le cours du développement sucrier.

Seulement qu'est-ce qui va se passer ? À partir d'une certaine proportion, l'alcool de sucre, par rapport à l'essence (là aussi, c'est très proportionnel), il faut des moteurs spéciaux. Tant que la proportion est minime, [40 :00] on peut encore le faire en... en arrangeant les moteurs classiques, les moteurs de voitures classiques ; quand la proportion augmente, de l'alcool de sucre par rapport à l'essence, il faut des moteurs spéciaux. Donc nécessité d'instaurer, de construire des usines qui vont fabriquer ces moteurs, évidemment, avec des capitaux étrangers. C'est ce qui se fait dans cette région du nord-est brésilien. Ça implique des investissements énormes. Là je n'ai pas besoin de forcer ni de développer, je suppose que vous comprenez immédiatement : c'est le cas même, c'est un exemple même de ce processus ou de cette flèche irréversible dont je parlais tout à l'heure, à savoir « dépréciation du capital existant-recréation d'un nouveau capital ». Je dis : le capital sucrier subit une dépréciation dont témoigne [41 :00] le cours mondial du sucre, qui, en effet, est très bas. À la dépréciation du capital sucrier existant répond une récréation d'un nouveau capital, cette fois-ci dans l'industrie automobile, qui va se servir de l'alcool de sucre sous condition de fabriquer un nouveau type de moteur.

Résultat : si je prends ces deux stades de la culture sucrière -- culture sucrière, dans un premier stade de développement, qui annihile toutes les parcelles, toutes les parcelles qui auraient permis le maintien d'une alimentation encore diversifiée ; deuxième stade : passage à l'industrie automobile, qui va fabriquer des types de moteur --, sentez que, même si je pouvais dire : au premier stade, il suffisait encore d'une révolution, mettons... [42 :00] pardonnez-moi n'importe quel mot : il suffisait encore une révolution « restreinte » pour abattre la monoculture sucrière, par exemple, reformer des coopératives, réassurer la possibilité d'une alimentation relativement diversifiée, etc., au second stade ce n'est plus possible. Pourquoi ? Parce que, c'est l'ensemble des investissements industriels qui, eux-mêmes, dépendent de cette monoculture sucrière. Revenir en arrière impliquera, à ce moment-là, des opérations beaucoup plus difficiles, beaucoup plus complexes, impliquera une révolution d'autant plus radicale, qui, à ce moment-là, heurte, à ce moment-là, des intérêts tellement multipliés qu'elle risque d'être liquidée.

Donc c'est dire que ça n'allait pas déjà fort avant ; après, ça va encore moins bien. En même temps c'est... c'est le cheminement de cette limite, [43 :00] si vous voulez, cette espèce de limite très, très curieuse, cette espèce de limite vraiment rongeante, hein, qui fait que vous ne cessez pas de vous en approcher, elle recule, et en même temps, elle dessine une flèche absolument irréversible.

### **13. Sur les nouvelles terreurs de la guerre (23 :08), 25 March 1980 (Mille plateaux V 13)**

#### **Sur les appareils d'État et machines de guerre, 1979-1980**

**13ème séance, 25 mars 1980**

**Co-transcription : Annabelle Dufourcq et Mariana Carrasco Berge (avec le soutien du College of Liberal Arts, Purdue University) ; transcription augmentée, Charles J. Stivale**

Or je dis une chose très simple : c'est ça un peu, si vous voulez, le rapport du capitalisme avec sa propre machine de guerre. Il me semble, dans les conditions actuelles, pas de tout temps. Tout se passe comme si la machine de guerre moderne – enfin, tout ça, c'est des hypothèses, enfin ce n'est pas tellement [*Il ne termine pas la phrase*] ... Ça me paraît... plus on va, plus il [44 :00] est temps vraiment d'arrêter –,... tout se passe comme si la machine de guerre moderne, c'est-à-dire, mettons, depuis la Deuxième Guerre Mondiale, depuis la Seconde Guerre Mondiale -- mais il y avait des principes avant, il y avait des prémices avant -- tout se passe comme si elle s'était d'une certaine manière autonomisée, mais d'une manière très spéciale, c'est-à-dire comme si elle témoignait d'une puissance de l'axiomatique qui pourtant débordait l'axiomatique elle-même. Qu'est-ce que ça veut dire ?

Vous vous rappelez toujours ces concepts de Clausewitz auxquels j'essaie de faire appel parce qu'ils me paraissent très, très éclaircissants pour comprendre quoi que ce soit au problème de la guerre.<sup>ii</sup> C'est que, tout comme le capital – puisque ça on l'a vu la dernière fois –, tout comme le capital, et c'est sans doute ça le lien le plus profond de la guerre avec le capital, tout comme le capital, la guerre a un but et un objectif, et que les deux ne sont pas la même chose. [*Pause*] [45 :00] Et que le but de la guerre, c'est le but politique poursuivi par l'État ou les États qui font la guerre, tandis que l'objectif, c'est l'objectif immanent de la guerre, ce que Clausewitz définit comme renverser ou anéantir l'adversaire. Je dis que, pendant longtemps, on pourrait presque définir les guerres précapitalistes comme ceci : en disant que, dans les guerres précapitalistes, le but et l'objectif reçoivent une espèce de... d'accord, une mise en accord variable et assez bien déterminée, à savoir : la guerre poursuit son... – la guerre en tant que guerre – poursuit son objectif : renverser l'adversaire sous la condition d'un but, à savoir : on renverse l'adversaire [46 :00] pour obtenir telle ou telle chose, par exemple pour conquérir une province, pour gagner un marché économique – il y a déjà des guerres commerciales –, etc., etc. Et renverser l'adversaire, ça peut vouloir dire toutes sortes de choses, ça dépend à quoi on identifie l'adversaire d'après le but : tantôt renverser l'adversaire, ce sera détruire l'armée ennemie, tantôt renverser l'adversaire, ce sera... [*Fin de la cassette*] [46 :24]

... elle fonctionne comme ça. Le premier signe de... A ce moment-là, la machine de guerre est bien prise dans l'appareil d'État : en effet, l'objectif qui renvoie à la machine de guerre est subordonné au but politique qui renvoie au but politique de l'État qui fait la guerre.

Qu'est-ce qui s'est passé lorsque la guerre a tendu à devenir totale ? Je crois que l'on peut assigner, en effet, une tendance [47 :00] à la guerre totale dès le moment où le capitalisme s'empare de la machine de guerre et lui donne un développement, un développement matériel, un développement matériel fondamental, puisque c'est même par-là que les nomades – qui jusque-là étaient la machine de guerre autonome –, c'est par-là que les nomades vont être dépossédés et périr.

Eh ben, ce qui se passe, c'est que, lorsque la guerre tend à devenir totale, en même temps l'objectif et le but, il me semble, tendent à entrer dans une espèce de rapport de contradiction. Il y a une tension entre l'objectif et le but. Pourquoi ? Ça se voit déjà avec Napoléon : les grands éléments de... la grande première mise en place d'une guerre totale, c'est évidemment les guerres [48 :00] napoléoniennes ; tout le monde le dit, c'est... c'est une banalité. Ça ne s'arrangera pas : la seconde grande étape d'une guerre totale, c'est la guerre de 14-18. La

troisième grande étape de la guerre totale, c'est le fascisme. Et qu'est-ce qu'il y a de... qu'est-ce qu'il y a de... de commun, à ces trois étapes ? C'est finalement, je crois, la déclaration d'une espèce de tension, de contradiction entre le but politique et l'objectif... et l'objectif guerrier. Pourquoi ? Parce que, à mesure que la guerre devient totale, l'objectif – à savoir, suivant le terme de Clausewitz : renversement de l'adversaire – ne connaît plus de limites. L'adversaire ne peut plus être identifié à la forteresse à prendre, à l'armée ennemie à vaincre ; c'est le peuple entier et l'habitat entier, [49 :00] c'est le peuple ennemi entier, en même temps que du côté du pays qui... de l'autre pays qui mène la guerre, qui fait la guerre, c'est le peuple entier qui est convié. Donc, l'objectif – renverser l'adversaire – devient tel que l'adversaire ne peut plus être identifié, assimilé à quelque chose de déterminé, mais devient la totalité du peuple ennemi, la totalité de l'habitat ennemi. À ce moment-là, autant dire l'objectif devient illimité, et c'est ça la guerre totale.

Vous voyez, c'est pour ça que les contre-sens que l'on fait parfois sur Clausewitz reposent sur un point très précis : lorsque Clausewitz définissait l'objectif de la guerre par anéantissement de l'adversaire, certains, trop hâtivement, disent : ah ben Clausewitz, c'est le créateur du concept de guerre totale. Pas du tout : anéantir le... l'adversaire, c'est ce que Clausewitz appelle non pas « guerre totale », mais « guerre absolue », [50 :00] et [la] guerre absolue clausewitzienne, ça n'a rien à voir avec la guerre totale, puisque la guerre absolue clausewitzienne – à savoir l'objectif : renverser ou anéantir l'adversaire – reçoit une figure variable d'après ce à quoi l'adversaire est identifié. Renverser l'adversaire, ça peut être encore une fois : prendre une forteresse, et puis c'est tout. Mais la guerre devient totale lorsque le renversement ou l'anéantissement porte sur la totalité du peuple ennemi et la totalité de l'habitat. A ce moment-là, l'objectif devient illimité ; pourquoi ? C'est sans fin.

