Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par Université Toulouse II – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par
Laïla MERNISSI
Le 26 Septembre 2019

Le statut paradoxal du rêve dans la philosophie de Gilles Deleuze

Des cauchemars de la raison à l'ivresse de la pensée

École doctorale et discipline ou spécialité
ALLPH@ - Philosophie

Unité de recherche
ERRAPHIS
Equipe de Recherches sur les rationalités philosophiques et les savoirs

Directeur de Thèse
Pierre Montebello
Aline Wiame (co-directrice)

JURY

M. Didier Debaise – Professeur à l'Université libre de Bruxelles (rapporteur)
M. David Lapoujade – Professeur à l'Université Paris-I Sorbonne (rapporteur)
M. Pierre Montebello – Professeur à l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès (directeur)
Mme. Aline Wiame – Maître de conférences l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès (co-directrice)

Université Toulouse II - Jean Jaurès

Laboratoire ERRAPHIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

Spécialité Philosophie

Le statut paradoxal du rêve dans la philosophie de Gilles Deleuze

Des cauchemars de la raison à l'ivresse de la pensée

Laïla MERNISSI

Présentée et soutenue publiquement

Le 26 Septembre 2019

Directeur de Recherche

M. Pierre Montebello – Professeur à l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès

Mme Aline Wiame – Maître de conférences l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès

JURY

M. Didier Debaise – Professeur à l'Université libre de Bruxelles (rapporteur)
M. David Lapoujade – Professeur à l'Université Paris-I Sorbonne (rapporteur)
M. Pierre Montebello – Professeur à l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès (directeur)
Mme. Aline Wiame – Maître de conférences l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès (co-directrice)

A mon père, mon allié …

A Nanna …

« Seuls les organismes meurent, pas la vie ».

Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe : penser à l'auteur sur lequel on écrit. Penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet, et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui. Eviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à l'auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer. Tant d'écrivains morts ont dû pleurer de ce qu'on écrivait sur eux …

Gilles Deleuze[1]

---

[1] *D*, 142.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance et mes sincères respects à mon directeur de thèse, M. Pierre Montebello, qui m'a toujours soutenue et encouragée, suivant de près, avec rigueur et avec impartialité, mon travail et ses avancées. Je n'aurais pu *rêver* d'un meilleur encadrant, tant professionnellement qu'humainement.

Je tiens également à remercier tous les membres du jury, ayant accepté de me lire, d'évaluer mon travail et de présider ma soutenance – M. Didier Debaise, M. David Lapoujade et Mme Aline Wiame. C'est un privilège dont je n'ignore point l'ampleur considérable.

J'aimerais également remercier mes professeurs, et ce, depuis la classe préparatoire jusque mes années au « Philmaster », dont l'enseignement a été déterminant, décisif et décisoire ; cette thèse en est le témoignage le plus probant : M. Mathieu Potte-Bonneville – qui a confirmé ma vocation et mon désir de *philosopher* ; M. Rachid Bencherif – mon ami et professeur d'arabe, qui m'a réconciliée avec cette langue et dont la soutien et la présence ont été extrêmement importants pour moi ; Mme Agathe Sueur – mon professeur de littérature, dont la sévérité seulement apparente cache la plus grande des générosités, qui m'a ouvert à tant d'œuvres de cette « gueule du loup » dont je n'ai pas encore fini d'explorer les tréfonds ; Mme Myriam Catusse – mon encadrant à Sciences-Po, qui a accompagné l'élaboration et la rédaction de mon premier travail de recherche – Monsieur Alexis Keller – dont je n'oublierai jamais la gentillesse et la générosité, et surtout les cours de philosophie du droit si prodigieux qu'il nous a dispensés ; M. Frédéric Worms – mon directeur de recherche à l'ENS qui m'a permis d'entamer mon premier travail sur Gilles Deleuze ; Mme Perrine Simon-Nahum – pour ses encouragements, sa gentillesse, son soutien, sa disponibilité.

Salim Abdelmadjid, mon professeur d'hier, mon ami d'aujourd'hui et de demain, je l'espère. Merci pour tes relectures, ton soutien, ta gentillesse.

Je tiens à remercier tous mes camarades et collègues rencontrés au cours de ces dernières années. En premier lieu Inès, ma chère et tendre amie, mon porte-bonheur, adorable et brillante. Ma très chère Mélanie, dont j'admire la force, la persévérance et le courage. Quentin, Yu-Jung, Hugo, Felipe …

Cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans l'affection, la confiance, le soutien indéfectibles de mon père, un homme merveilleux, un homme d'une valeur inestimable, un homme d'avant et d'après l'homme. Je le remercie, je ne cesserai de le remercier toute ma vie de m'avoir permis d'écrire et d'emprunter la voie de la philosophie.