Et je rappelle les textes qui me paraissent les meilleurs, ... d'analyse de...ce... du fascisme – mais d'une certaine manière, c'était déjà évident pour Napoléon – lorsque par exemple, ... Hannah Arendt ne cesse pas de dire ça dans son livre sur le totalitarisme... – alors, peu importe que, pour elle, elle identifie totalitarisme [51 :00] et fascisme –, mais ce qu'elle dit, à mon avis, ne vaut que pour le fascisme, et pas du tout pour le totalitarisme.<sup>iii</sup> C'est évident que le fascisme, on ne peut le définir que comme ça : pas par un appareil d'État – l'appareil d'État, ça, elle le montre très bien, dans l'analyse des institutions fascistes : c'est une espèce de façade, c'est une espèce de façade, c'est un bureau derrière lequel il y a toujours un autre bureau –. Ce qui définit fondamentalement le fascisme, c'est le déclenchement d'un mouvement qui n'a pas d'autre fin que le mouvement, c'est-à-dire l'objectif illimité. Un mouvement qui n'a pas d'autre fin que le mouvement, donc, qui n'a pas d'autre fin que sa propre accélération, c'est précisément le mouvement de la destruction absolue. Alors ça, c'est très, très important dans le livre de Hannah Arendt.

Une étudiante près de Deleuze : [*Inaudible ; question sur la référence à Arendt*]

Deleuze : Ça a été traduit en français sous le titre, je crois *Le totalitarisme*, au *Seuil*. Et, ça recoupe tout à fait les analyses de [Paul] Virilio sur l'État fasciste.<sup>iv</sup> [52 :00] Ça recoupe aussi des textes des... des lieutenants de Hitler, ou de Hitler lui-même, quand ils invoquent un mouvement sans destination ni but. Le mouvement sans destination ni but, c'est le mouvement de la destruction pure, c'est-à-dire, c'est le mouvement de la guerre totale.

Alors je dis juste : à ce moment-là, vous comprenez, il y a comme une espèce d'autonomisation de la machine de guerre par rapport à l'appareil d'État, et c'est vrai que le fascisme, ce n'est pas un appareil d'État. Bien plus, je dirais, pour compliquer les choses, mais ça va trop de soi : il ne suffit pas que des militaires prennent le pouvoir quelque part pour que une machine de guerre s'autonomise. Dans les régimes totalitaires, à proprement parler, c'est souvent les militaires qui ont le pouvoir : ce n'est pas du tout un régime « machine de guerre » ! Pas du tout, au contraire : c'est un régime totalitaire au sens où il y en un qui dit : l'État minimum.<sup>v</sup>

Mais l'État fasciste, c'est tout à fait autre chose ! L'État fasciste, c'est – et justement, ce n'est pas par hasard, que les fascistes n'étaient pas des militaires –. Un État-major, quand il [53 :00] prend le pouvoir, il peut faire un régime totalitaire ; un régime fasciste, beaucoup moins sûr. Un régime fasciste, c'est... c'est... c'est tellement une... une idée de tordus... ce n'est même pas les militaires, ça. L'État-major allemand, il a été... finalement, il a été... il aurait bien voulu le pouvoir, mais justement, Hitler l'a devancé. Alors il y a pu avoir tous les arrangements qu'on voulait, on ne peut pas dire que le fascisme soit une émanation de l'État-major allemand. C'est l'émanation de... de quelque chose de tout à fait, tout à fait autre.

Or, c'est là que on voit une machine de guerre qui s'autonomise par rapport à l'État, d'où l'idée très bonne de Virilio, encore une fois : l'État fasciste, c'est un État suicidaire. Bien sûr, il s'agit de tuer les autres, mais on considérera sa propre mort – et c'est ça le thème vraiment fasciste de vivre la mort –, on considérera sa propre mort comme le couronnement de la mort des autres. Ça, vous le trouvez, ça, en effet, c'est, c'est... vous le trouvez dans tous les fascismes. Le totalitarisme, [54 :00] ce n'est pas ça du tout, hein, c'est beaucoup plus... comment dirais-je, c'est beaucoup plus « petit-bourgeois », le totalitarisme, c'est beaucoup plus conservateur ! Enfin, peu importe, on a déjà vu tout ça.

Je dis : ça, tout ça, c'est un peu pour répondre à une question qui, d'une certaine manière, avec le recul des années, nous paraît des moins en moins évidente : pourquoi diable les États-Unis ont-ils préféré s'allier à la Russie de Staline, à l'URSS stalinienne, plutôt que de s'entendre avec Hitler ? On se dit : après tout, bon, une fois que c'est fait, on se dit : bon... ce n'est pas tellement évident, au début, ça n'a pas été tellement évident, même au niveau des alliés, au niveau de l'Angleterre et de la France, hein ! Tout le monde sait à quel point il y avait un schéma politique intéressant, à savoir : on lâchait... on lâchait les... l'Allemagne fasciste se... sur la Russie ! C'était intéressant, ça... bon, ça aurait pu se faire ! [55 :00]

A la question « pourquoi finalement, ce qui l'a emporté, ça a été la tendance à une alliance avec le régime stalinien plutôt qu'avec le régime hitlérien ? », je crois que la réponse est relativement simple : c'est que les alliés ont dû avoir, je suppose, l'impression assez vite que, dans le régime fasciste, il y avait autonomisation d'une machine de guerre qui finalement était, à la limite, incontrôlable par le capital – je suppose, hein, c'est une hypothèse, comme ça, ... une hypothèse très abstraite, une hypothèse peut-être idiote, bon –, et que finalement le régime stalinien ou le régime socialiste bureaucratique était capable de donner au capital une sécurité et des garanties beaucoup plus intenses. Si vous voulez, c'est [56 :00] affreux de... à dire, il me semble, mais... ce qui est affreux à dire, c'est que dans les mouvements fascistes, il y a un caractère de masse dont les pays capitalistes, ils devaient se méfier beaucoup. Une espèce de mouvement de masses, de mouvement d'appel à une espèce de... de... « on vous aura, on tuera le monde, et puis on se

tuera après ». Il y a quelque chose, il y a une espèce de machine, là, de mouvement... de mouvement pour le mouvement.

Et, un des points les plus forts dans le livre de Hannah Arendt, c'est lorsqu'elle montre que, plus les nazis voyaient qu'ils allaient perdre la guerre – ils le sentent très vite, hein –, bien loin que ce soit pour eux un motif d'arrêter, ou de modérer le mouvement, c'est un motif de le précipiter. Ils ne peuvent durer, ils ne peuvent repousser l'issue, à savoir la perte de la guerre, qu'en accélérant la guerre ; ils ne peuvent pas faire autrement. [57 :00] Si cette hypothèse est juste, moi, je crois que c'est ça, la raison la plus profonde pour laquelle les alliés ont fait l'alliance avec le régime stalinien et pas avec le régime... parce que, à d'autres égards, ça leur aurait beaucoup plus plu, de faire l'alliance avec le régime... avec le régime nazi.

Donc, voilà cette situation très, très curieuse, hein, où l'objectif de la guerre, quand la guerre devient totale, l'objectif de la guerre devient illimité, et entre à ce moment-là en conflit avec les buts politiques qu'un appareil d'État jusque-là poursuivait à travers la guerre. Comment lever ce gouffre ? Ben, en effet, c'est ce qu'on disait, et c'est, c'est ce que Virilio, il me semble encore une fois, analyse si bien quant à la machine de guerre actuelle. Là où les fascistes aussi, ... n'étaient que des... précurseurs, là où les nazis n'étaient que [58 :00] des précurseurs, c'est qu'ils avaient constitué comme une espèce d'autonomie de la machine de guerre, avec tout un régime d'économie subordonné à cette machine de guerre, subordonné à l'armement, etc. ; ils avaient fait tout ça. Mais ils avaient encore besoin que cette machine de guerre s'effectue dans des guerres. En d'autres termes, ils gardaient quelque chose de la vieille formule, à savoir la guerre sera la matérialisation de la machine de guerre.

Alors ce que je dis est très sommaire, à force d'essayer de tailler des notions, des concepts ; je ne veux pas dire que, aujourd'hui, ce ne soit pas comme ça. La machine de guerre, aujourd'hui, eh ben, c'est évident, elle poursuit aussi des guerres. Elle a aussi besoin... c'est évident, [59 :00] on le voit tout le temps. Et je dis que quand même il y a quelque chose qui a changé : elle n'en a pas besoin de la même manière. Je dirais : on tend vers la situation suivante – pour être prudent, hein – on tend vers la situation suivante où la machine de guerre moderne n'a même plus besoin de se matérialiser, ou n'aurait même plus besoin à la limite, de se matérialiser dans des guerres réelles, car ce serait elle-même, la machine de guerre, qui serait guerre matérialisée. En d'autres termes : la machine de guerre n'a même plus besoin d'avoir pour objet des guerres, puisqu'elle découvre son objet dans une paix de la terreur. Elle a conquis son objet le plus ultime, adéquate à son caractère total, à savoir : la paix.

Ce qui implique quoi ? [60 :00] Évidemment, ce qui implique toutes les visions catastrophiques, apocalyptiques d'aujourd'hui. Alors, ne me faites pas dire qu'il n'y a plus de guerre : bien sûr, il y a encore des guerres, mais ces guerres sont devenues des parties de la paix elle-même ! Et qu'est-ce qui a voulu dire le concept de « Guerre Froide », sinon ça ? Le concept de « Guerre Froide » a signifié, il me semble, explicitement l'état d'une machine de guerre qui, pour des raisons quelconques, ne tendait plus à se matérialiser – sauf par accidents toujours possibles, disait-on – ne tendait plus à se matérialiser dans une guerre, dans une guerre réelle, mais était en elle-même et par elle-même une guerre matérialisée, ce qui faisait dire déjà à beaucoup d'auteurs américains depuis longtemps, mais, la Troisième Guerre Mondiale, nous y sommes, elle a déjà commencé. D'où toutes les remarques de Virilio à cet égard me paraissent justes, lorsque Virilio

assigne et donne les caractères suivants : cette nouvelle machine de guerre, que j'appelle la puissance, donc, vous voyez son rapport avec le capitalisme : [61 :00] à la fois comment le capitalisme ne la contrôle pas, et comment en même temps, le capitalisme est en rapport fondamental avec elle, en rapport de confrontation fondamental avec elle, ben, les caractères signalés par Virilio, encore une fois, c'est cette machine de guerre-là prend pour objet la paix, et non plus la guerre.

Dès lors, c'est tout le thème de l'ennemi – deuxième trait – c'est tout le thème de l'ennemi qui change. L'ennemi devient l'ennemi quelconque, et là, c'est vraiment une notion axiomatique, celle de l'ennemi quelconque. [Pause] Cette machine de guerre acquiert un pouvoir de capitaliser, comment dire, un savoir, et pas seulement un savoir : une puissance scientifique et technologique pratiquement illimitée, [Pause] d'où la tendance à ce que les distinctions mêmes entre la guerre et la paix s'atténuent, tendent à disparaître. [62 :00] D'où enfin, le phénomène général de la militarisation des fonctions civiles, notamment par assignation de l'objet quelconque qui est n'importe qui, n'importe quoi. Ça peut être aussi bien des sauterelles sur un écran de radar, que... que trois Indiens à la file, que... que... une fusée, que... tout ça. Là, il y a un curieux truc de troglodytes ; alors je me dis : dans les métiers modernes, oui, hein ! Sous-marins atomiques... qu'est-ce que c'est que ces types qui vivent, là ,... qui vivent dans... qui ont comme gîte le sous-marin, hein ? Et qu'est-ce que... quels yeux ils ont, hein ? Hein, ou ils regardent les radars, où ils voient les choses comme des espèces de nuées à interpréter, bon. C'est-il des... c'est-il des.. des crabes ? Ou c'est-il des ennemis qui arrivent ? Bon, à la limite c'est l'ennemi quelconque... bien, voilà.

Vous voyez, voilà, tout ce que... j'essayerai de grouper sous [63 :00] cette cinquième rubrique, et en effet, en quoi cette machine de guerre, c'est l'équivalent d'une sorte de puissance du continu ? C'est qu'au niveau de cette machine de guerre – et là je pense à... encore une fois, à des textes de Paul Virilio qui expliquent ça, qui développent ça très, très bien – c'est que tous les points de l'espace, si distants qu'ils soient, sont mis en contact, « sont mis en contact », c'est-à-dire, tous les points de l'espace existent en voisinage topologique : si distants soient-ils physiquement et géométriquement, ils sont en voisinage topologique. C'est ce qu'on appelle l'âge de la guerre nucléaire.

Or c'est évident que, si la guerre nucléaire nous est présentée comme une espèce de limite de... de... d'apocalypse, etc., c'est presque au sens... Il faudrait confronter, si vous voulez, ma rubrique 4, là, « puissance », et la rubrique 2, « saturation » puisque, là, l'apocalypse de la guerre nucléaire, [64 :00] c'est exactement la limite. Ça correspond tout à fait à la limite de notre autre registre, du registre 2, concernant la saturation. C'est une limite immanente : si elle prend l'aspect apocalyptique, c'est parce que, d'une autre manière, en-deçà de la limite, elle s'exerce comme telle, déjà ! Elle s'exerce entièrement comme telle : elle ne cesse pas de repousser sa limite, mais en même temps, c'est elle qui trace la nouvelle carte du monde, qui, en effet, est une carte qui n'est plus du tout une carte géographique, mais une carte topologique, avec mise en contact des points les plus éloignés.

#### **14. Sur les lignes de vie et les dangers du fascisme (20 :40), 27 May 1980 (Anti-Oedipe + Reflections 1)**

## Sur *Anti-Oedipe* et d'autres réflexions

1ère séance, 27 mai 1980

Transcriptions: Voix de Deleuze, Frédéric Astier ; transcription augmentée, Charles J. Stivale

moi je voudrais vraiment presque arriver à me concevoir et à concevoir les autres comme uniquement des paquets de lignes abstraites. Alors ça ne représente rien ces lignes, mais elles fonctionnent, elles fonctionnent. Et pour moi la schizo-analyse, c'est uniquement cela : c'est la détermination des lignes qui composent un individu ou un groupe, le tracé de ces lignes. Or ça concerne tout l'inconscient. Ces lignes elles ne sont pas immédiatement données, ni dans leur importance respective ni dans leurs impasses. [45:00] C'est pour ça que plutôt qu'une histoire, je rêve d'une géographie, c'est-à-dire d'une cartographie, faire la carte de quelqu'un.

Alors oui, je dis qu'est-ce que c'est que la segmentarité dure ? Eh bien oui on est segmentarisé de partout. On est segmentarisé de partout, c'est une première sorte de ligne qui nous traverse. Je veux dire : on est d'abord segmentarisé immédiatement : le travail, le loisir, les jours de la semaine, le jour, la nuit, etc., vous voyez. C'est une ligne à segment. Le travail, le jour de vacance, le dimanche, enfin du type métro, boulot, etc. Une espèce de segmentarité. Il y a toute une bureaucratie de la segmentarité. Il y a le bureau, [46:00] on va, quand vous allez d'un bureau à un autre pour avoir le moindre papier, on voit bien ce que c'est que la segmentarité sociale. On vous envoie d'un segment à un autre.

Mais aussi, [il] y a une segmentarité encore plus troublante, plus difficile. C'est dire que déjà la ligne, je ne pourrais pas dire il y a "une" ligne de segmentarité, et ce n'est pas la même pour chacun. Ça, c'est tellement variable pour chacun d'après les métiers, d'après les modes de vie. On est segmentarisé comme des vers, quoi ! mais on ne peut pas dire que ce n'est pas bien, ça dépend, ça dépend [de] ce que vous en tirez, mais c'est une première composante de vos lignes. Un segment, un autre segment, un autre segment ! ah là, je rentre ? ah, je suis chez moi, ouf, la journée est finie. Ah ! qu'on ne vienne pas m'embêter ! Passer d'un segment à un autre. [Il] y a ceux, remarquez déjà, [il] y a ceux qui ont assez peu, où cette ligne est comme, affaiblie, [47:00] affaiblie. Ils sont très séduisants ceux-là, qui ont une segmentarité très affaiblie. On a l'impression qu'ils sont trop mobiles, qu'ils passent d'un segment à l'autre beaucoup plus vite que d'autres, qu'ils ont une segmentarité beaucoup plus souple. Bon.