Ma grand-mère, qui nous a quittés il y a maintenant plus d'un an, ma grand-mère aux yeux de qui seules la beauté et la noblesse apparaissaient, toujours fière et enchantée. Ton regard me manque.

Ma mère, Asma, que j'aime et respecte de tout mon cœur.

Tati Samia et Tonton Djamal, mes parrains, mes anges-gardiens. Je vous suis tellement reconnaissante de m'avoir supportée ces cinq dernières années. Votre présence à cinq minutes de moi compte parmi les facteurs de l'accomplissement de ce travail.

Mon frère Tahar, cette fleur dont je découvre la beauté de jour en jour, et dont le soutien, la présence, le respect ont été déterminants ces dernières années. Je te suis extrêmement reconnaissante.

Mahdi, Youssef et Omar, mes frères adorés. Toute ma famille que j'affectionne profondément.

Sans oublier mes sœurs de cœur, Lamia, Rim, Baraat et Farah ; mes précieux amis : Kenza, Mery, Hicham, Idriss, Hind … Merci de votre présence et de vos encouragements. Merci pour votre amitié.

Je laisse pour la fin, le meilleur : Adil, mon ange gardien, mon ami, qui m'a remise sur le chemin des « bonnes rencontres », lui qui est ma plus belle rencontre. Merci, merci infiniment pour ta présence, ton soutien, tes encouragements, tes relectures, pour nos discussions, nos veillées, nos aventures. Merci pour cette véritable amitié que tu m'offres. J'espère en être à la hauteur.

Résumé

Le rêve ne semble pas jouer un rôle décisif au sein de la philosophie deleuzienne. Il nous a paru, toutefois, intéressant d'emprunter les voies multiples qu'il trace, de tendre l'oreille à la polyphonie des voix qui émanent des différents problèmes au sein desquels il insiste, et ce, pour diverses raisons.
Il s'agira, d'abord, de conjurer une illusion, un lieu commun concernant la pensée deleuzienne, selon lesquels elle frôlerait une sorte de délire, qu'elle n'aurait cessé, en fin de compte, de rêver et de faire l'éloge de la déraison. Elle n'a pourtant jamais cessé de définir la philosophie, avec une rigueur des plus strictes, comme « entreprise de démystification », à l'instar de Lucrèce, Spinoza et Nietzsche.
Il n'en demeure pas moins que le rêve joue un rôle effectif, mais ce n'est pas le rôle qu'on croit. Nous défendons un onirisme supérieur de Deleuze, qui donne au rêve une consistance originale, un statut paradoxal. Il est une entrée pertinente pour évaluer les rapports de la philosophie avec la vérité, la pensée et la vie. La vérité, dans la mesure où celle-ci émerge justement d'un rêve, qu'elle tente de conjurer. La pensée, dans la mesure où, au sein de sa confrontation avec le rêve, elle trouve la source de son exercice. La vie, puisqu'elle ne s'affirme que du moment où le rêve retrouve sa force active, sa capacité à fabuler.
De l'illusion fictive de la forme idéaliste du rêve à la puissance fabulatrice du processus onirique cristallin, trois métamorphoses du rêve s'esquissent au sein de la philosophie de Deleuze – fiction des airs, ivresse des profondeurs, cristal de la terre –, pour une justice supérieure.

Mots Clés : Capture, Clôture, Délire, Désir, Dramatisation, Fabulation, Fiction, Illusion, Image, Inconscient, Ivresse, Jugement, Justice, Onirisme, Pensée, Perversion, Petites perceptions, Phantasme, Représentation, Rêve, Simulacre, Vérité, Vie.

Abstract

Initialy, the dream is not central to the philosophy of Deleuze. However, it seems interesting to follow the paths that this idea offers, and to listen to the multiple voices arising from the problems related to it, for different reasons.
First, our work will debunk a common illusion about Deleuze : the common idea according to which his thought is a delirious and a never-ending praise of folly. Far from this cliché, Deleuze never gave up on defining philosophy with strict rigor, as a « debunking undertaking », this has been explored by Lucretius, Spinoza and Nietzsche before him.
Although, the dream plays a major role in his philosophy, but it is not the role we commonly think it plays. We would like to defend the idea of a superior onirism of Deleuze, that helps giving an original consistency and a paradoxical status to the dream itself. Then the dream becomes a relevant starting point for an assessment of the relationship between truth, thought and life.
From the fictional illusion of an idealist shape of the dream to the imaginative power of the onirical process, we can find three metamorphosis of the dream in the philosophy of Deleuze, to the service of a superior justice : a fiction of the airs, an exaltation of the depths, a cristal of the earth.

Key Words : Capture, Closure, Delirium, Desire, Dramatisation, Dream, Fabulation, Fantasy, Fiction, Jugement, Justice, Illusion, Image, Inconscious, Exaltation, Life, Little perceptions, Onirism, Perversion, Representation, Thougth, Truth, Travesty.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS **5**
RESUME/ABSTRACT **7**
SOMMAIRE **8**
LISTE DES ABREVIATIONS **11**

INTRODUCTION GENERALE – LES TROIS FIGURES DU REVE **13**

PREMIERE PARTIE – LA FICTION DES AIRS **31**

INTRODUCTION – HISTOIRE D'UNE TRAHISON **–** UNE QUESTION DE FORME **32**

CHAPITRE I – PERVERSION ET IDEAL **–** EST-CE QUE « C'EST » UN REVE ? **35**
I. « REVER QUE L'ON REVE MEME LORSQU'ON NE REVE PAS » 37
II. LE REVE AU FONDEMENT DE LA SCISSION DU MONDE – L'IDEAL ASCETIQUE 58

CHAPITRE II – DESCARTES ET L'IMAGE DOGMATIQUE DE LA PENSEE**–** EST-CE QUE « JE » REVE ? **74**
I. L'EPREUVE DU REVE COMME CONFIRMATION DE LA VERITE CHEZ DESCARTES 77
II. LA FICTION DU COGITO ET LA SUBJECTIVITE PSYCHOLOGIQUE: LA TOUTE-PUISSANCE DE LA CONSCIENCE 98

CHAPITRE III – LE REVE AMERICAIN ET LA VISION ORGANIQUE DU MONDE **105**
I. AVENEMENT DE LA REPRESENTATION ORGANIQUE AU CINEMA 107
II. L'HISTOIRE ENTRE REVE ET PROPHETIE 116
III. LE VACILLEMENT DU REVE 128

CHAPITRE IV – AU-DELA DE L'INTERPRETATION DES REVES – LE « TOURNANT IDEALISTE » DE LA PSYCHANALYSTE **146**
I. LA DRAMATISATION 148
II. DU THEATRE A L'USINE 156
III. PENSER CE N'EST PAS REVER 162

CONCLUSION – « CE N'EST QU'UN REVE… » **171**

DEUXIEME PARTIE – L'IVRESSE DES PROFONDEURS **174**

INTRODUCTION – UNE QUESTION DE FORCE **175**

CHAPITRE V – UNE PENSEE INSULAIRE **178**
I. « LE REVEUR DE L'ILE » – DU FRAGMENTAIRE A LA LUMIERE PURE 180
II. LA THEORIE DE L'IDEE CHEZ DELEUZE – ESTHETIQUE ET DIALECTIQUE 192

CHAPITRE VI – KAFKA **–** AGENCEMENTS ONIRIQUES DE DESIR **197**
I. LE REVE DE KAFKA CONTRE TOUTE TENTATION D'ONIRISME 199
II. QU'EST-CE QU'UN « *VRAI* REVE DE DESIR » ? 216
III. « AVANT-PROPOS » : UNE ONTOLOGIE ET UNE ETHIQUE DE LA NUIT 236

CHAPITRE VII – LE TEMPS DANS LE REVE **–** METAPHYSIQUE DE L'IMAGINATION **242**
I. L'INSPIRATION BERGSONIENNE 245
II. L'ONIRISME CINEMATOGRAPHIQUE 251
III. LA *LOGIQUE* DU REVE DANS *L'IMAGE-TEMPS* 255

CHAPITRE VIII – REVE ET MONDE **–** CAPTURE ET SUBJECTIVITE **261**
I. LE REVE COMME MOUVEMENT DE MONDE 263
II. LA CAPTIVITE DU REVE 282
III. DES MONDES AVANT ET APRES LE MONDE 304

CHAPITRE IX – LES MOTS ET LES REVES **–** COMMENT SORTIR DE L'ENFERMEMENT ? **306**
I. LA PRISON DU REVE 307
II. SORTIR DE L'ENFERMEMENT – D'UN REVE L'AUTRE 324
III. LE PLI ET LA FABULATION : UN REVE PHILOSOPHIQUE 336

CHAPITRE X – LE PLI ONIRIQUE DE L'INSOMNIE **343**
I. L'ONIRISME LEIBNIZIEN : MONADES ET MONDES POSSIBLES 345
II. DU VIGILAMBULE ARTALDIEN A L'INSOMNIAQUE BECKETTIEN 384

CONCLUSION – LE COMBAT DES AIRS ET DE LA TERRE **428**

TROISIEME PARTIE – LE CRISTAL DE LA TERRE 429

INTRODUCTION – UNE QUESTION DE PUISSANCE **430**

CHAPITRE XI – LES DORMEURS DE BACON**–** REHABILITER LE CORPS ET L'IMAGE – LA NOUVELLE RESSEMBLANCE **432**
I. LE *FAIT* DU SOMMEIL 434
II. SENSATION ET INFINI 446
III. PEINTURE ET JUSTICE 458