Mais je dis en gros, il y a dans ce domaine de la segmentarité, il y a déjà tout un paquet de lignes, et pas une seule parce que, vous comprenez que, elle est très orientée du point de vue du temps, la ligne de segmentarité. Notamment c'est d'après les segmentarités que se fait la triste évolution de la vie par exemple : on vieillit, jeune, vieux. C'est une autre segmentarité, vous voyez qu'elles se recourent toutes ces segmentarités, homme, femme. Là les hommes, là les femmes. C'est segmentarisé tout ça, jeune, vieux. [48:00] Alors bon ! Ah j'étais jeune, je ne le suis plus ? Ah j'avais du talent, le talent, qu'est-ce qu'il est devenu ? Vous reconnaissez le ton, mais ce n'est pas du tout un ton plaintif chez lui, le ton de Fitzgerald, pour ceux qui l'ont lu. Qu'est-ce que c'est que ce phénomène de "perte de jeunesse", "perte de beauté", "perte de talent", qui se fait sur cette ligne ? Et comment on va pouvoir le supporter ça ? C'est là, il y a toujours des ruptures, des

cassures sur cette ligne. On passe d'un segment à un autre par une sorte de cassure. Il y a des gens qui supportent, c'est déjà très différent cette ligne pour chacun ou pour les groupes. Les groupes mais, ils donnent tout un statut déjà à cette première ligne. [49:00]

Et puis il y a une autre sorte de ligne. On sait bien que, en même temps, ce n'est pas que la première soit une apparence, mais on sait bien qu'en même temps, il se passe d'autres choses, qu'il n'y a pas simplement les hommes là et les femmes là, qu'il y a la manière dont les hommes sont des femmes, la manière dont les femmes sont des hommes dans des trucs beaucoup plus, alors, une ligne beaucoup plus, comment dirais-je, à la lettre, beaucoup plus moléculaire. Une ligne où c'est beaucoup moins apparemment tranché que... Quelqu'un fait un geste, hein, quelqu'un dans le cadre de sa profession fait un geste et j'ai comme une impression de malaise -- les romanciers, ils ont toujours beaucoup joué là-dessus -- j'ai une impression de malaise, je me dis, tiens, et ce geste, il n'est pas adapté, d'où ça vient ? Il paraît un peu incongru, il vient d'ailleurs, il vient d'un autre segment. Là se fait comme une espèce de brouillage de segment. [50:00]

Ce n'est plus une ligne de segmentarité pré-établie en quelque sorte, c'est une ligne de segmentation fine en train de se faire, des petites poussées, des petits trucs, une petite grimace. Qui vient d'où ? Bizarre. Une ligne qui ne procède plus par "cassure", espèce de binarité, dualisme -- homme-femme, riche-pauvre, jeune-vieux -- mais qui procède par, comment par, Fitzgerald dit par "petites fêlures," des petites fêlures comme une assiette, qui ne se cassera que, à l'issue des petites fêlures, mais ce n'est pas le même chemin, celui de la grande cassure et celui des petites fêlures. Alors finalement on s'aperçoit qu'on a vieilli sur la première ligne, alors que vieillir est une espèce de processus qui s'est continué longtemps [51:00] sur la seconde ligne. Le temps des deux lignes n'est pas le même. Voilà un second type de lignes qui, à son tour, est très divers, c'est un second paquet de lignes.

Et puis il y a des lignes encore une fois, d'un autre type, les lignes de fuites, les lignes que l'on crée, et sur lesquelles on crée. Parfois on se dit : mais, elles sont comme ensablées, elles sont comme bouchées, parfois elles se dégagent, elles passent par de véritables trous, elles ressortent, parfois elles sont foutues, foutues, les deux autres types de lignes les ont mangées, et puis elles peuvent toujours être reprises. Qu'est-ce que c'est que ce troisième type de lignes ? Supposons que ce soit ... Je dis faire une schizo-analyse de quelqu'un, ce serait arriver à déterminer ces lignes et le "processus" de ses lignes.

Or pour répondre enfin [52:00] à la question, une chose très simple : appelons "schizophrénie" selon le tracé des lignes de fuite. Et ce tracé des lignes de fuite est strictement coextensif au champ historico mondial. Moi, petit bourgeois français qui ne suis pas sorti de mon pays, qu'est-ce que je délire encore une fois ? Je délire l'Afrique et l'Asie, à charge de revanche. Et pourquoi ? Parce que c'est ça le délire, c'est ça le délire. Et il n'y a pas besoin d'être fou pour délirer.

Alors si j'appelle ça le processus, c'est ce flux qui m'emporte dans le champ historico social d'après des vecteurs. Appeler ça le voyage à la manière de Laing et Cooper, je n'y vois pas d'inconvénient, -car en effet, je peux aussi bien délirer la préhistoire, [53:00] je peux très bien avoir à faire avec la Préhistoire. De toute manière, c'est ça qu'on délire.

Alors qu'est-ce qui arrive ? Moi je dis chaque type de lignes a ses dangers. Moi je crois que le danger propre à la ligne de fuite et aux lignes de fuite, à ces lignes de délire, c'est quoi ? C'est en effet une espèce de véritable effondrement. Qu'est-ce que c'est l'effondrement ? Mais le danger propre aux lignes de fuite - et il est fondamental, il est, c'est le plus terrible des dangers - c'est que la ligne de fuite tourne en ligne d'abolition, de destruction. Que la ligne de fuite, qui normalement et en tant que processus est une ligne de vie et doit tracer comme de nouveaux chemins de la vie, [54:00] tourne en pure ligne de mort. Et finalement, il y a toujours cette possibilité-là, [il] y a toujours cette possibilité-là, que la ligne de fuite cesse d'être une ligne de création et tourne en rond, comme se mettre à tourner sur elle-même et s'enfonce dans ce qu'on appelait une année, "un trou noir", c'est-à-dire devienne ligne de destruction pure et simple.

Je disais, c'est ça qui, à mon avis, explique un certain nombre de choses. Ça explique par exemple la production du schizophrène en tant que entité clinique. Le schizophrène en tant que malade -- et je crois que le schizophrène est fondamentalement et profondément malade -- c'est ça : c'est celui qui, saisi par le processus, emporté par [55:00] son processus, par "un" processus, eh bien, il ne tient pas le coup. Il ne tient pas le coup, c'est trop dur. C'est trop dur. Vous me direz, il faudra encore dire pourquoi, qu'est-ce qui s'est passé ? Au besoin, au besoin, rien ne s'est passé. Je veux dire rien ne s'est passé d'assignable.

Il y a un texte merveilleux de Chestov à propos du fameux écrivain russe Tchekhov. [*Léon Chestov*, « L'Homme pris au piège » Pouchkine, Tolstoï, Tchekhov (*Éd. Union générale d'éditions, coll. 10/18 1966 ; Éditions l'Âge d'Homme, 1966*). Chestov n'aime pas Tchekhov, à tort, il ne l'aime pas, il le déteste même. Il dit la raison pour laquelle il n'aime pas Tchekhov. Il dit : Vous comprenez quand vous lisez Tchekhov, vous avez toujours l'impression que quelque chose s'est passé et vous ne pouvez même pas dire quoi ! À savoir tout se passe comme si Tchekhov avait tenté quelque chose, qui n'exigeait même pas un effort considérable [56:00] et puis comme s'il s'était foulé le pied quoi, et qu'il en ressort incapable de quoi que ce soit, que pour lui, pour lui, Tchekhov, le monde est fini et qu'il n'est plus qu'amertume. Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui s'est passé pour que quelqu'un craque ? Vous me direz craquer à la manière de Tchekhov, ce n'est pas mal hein ? Oui, mais ! Peut-être qu'on peut avoir une tout autre vision de Tchekhov. Mais qu'est-ce qui se passe quand quelqu'un craque effectivement, qu'est-ce qu'il n'a pas pu supporter ?

En tout cas, je dis, c'est là et c'est à ce niveau : qu'est-ce que quelqu'un n'a pas pu supporter ? Eh bien, c'est ce quelque chose qu'il n'a pas pu supporter qui marque, il me semble, le tournant de la ligne de fuite qui cesse d'être créatrice et qui devient ligne de mort pure et simple. Il y a deux manières de devenir ligne de mort. C'est de devenir ligne de mort pour les autres, et souvent [57:00] les deux sont très liées, et ligne de sa propre mort. Et finalement pourquoi c'est lié ça ?

C'est compliqué, mais je prends des cas, comment se fait-il que, par exemple, je prends des cas là, toujours littéraires, qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe dans des cas célèbres, comme Kleist. Kleist, qui vraiment écrit par un "processus". Ce processus lui donne toute sorte de signes très schizophréniques : le bégaiement, les stéréotypies, les contractures musculaires, tout ça. Mais tout ça pendant longtemps nourrit un style. Et un style, ce n'est pas simplement

quelque chose d'esthétique, un style - vous vivez comme vous parlez, ou plutôt vous parlez comme vous vivez. Un style c'est un mode de vie. Avec tout ça, il invente un style, [58:00] une espèce de, de style, qui fait qu'une phrase de Kleist est reconnaissable entre toutes.

Qu'est-ce qui se passe ? Tout ça, ça débouchera sur une idée alors très délirante, qui était là dès le début chez Kleist, à savoir : comment se tuer à deux ? Comment se tuer à deux ? Qu'est ce qui fait pour que sa ligne de fuite, il traverse l'Allemagne, on voit très bien ce que c'est que le processus dans le cas de Kleist, il saute à cheval et il traverse l'Allemagne. C'est le grand mouvement romantique allemand. Bien, vous me direz, ce n'est pas seulement ça le processus, d'accord ce n'est pas seulement ça le processus, disons que ça, c'est déjà le signe géographique du processus. Il y a des gens qui restent sur place et qui sont saisis par le processus.

Il me semble évident que les personnages de Beckett, ils vivent intensément ce qu'on pourrait appeler "le processus". On ne peut pas, il me semble, on interprète très difficilement Beckett en termes de [59:00] personnes, de personologie ou en termes de structure. C'est une affaire de processus là aussi. Et quelque chose tourne mal, ça veut dire quoi ? Ça veut dire le processus tourne vraiment, lui qui aurait dû, mais qu'est-ce que veut dire la formule "qui aurait dû" ? être une ligne de vie, c'est-à-dire de création, qui aurait dû être une espèce de chance supplémentaire donnée à la vie, qui tourne en entreprise mortifère. Comment se tuer à deux ? Une mort exaspérée à la manière de Kleist. Ou bien une mort paisible; il y a des morts paisibles. Qu'est-ce qui fait que Virginia Wolf s'enfonce dans son lac, là, et se noie comme ça ? Donc ce n'est pas du tout une mort exaspérée, c'est que d'une certaine manière elle en a marre. Elle en a marre de quoi, elle, qui tenait en effet un processus prodigieux ? Qu'est-ce qui se passe ? [60:00]

Alors, je dis, sous les formes exaspérées, c'est comme ça si vous voulez, si j'essaye de donner un contenu concret, vécu, vivant, à la notion de fascisme. J'ai essayé de dire plusieurs fois à quel point pour moi, le fascisme et le totalitarisme, ce n'était pas du tout la même chose. C'est que le fascisme, ça paraît un peu mystique ce que je dis, mais il me semble que ça ne l'est pas. Le fascisme, c'est typiquement un processus de fuite, une ligne de fuite, qui tourne alors immédiatement en ligne mortuaire, mort des autres et mort de soi-même. Je veux dire, qu'est-ce que ça veut dire ? Tous les fascistes l'ont toujours dit. Le fascisme implique fondamentalement, contrairement au totalitarisme, l'idée d'un mouvement perpétuel sans objet ni but, mouvement perpétuel sans objet ni but, [61:00] d'une certaine manière, c'est, on peut dire, c'est ça un processus. En effet, le processus, c'est un mouvement qui n'a ni objet ni but, qui n'a qu'un seul objet : son propre accomplissement, c'est-à-dire l'émission des flux qui lui correspondent.

Mais, voilà qu'il y a fascisme lorsque ce mouvement sans but et sans objet, devient mouvement de la pure destruction. Étant entendu quoi ? Étant entendu qu' on fera mourir les autres, et que sa propre mort couronnera celle des autres. Je veux dire quand je dis ça paraît tout à fait mystique, ce que je dis là sur le fascisme, en fait les analyses concrètes, il me semble, le confirment [62:00] très fort. Je veux dire un des meilleurs livres sur le fascisme, que j'ai déjà cité, qui est celui de [Hannah] Arendt, [Les Origines du totalitarisme (1951)] qui est une longue analyse, même des institutions fascistes, montre assez que le fascisme ne peut vivre que par une idée d'une espèce de mouvement qui se reproduit sans cesse et qui s'accélère, au point que dans l'histoire du fascisme, plus la guerre risque d'être perdue pour les fascistes, plus se fait l'exaspération et l'accélération de la guerre, jusqu'au fameux dernier télégramme d'Hitler, qui ordonne la

destruction de l'habitat et la destruction du peuple. Ça commencera par la mort des autres, mais il est entendu que viendra l'heure de notre propre mort. Et ça, les discours de Goebbels, dès le début, le disaient, on peut toujours dire propagande, mais ce qui m'intéresse c'est pourquoi la propagande était orientée dans en sens dès le début.

C'est complètement différent d'un régime totalitaire à cet égard. Et une des raisons pour lesquelles, [63:00] il me semble, une des raisons, là, historique importante, c'est pourquoi est-ce qu'encore une fois, les Américains, et même l'Europe, n'a pas fait une alliance avec le fascisme. Eh bien, on pouvait leur faire confiance, ce n'est pas la moralité ni le souci de la liberté qui les a entraînés. Donc pourquoi ils ont préféré s'allier à la Russie, et au régime stalinien dont on peut dire tout ce qu'on veut, et c'est un régime que l'on peut appeler totalitaire, mais ce n'est pas un régime de type fasciste, et c'est très différent. C'est évidemment que le fascisme n'existe que par cette exaspération du mouvement, et que cette exaspération du mouvement ne pouvait pas donner de garanties suffisantes, enfin. Et la méfiance à l'égard du fascisme au niveau des gouvernements et au niveau des États qui ont fait l'alliance pendant la Guerre, c'est, il me semble, si vous voulez, c'est là où il y a toujours un fascisme potentiel là lorsqu'une ligne de fuite tourne en [64:00] ligne de mort.

## **15. Sur l'impouvoir de la pensée, de Heidegger à Foucault (18 :28), 22 April 1986 (Foucault 20)**

### **Sur Foucault**

#### **3ème partie : Subjectivation**

#### **20ème séance, 22 avril 1986**

**Transcription : Annabelle Dufourcq (avec le soutien du College of Liberal Arts, Purdue University) ; l'horodatage et révisions supplémentaires, Charles J. Stivale**

je cite d'abord Heidegger. Et je dis : si vous prenez, alors, autant prendre un texte précis, ce serait vrai pour toute l'œuvre de Heidegger, mais de quoi s'agit-il chez Heidegger ? Il s'agit d'abord de la proposition : penser vient du dehors. Penser vient toujours du dehors. Le texte auquel je me réfère, c'est : *Qu'appelle-t-on penser ?* [1951 ; Paris : PUF, 1959 (trad. Aloys Becker et Gérard Granel)]. Et c'est un texte splendide, dès le début, vous pouvez... lire les premières pages, les vingt premières pages du texte, vous y trouverez tout ce qu'il nous faut, [109 :00] là. Ça ne suffit pas de lire les vingt premières pages, mais vous y trouverez tout ce dont on a besoin.

Penser vient du dehors, ça veut dire quoi ? Ça veut dire que, bien sûr, nous avons la possibilité intérieure de penser. Et, presque, Heidegger dirait : la philosophie classique s'est toujours appuyée sur ceci que nous avons la possibilité intérieure de penser. Mais invoquer la possibilité intérieure que l'être pensant a de penser, ça n'est rien dire sur ce qui lui donne à penser. Et nous ne pensons que si quelque chose nous donne à penser. Nous qui avons la possibilité intérieure de penser, nous ne pensons que si quelque chose nous donne à penser. [110 :00] Vous voyez l'appel au dehors, ce quelque chose ne peut venir que du dehors. Il ne faudra pas forcer beaucoup pour

dire : et d'un dehors plus loin, plus lointain que tout monde extérieur. Pourquoi ? Parce que ce qui donne à penser, ce n'est pas quelque chose qui appartient à un monde extérieur quelconque.

Pour ceux qui connaissent un peu Heidegger, ce n'est rien qui soit du domaine de l'étant. Ce qui donne à penser, c'est l'être de l'étant, c'est-à-dire le Dehors, un Dehors plus lointain que tout monde extérieur. Sinon nous avons la possibilité de penser, mais cette possibilité reste éternellement vide. Ce que Heidegger [111 :00] traduit en disant : oui, nous avons la possibilité de penser, celle même qu'invoquaient les philosophes classiques, celle même qu'invoquait le XVIIème siècle, mais, que nous en ayons la possibilité ne signifie pas que nous en soyons capables. Capacité, c'est autre chose que possibilité. Le texte est splendide : « l'homme peut penser... », « l'homme peut penser en ce sens qu'il en a la possibilité, mais cette possibilité ne nous garantit encore pas que la chose est en notre pouvoir ». Je me rappelle une autre traduction que je préfère, mais qui ne change rien au texte : « cette possibilité ne nous garantit encore pas que nous en soyons capables ». [112 :00] Bon, «sommes pas capables », ça veut dire quoi ? Bon, nous sommes capables si nous affrontons... Nous devenons capables de penser si nous affrontons cela qui donne à penser et qui est plus lointain que tout monde extérieur. Mais ce qui nous donne à penser, si nous le rencontrons et si nous l'affrontons, là aussi, est-ce que nous le rencontrons, est-ce que nous l'affrontons ? Célèbre est la réponse de Heidegger : ce fut fait une fois, c'est les Grecs. C'est les Grecs qui l'ont affronté ce dehors, c'est-à-dire qui ont découvert l'être comme distinct de l'étant. Bon.

Eh bien, si cela qui donne à penser [113 :00] est effectivement rencontré, alors nous devenons capables de penser, et de penser quoi ? Nous devenons capables de penser ceci que nous ne pensons pas encore. Qu'est-ce que ça veut dire ? Que nous ne pensons pas encore en vertu de la simple possibilité de penser. Ce qui donne à penser, nous donne à penser quoi ? Nous donne à penser que nous ne pensons pas encore en vertu de la simple possibilité que nous avons de penser. [Pause] Si bien que le « nous ne pensons pas encore » est le dedans, c'est cela qu'il y a dans notre pensée. Que nous ne pensions pas encore [114 :00] est le dedans de notre pensée. Comme dedans du dehors, en tant que le dehors donne à penser. Pourquoi ? Parce que le dehors ne donne pas à penser sans se retirer par le même mouvement par lequel il se donne, thème fameux chez Heidegger, si bien que le dedans de ce dehors, c'est le « nous ne pensons pas encore », ce que Heidegger exprime dans une formule dont il a le secret : « ce qui donne le plus à penser dans notre temps qui donne à penser est que nous ne pensons pas encore », c'est le début splendide de *Qu'appelle-t-on penser ?* J'essaie de mettre l'accent... Je dirais que [115 :00] la pensée a cessé d'être en rapport avec du pensable. Je dis que la pensée est mise en rapport fondamentalement, mise dans un rapport essentiel avec quelque chose de non-pensable et de non-pensé. Nous ne pensons pas encore. Si vous préférez, à la possibilité classique de penser, qui est la possibilité logique, Heidegger substitue une impossibilité -- là-dessus en deux mots -- onto-logique. Tout... toute la philosophie classique s'est fondée sur la possibilité logique de penser. [116 :00] Voyez Descartes. Heidegger se réclame d'une impossibilité onto-logique de penser.