CHAPITRE XII – APOLLON ET DIONYSOS **–** L'ENJEU ETHIQUE DE L'ESTHETIQUE **467**
I. LE DEDOUBLEMENT DU REVE CHEZ NIETZSCHE : REVE APOLLINIEN ET IVRESSE DIONYSIAQUE. 468
II. UNE QUESTION AVANT TOUT ETHIQUE POUR DELEUZE – EN FINIR AVEC LE JUGEMENT 481

CHAPITRE XIII – L'ACTE DE FABULATION **–** FORCE ACTIVE DU REVE **490**
I. L'ORIGINE DU CONCEPT : LA FONCTION DE FABULATION DANS *LES DEUX SOURCES* 492
II. LITTERATURE ET FABULATION : T.E. LAWRENCE – « REVEUR DIURNE » 504
III. PAR-DELA LES MOTS, L'IMAGE-CRISTAL – FABULATION ET CINEMA 514

CHAPITRE XIV – L'OPTIQUE ETHIQUE – LUMIERE ET NOUVEL INFINI **–** SPINOZA – UNE FABULATION PHILOSOPHIQUE **532**
I. L'IMAGINATION, LE REVE ET LE MONDE DES SIGNES AU XVII^{e} SIECLE – UNE QUESTION EPISTEMOLOGIQUE 534
II. LES ENJEUX ETHIQUES DE L'EPISTEMOLOGIE 567

CHAPITRE XV – REVE ET JUSTICE **–** L'ONIRISME SUPERIEUR DE DELEUZE **600**
I. SPINOZISME DE DELEUZE 602
II. LIBERER L'INDIVIDU DU REVE DE L'HOMME – LOGIQUE DE LA RELATION 614

CONCLUSION GENERALE – PHILOSOPHER C'EST APPRENDRE A REVER **618**

APRES-PROPOS – TOUJOURS IDIOTE … **622**

BIBLIOGRAPHIE **623**

I. OUVRAGES DE ET SUR GILLES DELEUZE 624
II. AUTRES OUVRAGES MOBILISES 626

INDEX DES PRINCIPALES NOTIONS **633**
INDEX DES AUTEURS **638**
OCCURRENCES DU MOT REVE DANS L'ŒUVRE DE GILLES DELEUZE **643**

TABLE DES MATIERES **647**

Liste des abréviations

Les abréviations ci-référencées correspondent aux ouvrages de Gilles Deleuze (par ordre alphabétique) et aux classiques de la philosophie souvent convoqués, ainsi qu'à certaines études critiques, auxquelles nous faisons références de manière récurrente. Une bibliographie plus complète est proposée à la fin de ce travail.

AŒ	*Capitalisme et Schizophrénie,* t. 1 : *L'anti-Œdipe* (Avec Guattari), Paris, Minuit, 1972.
B	*Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.
CC	*Critique et clinique,* Paris, Minuit, 1993.
D	*Dialogues* (Avec C. Parnet)*,* Paris, Flammarion, 1977.
DR	*Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
DRF	*Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003.
E	*L'épuisé,* Paris, Minuit, 1992.
ES	*Empirisme et Subjectivité*, Paris, PUF, 1953.
F	*Foucault,* Paris, Minuit, 1986.
FB	*Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, La Différence, 1984.
ID	*L'île déserte et autres textes,* Paris, Minuit, 2002.
IM	*Cinéma 1. Image-Mouvement,* Paris, Minuit, 1983.
IT	*Cinéma 2. Image-Temps,* Paris, Minuit, 1985.
K	*Kafka. Pour une littérature mineure* (Avec Félix Guattari), Paris, Minuit, 1975.
Le Pli	*Le Pli. Leibniz et le Baroque,* Paris, Minuit, 1988.
LS	*Logique du sens,* Paris, Minuit, 1969.
LT	*Lettres et autres textes,* Paris, Minuit, 2014.
MP	*Capitalisme et Schizophrénie, t. 2 : Mille Plateaux* (Avec Guattari), Paris, Minuit, 1980.
NP	*Nietzsche et la philosophie,* Paris, PUF, 1962.
N	*Nietzsche,* Paris, PUF, 1965.
PCK	*Philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963.
PFJ	« Pour en finir avec le jugement »*,* in *CC.*
Pp	*Pourparlers,* Paris, Minuit, 1990.
PS	*Proust et les signes,* Paris, PUF, 1964 (L'édition augmentée).
PSM	*Présentation de Sacher Masoch,* Paris, Minuit, 1967.

PV *Périclès et Verdi – La philosophie de François Châtelet*, Paris, Minuit, 1988.

QPh ? *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Avec Félix Guattari)*,* Paris, Minuit, 1991.

Sp *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979.