Et voici un auteur -- je vais très vite -- qui, à coup sûr, ne doit strictement rien à Heidegger. L'union avec Heidegger sera faite par Blanchot, c'est Artaud. Et, de même que je dis, sur la pensée, un des plus grands textes contemporains, du XXème siècle, est le *Qu'appelle-t-on penser ?* de Heidegger, un des plus grands textes c'est celui d'Artaud aussi : les lettres à Jacques Rivière. Et qu'est-ce que dit Artaud ? [117 :00] La pensée ne fait qu'un avec un impouvoir vital.

Ce n'est plus une impossibilité onto-logique, c'est un impouvoir vital. « Il appartient à la pensée de ne pas pouvoir penser, c'est mon drame », dit Artaud. Mais qu'est-ce que ça veut dire, son drame ? Ça ne veut pas dire : son cas clinique, puisque Artaud ne se vit pas ainsi ; ça ne veut pas dire son problème psychologique. Ça veut dire que son drame, c'est d'avoir atteint quelque chose dans la pensée qui se dérobe à la pensée même. Il ne suffit pas d'avoir la possibilité de penser. Il faut encore avoir le pouvoir vital de penser. [118 :00] Je dis : s'il y avait comparaison différentielle -- et la différence est fondamentale -- ce que Heidegger, qui, à cet égard, se conduit encore comme un grand professeur de philosophie, présente comme l'impossibilité onto-logique, devient, conformément à Artaud, un impouvoir vital.

Mais, si je cherche ce qu'il y a de commun, c'est : l'impensé, c'est le dedans de la pensée. Et la pensée est fondamentalement en rapport non pas avec du pensable, mais avec de l'impensé. Et vous voyez en quoi c'est très loin de [119 :00] la philosophie classique. La philosophie classique n'ignorait pas qu'il y avait de l'impensé, mais, pour la philosophie classique, l'impensé par nature c'est ce qui a une autre nature que celle de la pensée. Par exemple, le corps. Par exemple, les passions. Ce qui se dérobe à la pensée. Là, au contraire, dans ces formes du XXème siècle, l'impensé est ce qui est profondément co-naturel à la pensée. C'est ce qui est de la même nature que la pensée, c'est ce lointain comme le plus proche. Au point qu'il y a identité stricte entre la pensée et cet impensé, elle est dans un rapport [120 :00] fondamental avec l'impensé. Et dans *Les Mots et les choses*, vous trouvez ce thème complètement repris, au point que vous ne savez pas si, à première vue..., vous vous dites : c'est du Heidegger, suivant le... certaines expressions.... C'est du Blanchot, c'est du Artaud. C'est du Artaud quand Foucault met l'accent sur le problème vital de l'impensé. C'est du Heidegger quand il met l'accent sur le problème onto-logique de l'impensé. C'est du Blanchot, il le met en rapport avec cette ligne du Dehors. Bien.

Mais, merveille ! C'est du Foucault. [121 :00] Et dire « c'est du Foucault », c'est dire quoi ? Que lui aussi met son accent particulier. Et c'est là cela que je veux arriver, c'est à quelque chose qui n'a aucun équivalent ni chez Heidegger, ni chez Blanchot, ni chez Artaud . C'est quoi ? C'est que, pour lui, le rapport du dehors et du dedans, le dedans étant toujours le dedans d'un dehors, ce n'est pas ça qui est original, mais, ce rapport chez lui, ou ce rapport entre la pensée et l'impensé..., vous comprenez : si la pensée, ça revient à dire... [*Deleuze chuchote à quelqu'un* : C'est la vôtre] si la pensée affronte ce dehors, ce Dehors plus lointain que tout monde, si la pensée affronte ce Dehors, alors, dès lors, ce qui est le plus proche de la pensée, ce qu'elle [122 :00] découvre comme son intérieur, c'est l'impensé. Mais, chez Foucault, ce n'est, il me semble, et, là, je crois que ça touche à quelque chose qui concerne toute l'œuvre de Foucault, ce n'est ni une impossibilité ontologique, comme chez Heidegger, ni un impouvoir vital, comme chez Artaud, mais l'apport propre de Foucault, il ne l'a pas choisi, là, on n'est pas dans le domaine de... de... de la théorie. C'est quelque chose qui engage la vie, ça, donc la pensée aussi, cette espèce d'impuissance hallucinatoire. C'est une impuissance hallucinatoire qui va être au cœur de cette identité de la pensée et de l'impensé.

Pourquoi ? Je veux dire, [123 :00] chez Foucault, que le dedans soit par nature le dedans du dehors signifie quoi ? Signifie une opération qui est celle des doubles. Le dedans, c'est le double du dehors. C'est ça, je dirais, l'accent singulier de Foucault. C'est avoir réinterprété un thème général qui est commun à lui, et lui venant en dernier, à lui, à Blanchot, à Artaud, à Heidegger,

avec des différences d'un auteur à l'autre. La différence fondamentale, c'est je crois d'avoir interprété au... dans la direction du double hallucinatoire, le dedans comme étant le double du dehors. [124 :00] C'est curieux, ça, qu'est-ce que ça veut dire le dedans comme double du dehors ? Et c'est, par-là, l'impensé comme double de la pensée. Et toute la fin des *Mots et des choses*, bien que, souvent, il y ait des échos d'Artaud, bien qu'il y ait... c'est le thème du double. C'est le thème du double qui est propre à Foucault et qui lui permet de réinterpréter ce qu'il a de commun avec Artaud, ce qu'il a de commun avec... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Or c'est là-dessus -- je voudrais que vous y réfléchissiez d'ici la prochaine fois -- parce que c'est là qu'il faudra... Autant dire que, lorsque la ligne du Dehors fait un pli, elle produit des doubles. [125 :00] Et comprenez, ce n'est pas l'autre qui est un double de moi. C'est moi qui suis un double de l'autre. Ce n'est pas le dehors qui est une projection du dedans, c'est le dedans qui est une intériorisation du dehors, un pli du dehors. Le double, c'est la pliure. Ce qui veut dire quoi ? Qu'est-ce que c'est le double comme pliure ? C'est ce qu'on appelle une « doublure ». Le dedans, c'est la doublure du dehors. Faire une doublure. Plier, c'est faire une doublure. [126 :00]

Du coup, si l'on voit que, peut-être Foucault redécouvre cela dans ses derniers livres, mais on se dit : mais bon dieu ! Il n'a jamais cessé de parler de ça, en effet, cette troisième dimension du pli conçu comme constitution du double et de la doublure. Plier, c'est faire une doublure. Pourquoi Foucault aimait-il [Raymond] Roussel ? Pourquoi est-ce que..., bien plus, j'ai une hypothèse ; ma seule hypothèse, c'est qu'il s'est toujours protégé de Heidegger par Roussel. C'est pour ça qu'il avait un rapport passionnel avec Roussel.

## **16. Joie et éternité (25 :19), 17 March 1981 + 7 April 1987 (Spinoza 13 + Leibniz & Baroque 14)**

Segment 1

### **Spinoza, Les Vitesses de la pensée**

**Séance 13, le 17 mars 1981**

**Transcriptions: Partie 1, Yaëlle Tannau (durée 31 :13); partie 2 (durée = 46:50) Cecile Lathuillère; partie 3, Suzanne Larrieu & Véronique Boudon (durée 46:55), partie 4 Guy Nicolas (durée 30:52); transcription augmentée, Charles J. Stivale**

La question de l'immortalité, c'est : en quel sens et sous quelle forme l'âme survit-elle au corps ? Tel que ça a été posé par la théologie et la philosophie, de -- si vous voulez, là, il me semble que quelles que soient leurs différences qui sont grandes -- de Platon à Descartes.

[I.11] De Platon à Descartes, ce qui est posé, c'est vraiment la question de l'immortalité de l'âme. Et l'immortalité de l'âme, elle passe forcément à ce moment-là par le problème d'un avant et d'un après. Pourquoi ? Qu'est-ce qui détermine l'avant et l'après du point de vue de l'immortalité de l'âme, à savoir, le moment de l'union de l'âme et du corps, [62 :00] à savoir, l'avant de l'âme, c'est avant l'incarnation, avant que l'âme s'unisse à un corps ? L'après, l'après

de l'immortalité, l'après de l'âme, c'est après... de l'âme, après la mort, c'est-à-dire après que...  
[Deleuze ne termine pas la phrase]

D'où la gêne de tous les auteurs qui ont voulu parler d'une immortalité de l'âme. Leur gêne, c'est quoi ? C'est que l'immortalité de l'âme ne peut être appréhendée, ou ne peut être conçue que sous les espèces encore temporelles d'un avant et d'un après. Et c'est déjà tout le thème du *Phédon* qui porte sur l'immortalité de l'âme, chez Platon. Le dialogue de Platon, *Phédon*, lance une grande doctrine de l'immortalité de l'âme, précisément sous la forme de l'avant et l'après, [63 :00] avant l'union, après l'union.

Lorsque Spinoza oppose son éternité à l'immortalité, on voit très bien ce qu'il veut dire. Du point de vue de l'immortalité, si vous voulez, je peux "savoir" que l'âme est immortelle. Mais en quoi consiste l'immortalité ? Ça consiste à dire que je sais, par exemple, je sais alors de quel savoir -- ça c'est autre chose -- mais je sais que mon âme ne meurt pas avec mon corps. Même si j'admets l'idée platonicienne que c'est là un savoir, je ne sais pas sous quelle forme. Et tous le disent. Pourquoi ? Parce que l'immortalité semble bien exclure l'avant et l'après. Par-là, elle est déjà une éternité. Mais précisément elle ne peut être sue ou connue que sous les espèces de l'avant et de l'après. Et Descartes encore le dira. [64 :00] Sous quelle forme ? Que l'âme soit immortelle, ça je peux le dire, j'en suis sûr, selon Descartes. Mais, sous quelle forme ? Je n'en sais rien. Je peux tout au plus affirmer que, affirmer qu'il y a un avant et qu'il y a un après, que l'âme n'est pas née avec le corps et qu'elle ne meurt pas avec le corps. Je peux affirmer le que, je ne peux pas affirmer le ce que ou le corps. Il faudrait une intuition intellectuelle comme disent... Comme ils disent. Or on n'a pas l'intuition intellectuelle. Très bien.

Spinoza, ce n'est pas comme ça qu'il pose le problème parce que pour lui, le problème, ce n'est pas du tout un avant et un après ; c'est un en même temps que. Je veux dire, c'est en même temps que je suis mortel que j'expérimente que je suis éternel. Expérimenter que je suis éternel, ça ne veut pas dire qu'il y a un avant, qu'il y a eu un avant, et qu'il y aura un après. [65 :00] Ça veut dire que, dès maintenant, j'expérimente quelque chose qui ne peut pas être sous la forme du temps.

Et qu'est-ce que c'est si ça ne peut pas être sous la forme du temps ? À savoir, qu'il y a deux sens absolument opposés du mot partie, à savoir, il y a des parties que j'ai. Ce sont les parties extensives, extérieures les unes aux autres, et celles-là, je les ai sur le mode du temps. En effet, je les ai provisoirement, je les ai dans la durée. Je les ai sur le mode du temps. C'est des parties extérieures les unes aux autres, des parties extensives que j'ai. Bon.

Mais lorsque je dis "partie intensive", je veux dire quelque chose [66 :00] de complètement différent. Les deux sens du mot partie différent en nature. Parce que lorsque je dis "partie intensive égale essence", ce n'est plus une partie que j'ai. Ce n'est plus des parties que j'ai. C'est une partie que je suis. Je suis un degré de puissance, je suis partie intensive. Je suis une partie intensive, et les autres essences sont aussi des parties intensives. Parties de quoi ? Eh bien, parties de la puissance de Dieu, dit Spinoza. Bon. Il parle comme ça, très bien.

Expérimenter que je suis éternel, c'est expérimenter que "partie", au sens intensif, diffère en nature, coexiste et diffère en nature de "partie au sens extrinsèque, extensif". J'expérimente ici et

maintenant que je suis éternel, c'est-à-dire que je suis une partie intensive ou un degré [67 :00] de puissance irréductible aux parties extensives que j'ai, que je possède. Si bien que lorsque les parties extensives me sont arrachées, égale mort, ça ne concerne pas la partie intensive que je suis de toute éternité. J'expérimente que je suis éternel, mais encore une fois, à une condition, à condition que je me sois élevé à des idées et à des affects qui donnent à cette partie intensive une actualité. [Pause] C'est en ce sens que j'expérimente que je suis éternel.

Donc c'est une expérimentation qui signifie une éternité, mais [68 :00] de "coexistence", pas une "immortalité" de succession. C'est dès maintenant dans mon existence que j'expérimente l'irréductibilité de la partie intensive que je suis de toute éternité, que je suis éternellement avec les parties extensives que je possède sous la forme de la durée. Mais, si je n'ai pas actualisé mon essence, ni même mes rapports, si j'en suis resté à la loi des parties extensives qui se rencontrent du dehors, à ce moment-là, je n'ai même pas l'idée d'expérimenter que je suis éternel. À ce moment-là, quand je meurs, oui, je perds la plus grande partie de moi-même. [68 :00] Au contraire, si j'ai rendu ma partie intensive, "proportionnellement la plus grande", qu'est-ce que ça veut dire ? Là, évidemment, il y a bien une petite difficulté. Voilà qu'il met en jeu, si vous voulez, dans une espèce de calcul proportionnel, les parties extensives que j'ai et la partie intensive que je suis.

C'est difficile puisqu'il n'y a pas de communauté de nature entre les deux sens du mot "partie". Alors comment est-ce qu'il peut dire que les unes et les autres sont plus ou moins grandes relativement à l'autre ? Il nous dit : quand je meurs, tantôt ce qui périt, à savoir les parties extensives qui s'en vont ailleurs, ce qui périt de moi est dans certains cas la plus grande partie, dans l'autre cas, c'est au contraire une partie assez [70 :00] insignifiante, assez petite. Il faudrait donc que la partie intensive et les parties extensives aient une espèce de critère commun, pour rentrer dans cette règle de proportion, à savoir, des deux cas, des deux cas extrêmes où tantôt les parties extensives qui disparaissent constituent la plus grande part de moi-même, tantôt au contraire elles ne constituent qu'une petite part de moi-même parce que c'est la partie intensive qui a pris la plus grande part de moi-même.

[I.12] Bon, on ne peut pas aller plus loin, à savoir que peut-être que c'est à nous, dans l'existence, d'établir cette espèce de calcul de proportions ou de sens vécu de la proportion. Il faudrait dire que, oui, qu'est-ce qui est important dans une vie ? Bon. Qu'est-ce qui est important ? Le critère de l'importance. À quoi vous allez donner l'importance ? C'est l'importance. C'est... [71 :00] Il faudrait faire presque de l'importance, l'importance. Ça ce n'est pas important ; ça c'est important. Il faudrait presque en faire un critère d'existence, quoi. Les gens, qu'est-ce qu'ils jugent important dans leurs vies ? Est-ce que... Ce qui est important, est-ce que c'est de parler à la radio ? Est-ce que c'est de faire une collection de timbres ? Est-ce que c'est d'avoir une bonne santé ? Peut-être, tout ça... Est-ce que c'est... Qu'est-ce que c'est une vie heureuse au sens où quelqu'un meurt en se disant : après tout, j'ai fait en gros ce que je voulais, j'ai fait à peu près ce que je voulais, ou ce que j'aurais souhaité. Oui, ça, c'est bien. Qu'est-ce que c'est cette curieuse bénédiction qu'on peut se donner à soi-même et qui est le contraire d'un contentement de soi ?

Qu'est-ce que ça veut dire ça, cette catégorie, l'important ? Non, on est d'accord, ça c'est embêtant, mais ce n'est pas important. [72 :00] Qu'est-ce que c'est ce calcul ? Est-ce que ce

n'est pas ça ? Est-ce que ce n'est pas la catégorie du remarquable ou de l'important qui nous permettrait de faire des proportions entre les deux sens irréductibles du mot partie, ce qui dépend et ce qui découle de la part intensive de moi-même et ce qui renvoie au contraire aux parties extensives que j'ai ?

Alors, et puis évidemment, il y a toujours le problème : les morts prématurés. L'essence singulière, elle passe à l'existence, bon, et puis... Je suis écrasé bébé. Bon. Jusqu'à quel point joue la règle spinoziste, à savoir : mais, le temps que je dure n'a aucune importance finalement ? Spinoza le dit très ferme, et là, il a le droit de le dire puisqu'il n'est pas mort très vieux, mais enfin, il n'a pas été écrasé bébé. [Rires] Il a eu le temps d'écrire l'*Éthique*, [73 :00] alors quand même, les bébés qui meurent. La règle de Spinoza : mais après tout, quand je meurs, ça ne veut dire qu'une chose, à savoir, je n'ai plus de parties extensives.

Là, on est gêné devant le cas des morts prématurés. Parce que le mort prématuré... Bon, on peut toujours dire : il a son essence éternelle. Mais cette essence éternelle, encore une fois, tel qu'on lit Spinoza, ce n'est pas simplement une essence comme une figure mathématique. C'est une essence qui n'existe comme essence que dans la mesure où elle ait passée par l'existence, c'est-à-dire, où elle ait actualisé son degré, où elle ait actualisé pour lui-même son degré, c'est-à-dire la partie intensive qu'elle était. Ça va de soi que quand je meurs prématurément, je n'ai pas actualisé la partie intensive que j'étais. [74 :00] En d'autres termes, je n'ai pas du tout exprimé, je n'ai pas du tout "fait être" l'intensité que je suis. Alors, ça va quand on meurt, quand même, à un certain âge, mais tous ceux qui meurent avant... Je crois que là, en effet, il ne faut pas... Il faut plutôt...