SPE *Spinoza et le problème de l'expression,* Paris, Minuit, 1968.

SPP *Spinoza, philosophie pratique,* Paris, Minuit, 1981.

DMR Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932.

MM Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939.

R Bergson, *Le rêve suivi de Fantômes de vivants*, Paris, PUF, 2013.

IB Foucault, « Introduction à *Rêve et existence* », in *Dits et écrit,* t.1, Paris, Gallimard, 1994.

IR Freud*, Interprétation des rêves,* Paris, PUF, 2010.

CI II Nietzsche*, Considérations inactuelles*, II, Paris, Gallimard, 1990.

GM Nietzsche, *Généalogie de la morale*, in *Œuvres philosophiques complètes VII*, Paris, Gallimard, 1971.

NT Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Paris, Livre de Poche, 2013.

I Sartre, *L'imaginaire,* Paris, Gallimard, 1986

TTP Spinoza, *Traité théologico-politique*, Paris, Flammarion, 1965.

DPC Pierre Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.

DPP Pierre Montebello, *Deleuze, la passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008[1].

MA David Lapoujade, *Deleuze, Les mouvements aberrants,* Paris, Minuit, 2012[2].

---

[1] Cet ouvrage de Pierre Montebello synthétise d'une manière très minutieuse et élégante l'esprit de la pensée deleuzienne. Il insiste sur le propre de la philosophie de Deleuze, à savoir, sa manière de renouer avec l'*Idée* même de philosophie, qui est une logique des paradoxes, une véritable *passion* de la pensée.

[2] David Lapoujade, à travers cette étude de la philosophie de Deleuze, renouvelle considérablement le regard que l'on porte habituellement sur la pensée de ce dernier. En dégageant l'objet que Deleuze n'a cessé de scruter tout au long de sa *vie* philosophique, à savoir *les mouvements aberrants* qui traversent la vie et lui redonnent sa puissance de création, mouvements auxquels il pourvoit des *logiques*, il découvre la manière dont la pensée réinvente les modes d'existences propres à la philosophie elle-même, sa manière de résister à la bêtise.

INTRODUCTION GENERALE

Les trois figures du rêve
La Fiction des Airs – L'Ivresse des Profondeurs –
Le Cristal de la Terre

J'hume et allume Deleuze comme une fleur cueillie dans un rêve [1]

L'ambition de ce travail est d'interroger la notion de rêve dans un corpus philosophique particulier ; celui de Gilles Deleuze. Il n'est donc pas question du rêve en général, mais du traitement singulier qui lui est réservé dans un système philosophique original, impliquant, dès lors, de nouveaux enjeux. En outre, n'est-il pas non plus question de trouver la définition conceptuelle exacte qu'en donnerait Deleuze – définition conceptuelle au sens classique d'un « bon sens », qui nous renverrait à une définition seulement nominale, dévaluant par là même toute velléité de recherche – ; il s'agira de montrer, au contraire, la variation constante de la notion dans son *anexactitude*[2] – qui n'en perd pas moins de sa précision –, et dont les masques sont aussi nombreux que les problèmes dont elle participe.

Peut-être découvrirons-nous davantage son *insistance* dans l'œuvre, plutôt qu'une *consistance* à proprement parler ; insistance qui s'exprime à travers une multiplicité de personnages insolites, de *postures* esthétiques – l'homme véridique, l'idiot feint, le méditant, le prêtre, le prophète, le héros, l'acteur, le traître, le rêveur de l'île, le rêveur diurne, le voyant, le somnambule, le vigilambule, l'insomniaque-épuisé etc. – incarnant autant de *manières* de rêver. Postures et allures *insistantes,* animées par une passion active, initiant par là même le tracé du plan pré-philosophique conditionnant la pensée – immanence et insistance qui feront, nous l'espérons, la consistance de la notion de rêve.

> « La philosophie – écrit Deleuze – présente trois éléments dont chacun répond aux deux autres, mais doit être considéré pour son compte : *le plan pré-philosophique qu'elle doit tracer (immanence), le ou les personnages pro-*

---

[1] Julio Bressane, « Cinéma Deleuze », In Éric Alliez (dir.), *Deleuze, une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 155.

[2] « Problème de l'écriture : il faut absolument des expressions anexactes pour désigner quelque chose exactement. Et pas du tout parce qu'il faudrait passer par là, et pas du tout parce qu'on ne pourrait procéder que par approximations : l'anexactitude n'est nullement une approximation, c'est au contraire le passage exact de ce qui se fait. […] Arriver à la formule magique que nous cherchons tous : PLURALISME = MONISME, en passant par tous les dualismes qui sont l'ennemi, mais l'ennemi tout à fait nécessaire, le meuble que nous ne cessons pas de déplacer » (*MP*, 31).

philosophiques qu'elle doit inventer et faire vivre (insistance), les concepts philosophiques qu'elle doit créer (consistance). Tracer, inventer, créer, c'est la trinité philosophique » (*Qph ?* 74).