Si on imagine qu'un correspondant aurait pu dire ça à Spinoza, demander ça à Spinoza, qu'est-ce que Spinoza aurait répondu ? Je crois que là, il n'aurait pas du tout fait le malin. Il n'aurait pas du tout... Il aurait dit quelque chose comme : ben, oui, que ça faisait partie de l'irréductible extériorité de la nature. Vous voyez, c'est comme tout, toute la cohorte des gens qui ont été, qui seront, qui sont empoisonnés, etc., que tout ce problème de la part extensive de nous-même, était tel que dans certains cas, il pouvait en effet faire... [75 :00] Je dirais qu'en termes spinozistes, il faudrait presque dire : celui qui meurt prématurément, ben oui, c'est un cas où la mort s'impose de telle manière que, elle s'impose dans des conditions telles que, à ce moment-là, elle concerne la majeure partie de l'individu considéré.

Mais ce que l'on appelle une vie heureuse, c'est faire tout ce qu'on peut, et ça, Spinoza le dit formellement, faire tout ce qu'on peut pour précisément conjurer les morts prématurées, c'est-à-dire empêcher les morts prématurées. Ça veut dire quoi ? Pas du tout empêcher la mort, mais faire que la mort lorsqu'elle survient, ne concerne finalement que la plus petite partie de moi-même. Voilà, je crois, tel qu'il voyait, expérimentait et sentait les choses. Bon. [II.1] Je veux dire, est-ce que vous avez des réactions, des questions à poser ?... Oui ? Mais [76 :00] pas de théorie, rien que du sentiment. [Rires]

Segment 2

**Leibniz et le baroque: Les Principes et la Liberté**

## Séance 14, le 7 avril 1987 : Les Principes et la Liberté (9) -- Logique de l'événement

### Transcription augmentée, Charles J. Stivale

Quelque soit l'abomination du monde, quelque soit l'abomination du monde, il y a quelque chose qu'on ne pourra pas vous retirer et par quoi vous êtes invincible. [80 :00] Ce n'est pas votre égoïsme ; c'est-à-dire, là aussi, c'est plein de... Ce n'est surtout pas votre égoïsme, ce n'est pas votre petit plaisir d'être "moi". C'est quelque chose de bien plus grandiose que précisément Whitehead appelle le "self-enjoyment", c'est-à-dire, cette espèce de cœur vital où vous contractez des éléments, que ce soit les éléments d'une musique, les éléments d'une chimie, des ondes vibratoires, etc., et devenez vous-mêmes en contractant ces éléments et en vous retournant vers ces éléments. Ce sera ce type de joie, de joie du Devenir soi, c'est cette joie du Devenir soi que vous trouvez dans toutes les pensées de type vitaliste. [81 :00]

Or, vous vous rappelez – je rappelle juste pour faire comme des coutures nécessaires -- "que cette joie grandisse!", voilà la formule de l'optimisme subjectif, "et que cette joie grandisse !", c'est-à-dire qu'elle devienne la joie de plus en plus de gens. Et ça ne veut pas dire que le monde ira mieux, ça ne veut pas dire qu'il y aura moins d'abominations. C'est autre chose. Il s'agit d'autre chose. Il ne s'agit pas de dire que les abominations vont me laisser indifférent. Sur tous ces points. Leibniz s'est merveilleusement exprimé dans le texte auquel je vous renvoie et qu'on a déjà beaucoup utilisé: *La profession de foi du philosophe*. Etre content du monde, nous dit-il; ça ne veut pas dire du tout: soigner son égoïsme. Ça ne veut pas dire du tout... [82 :00] Ça veut dire précisément plutôt trouver en soi la force de résister à tout ce qui est abominable, et trouver en soi la force de supporter l'abominable quand il vous arrive.

En d'autres termes, le "self-enjoyment", c'est: être digne de l'événement. Savoir ou arriver à être digne de l'événement. [Voir à ce propos le développement de ce même thème dans Logique du sens, séries 21, "Sur l'événement"] Qui peut, qui peut dire d'avance: je serais digne de l'événement qui m'arrive ? Quel que soit l'événement, que ce soit une catastrophe ou que ce soit un amour, il y a des gens qui sont indignes des événements qui leur arrivent, même quand ce n'est pas des événements prodigieux. Etre digne de ce qui arrive! C'est un thème qui court la philosophie. Si la philosophie sert à quelque chose, [83 :00] c'est à ce genre de chose: nous persuader, pas nous apprendre, nous persuader que c'est un problème, qu'il faut savoir, qu'il vaut mieux savoir être digne de ce qui vous arrive, que ce soit un grand malheur ou que ce soit un grand bonheur. Parce que si vous arrivez à être digne de ce qui vous arrive, à ce moment-là, vous saurez très bien ce qui est inimportant dans ce qui vous arrive, et ce qui est important dans ce qui vous arrive. En d'autres termes, qu'est-ce qui est important dans un événement? Qu'est-ce qui n'a aucune importance dans un événement? Ce n'est pas forcément ce qu'on croit. Il faut déjà toute cette Éthique de la dignité. Etre digne de ce qui arrive, c'est ça le vitalisme. Chez Leibniz, prenez toute la fin de *La profession de foi du philosophe*, c'est ça. [84 :00]

Or vous vous rappelez l'idée de Leibniz, c'est que : Dieu merci qu'il y a des damnés, car les damnés ayant rétréci la région qui leur est dévolue, ayant rétréci leur département -- vous vous rappelez, la petite région claire qu'ils exprimaient -- parce qu'ils ont vomis Dieu, dès lors, ils ont renoncé à cette région claire. Les damnés étant tombés dans une extrême confusion par haine de Dieu, c'est une idée qui, encore une fois, me paraît sublime, celle du damné: ça donne envie de

l'être. [*Rires*] Ils ont fait ça, et c'est grâce à eux que, dès lors, ils ont laissé de fantastiques quantités de joie virtuelle inutilisées. Emparons-nous [85 :00] de ces joies, emparons-nous de ces "enjoyments" vides, non remplis. Il faut se les approprier. Alors les damnés seront furieux de voir que leur damnation nous sert, et sert à quelque chose. Oui, la damnation sert à augmenter la quantité totale de "self-enjoyment" de l'ensemble de ceux qui ne sont pas damnés ou pas encore damnés. C'est ça le quatrième élément.

Et puis, il y a encore un cinquième élément. Vous sentez bien qu'il y a un cinquième élément nécessaire, que je dis très vite. C'est que il est réclamé par tout, il est réclamé par le "feeling": le "feeling" réclame [86 :00] qu'il y ait comme une espèce de conformation d'un "feeling" à l'autre dans un même sujet préhendant, une espèce de conformité des "feelings". Conformité, ça veut dire: appartenance à une même forme, à une même forme subjective. Le préhendant réclame autre chose qu'une présentation instantanée ou immédiate. [*Pause*] Le "self-enjoyment" se présente lui-même comme l'affect d'un pur Devenir de soi, d'un devenir soi-même. [87 :00] Tout ça implique comme une sorte de durée dans laquelle l'événement plonge, et dont le minimum est la jonction d'un passé tout proche et d'un futur... d'un passé immédiat et d'un futur tout proche aussi. Je vous disais: c'est finalement ça, l'optimisme, la persuasion que ça va durer, la persuasion que, au battement de mon cœur va succéder un autre battement. Et si cette persuasion finit par se dire ou par atteindre au point que, peut-être, il n'en sera pas toujours ainsi, mais qu'il y aura quand même un autre cœur, bon, peut-être qu'il y a un lien des "self-enjoyments". [88 :00]

En d'autres termes, ce que je saisis et ce que j'éprouve, y compris le "feeling", etc., ne se réduit jamais à une présentation immédiate. Il est saisi par un sujet préhendant, qui d'une manière ou d'une autre, plonge dans le passé et tend vers un avenir.

---

<sup>i</sup> Robert Linhart, *Le sucre et la faim* (Paris : Minuit, 1980).

<sup>ii</sup> On a vu ces distinctions dans la séance précédente ; voir *Mille plateaux*, pp. 523-524. [ATP 419-421]

<sup>iii</sup> La référence à Hannah Arendt dans *Mille plateaux* (p. 283, note 31) est à son livre *Le Système totalitaire* (Paris : Le Seuil 2005).

<sup>iv</sup> Dans la même note dans *Mille plateaux* (p. 283, note 31), on trouve une référence au livre de Paul Virilio, *L'insécurité du territoire* (Paris : Stock, 1976 ; Galilée, 1993).

<sup>v</sup> C'est à Paul Virilio que Deleuze et Guattari attribue ce terme dans les textes qu'ils citent dans *Mille plateaux* qui y correspondent, *Vitesse et politique* (Paris : Galilée, 1977) et *L'insécurité du territoire* (Paris : Stock, 1976).