Doutes sur le rêve

La difficulté reste tout de même de taille, et si le doute sur la pertinence d'un tel sujet ne nous a pas quitté un seul instant durant toute la durée notre investigation, c'est qu'il y avait une raison « suffisante ». La notion de « rêve » semblait, d'abord, indéterminée, voire même indéterminable, et ce, du fait d'un usage pluriel, plurivoque, métaphorique parfois contradictoire – si bien que l'on ne sait plus, à un certain moment, de quoi on parle au juste – un *air* de dialogue platonicien aporétique.

Nous fallait-il, toutefois, relever le défi et traiter la notion de manière philosophique, en essayant, suivant les rôles que semble lui attribuer Deleuze dans son œuvre, d'en tirer une unité concrète. Car si, en effet, avions-nous été d'emblée attiré et *affecté* par la dimension inédite que semblait lui offrir Deleuze[3], il n'en demeure pas moins que l'affect ne suffit pas[4], et que la philosophie se doit de dévoiler les mouvements logiques qui traversent les mots, qui leurs donnent un ancrage concret et effectif – autrement dit, un *sens* – au sein des états de choses et du sensible – dialectique *et*

---

[3] En effet, c'est en écoutant la conférence donnée à la FEMIS par Deleuze, dévoilant la dimension tout à fait déconcertante et troublante que prêtait le réalisateur Vincente Minnelli, selon lui, à l'Idée de rêve, que nous avions été tentée de creuser plus en avant le sujet ; affectés, certes, mais tétanisés par un manque total de « compréhension » : *de quel droit* affirmait-il une pareille chose ?

[4] « En philosophie, la syntaxe est tendue vers le mouvement du concept. Or le concept ne se meut pas seulement en lui-même (compréhension philosophique), il se meut aussi dans les choses et en nous : il nous inspire de nouveaux percepts et de nouveaux affects, qui constituent la compréhension non-philosophique de la philosophie elle-même. Et la philosophie a besoin de compréhension non philosophique autant que de compréhension philosophique. […] Le style en philosophie est tendu vers ces trois pôles, le concept ou de nouvelles manières de penser, le percept ou de nouvelles manières de voir et d'entendre, l'affect ou de nouvelles manières d'éprouver. C'est la trinité philosophique, la philosophie comme opéra : il faut les trois pour *faire le mouvement* » (*Pp*, 223-224, souligné dans le texte).

esthétique, pensée *et* vie. En d'autres termes, fallait-il trouver la *nécessité* animant ce concept, si concept il y avait.

Deleuze parle « d'engrosser » les mots, de les gonfler[5], et ce, d'autant plus qu'ils s'avèrent être des mots communs, ordinaires, galvaudés, usés, presque vides :

> « Je crois – écrit-il à Réda Bensmaïa – que les grands philosophes sont aussi de grands stylistes. Et, bien que le vocabulaire en philosophie fasse partie du style, parce qu'il implique tantôt l'invocation de mots nouveaux, tantôt *la valorisation insolite de mots ordinaires*, le style est toujours affaire de syntaxe. Mais la syntaxe est un *état de tension vers quelque chose qui n'est pas syntaxique ni même langagier* (un dehors du langage) ». (*Pp*, 223, nous soulignons).

Un autre obstacle, néanmoins, se dressait devant nous, cependant que nous doutions même de la « valorisation » du concept de rêve chez Deleuze. Et en effet, le rêve n'est ni un concept central, remarquable, déterminant dans la pensée deleuzienne, ni, corrélativement, une notion envers laquelle il ressentait – personnellement – une quelconque affinité[6].

Toutefois, rechercher les raisons de telles marginalisation, « abstention » ou prudence, et analyser les passages où le rêve est traité de manière singulière – qui nous paraissent, lorsqu'on s'y attarde, tout de même conséquents, bien que dispersés[7] –, pourrait nous permettre, à la fois « d'engrosser » le mot, et d'emprunter une nouvelle entrée dans le système philosophique deleuzien lui-même. Car, réciproquement, si nous avions été effectivement *affectée*, c'est que justement « quelque chose » consistait et

---

[5] Voir également *Qph ?*, 13 : « Beaucoup de problèmes se pressent sous les yeux hallucinés d'un vieil homme qui verrait s'affronter toutes sortes de concepts philosophiques et de personnages conceptuels. Et d'abord les concepts sont et restent signés […]. Mais aussi certains réclament un mot extraordinaire, parfois barbare ou choquant, qui doit les désigner, *tandis que d'autres se contentent d'un mot courant très ordinaire qui se gonfle d'harmoniques si lointaines qu'elles risquent d'être imperceptibles à une oreille non philosophique* ». Ainsi en est-il, pensons-nous, du rêve chez Deleuze.

[6] « […] Est-ce que je me vis comme un rêve ? Ça peut arriver, mais à ce moment-là, je dirais : ce n'est pas Spinoza qu'il vous faut. Si vous vous vivez comme un rêve, il y a sûrement de grands auteurs qui se sont un peu vécus comme un rêve. Faut les trouver... Je suppose qu'il y a de grands Allemands qui se sont vraiment vécus comme un rêve. Des grands romantiques allemands […] Vous comprenez, *moi je ne crois pas* ... » (Cours sur Spinoza du 6/01/81, nous soulignons).

[7] Voir l'index des occurrences du mot « rêve » dans l'œuvre de Deleuze, à la fin de ce travail.

insistait véritablement, tel le « passé pur » bergsonien : « il n'existe pas, il consiste, il insiste, il *est* » (*DR*, 111).

Ainsi notre doute devait-il reposer sur les doutes de Deleuze lui-même. Rappelons, en ce sens, ses propres « doutes sur l'imaginaire », qui peuvent justement relever le nœud problématique affectant notre sujet – bien que le rêve ne se réduise pas à « l'imaginaire ». A la remarque de son interlocuteur, « Vous n'employez jamais, dans votre analyse du cinéma, le terme d'imaginaire, largement utilisé dans d'autres recherches pour qualifier le langage cinématographique. Quelles sont les raisons de cette abstention ? » (*Pp*, 91), Deleuze répond :

> « En effet, il y a là *un problème proprement philosophique* : « imaginaire » est-il un bon concept ? Il y a d'abord un premier couple « réel-irréel » […]. Et puis il y a le couple « vrai-faux ». Le réel et l'irréel sont toujours distincts, mais la distinction des deux n'est pas toujours discernable. Mais justement, quand il y a faux, le vrai à son tour n'est plus décidable. Le faux n'est pas une erreur ou une confusion, mais une puissance qui rend le vrai indécidable ». Et de poursuivre : « L'imaginaire est une notion très compliquée parce qu'il est au croisement des deux couples. L'imaginaire, ce n'est pas l'irréel, mais l'indiscernabilité du réel et de l'irréel. […] *L'imaginaire, c'est l'image-cristal* » (*Pp*, 93, nous soulignons)

Cette assertion nous permet d'abord de conjurer deux illusions sur la pratique philosophique deleuzienne, conjuration composant justement une partie des enjeux du présent travail. Deux lieux communs, en effet, ne cessent de s'insinuer pour polluer et obstruer la compréhension de cet auteur, dont la rigueur extrême n'est pourtant plus à démontrer. Persistance, d'une part, de l'idée selon laquelle sa philosophie s'apparente à un délire schizophrénique, en un sens pathologique, à une sorte de rêverie, « rêve éveillé », n'ayant aucun *effet* concret, dès lors qu'elle affirme son *innocence* et son *irresponsabilité*. Persistance, de l'autre, de l'idée inverse, celle d'un matérialisme radical, d'un physicalisme de Deleuze, sa manière de n'être acculé qu'au Réel, à l'actuel purement actualisé, au point de se retrouver, dans la même situation que Foucault face à la thématique du pouvoir[8], dans une impasse.

[8] Sur ce point précis voir le III du chapitre IX.

Nous pensons, en effet, que le concept de rêve – s'il existe effectivement chez Deleuze – pourrait à la fois nous instruire sur la complexité du problème de la vérité dans son *indécidabilité* – un au-delà de la dualité vrai-faux – et sur le statut même du réel dans son *indiscernabilité* – un au-delà de la dualité réel-imaginaire – ces meubles « qu'on ne cesse pas de déplacer » ; « au-delà » étant à prendre au sens d'une recherche des conditions de possibilité de l'expérience *réelle* – empirisme transcendantal – qui fait que la pensée ne peut plus consister en une activité abstraite, et que la vie l'anime autant qu'elle-même nourrit la vie. Le rêve aurait donc à voir avec l'essence même de l'acte de philosopher.

Mais avant de nous plonger dans une considération du « statut paradoxal du rêve » dans la philosophie de Deleuze, tentons, brièvement, de lister quelques définitions nominales de la notion, qui nous permettrons de mieux structurer par la suite notre propos.

Définitions nominales

Rapportons-nous, d'abord, au *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, où sont exposés deux sens du mot rêve : « sens propre », d'une part, comme « suite de phénomènes psychologiques se produisant pendant le sommeil et dont on ne se souvient plus ou moins complètement après le réveil » ; « sens figuré », d'autre part, comme « pensée sans consistance et sans accord avec la réalité »[9]. Sens propre posant d'emblée la dichotomie entre veille et sommeil, nuits et jours ; sens figuré présupposant d'emblée la distinction véridique du réel et de l'imaginaire, traitant le mot rêve comme une « métaphore »[10]. Deux assertions du « bon sens » qui ne nous avancent en rien, ne pouvant pas même faire office de définitions premières.

---

[9] André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1926, « Rêve » p. 931.
[10] On verra au cours de la recherche la méfiance de Deleuze vis-à-vis des usages métaphoriques. François Zourabichvili explique parfaitement la cause de ce rejet, en forgeant, à partir de l'œuvre de Deleuze, le concept de « littéralité » : « Soit l'exemple […] de la métaphore. Ce concept suppose qu'on distingue un usage propre et un usage figuré des mots, que l'on transporte un mot de son domaine de propriété dans un domaine où, sous certaines conditions, il exprime encore quelque chose, bien qu'obliquement, indirectement. Beaucoup de gens, philosophes ou non, font

Voyons, ensuite, la définition plus élaborée qu'en propose Jean-François Lyotard dans l'*Encyclopédie Universalis*. Il relève un paradoxe : l'universalité de l'expérience onirique – *tout le monde* rêve – et son incommunicabilité pourtant : « l'expérience du rêve est universelle, mais c'est l'expérience d'une singularité incommunicable, où *les conditions de l'objectivité ne peuvent s'instaurer sans détruire aussitôt leur « objet »* » (nous soulignons). Et de poursuivre :

> « Paradoxe, puisque l'universalité de l'expérience onirique devrait permettre la communication et la confrontation de ses contenus, alors que la singularité de ceux-ci, leur adhérence à la vie particulière du dormeur, mais aussi au caractère unique, étrange, imprévisible des situations, des opérations et les éléments que le rêve met en jeu paraissent interdire l'élaboration d'aucun code, d'aucun système lexical et syntaxique qui, une fois établi et appris, nous permettrait de comprendre ce que « veut dire » tel rêve au même titre que nous comprenons ce que veut dire un message verbal formulé dans une langue connue »[11].

Lyotard décrit ainsi une expérience irréductible par essence, inaccessible et échappant, par là même, à toute conceptualisation. Le *logos* se cognerait systématiquement à ce « noyau » indéfectible du rêve, déraison onirique caractérisant pourtant une des expériences quotidiennes des plus communes. Aussi sont-ce ces propriétés que nous lui prêtons d'emblée qui en font un phénomène partiel et par conséquent jugé comme strictement subjectif et « faux ». La perception et l'imagination, en ce sens, diffèrent en nature, puisque l'imagination reproduit le procès spatio-temporel du rêve en perpétuant son incommunicabilité, sa dimension intraduisible, sa clôture inhérente, tandis que

---

usage de métaphores. Beaucoup aussi se méfient, et préfèreraient que les philosophes évident de construire leur discours sur « de simples métaphores » : on sauverait la philosophie en lui faisant redécouvrir les vertus du sens propre. D'autres encore, plus habiles, remarquent que le langage est de part en part habité par la métaphore, à commencer par le nom même de métaphore, si bien qu'il n'existe pas de point de vue surplombant à partir duquel la métaphore pourrait pleinement apparaître comme un objet : l'opposition du propre et du figuré s'inscrit intégralement dans la clôture de la métaphysique » (Derrida) » (*La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011, pp. 53-54) ; et plus loin, « La littéralité n'est donc pas le sens propre, mais *l'en deçà du partage entre le propre et le figuré* ». Nous reviendrons sur ces questions tout au long de notre travail, puisqu'il s'agit pour nous, également, de considérer le rêve *littéralement*.

[11] Jean-François Lyotard, « Rêve », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

l'expérience perceptive et sensorielle semble, malgré ses défaillances, surmontable, dépassable vers un horizon extensif, objectif, heuristique et partageable, apte à offrir un monde sensori-moteur, vivable.

Telle est donc la définition nominale que nous devrions dépasser, avec Deleuze, puisqu'il semble bien, que ce dernier, de par sa critique radicale de l'image dogmatique de la pensée représentative, par son souhait également de faire « essaimer des cristaux de temps »[12], met en branle les conventions admises, et notamment, les oppositions de l'objectif et du subjectif, de la matière et de la mémoire, de l'espace et du temps, qui semblent dès le départ fausser notre appréhension du phénomène onirique. Aussi, tant que le rêve se voit réduit à sa dimension psychologique, n'en sortira qu'une définition négative, qui l'exclut d'emblée de tout acte de pensée. C'est peut-être pour cette raison précise qu'il nous faudra distinguer le rêve de l'imaginaire, et en chercher sa condition ailleurs :

> « Je ne crois pas – écrit Deleuze, poursuivant ses « doutes sur l'imaginaire » – à la puissance de l'imaginaire, dans le rêve, dans le fantasme… etc. L'imaginaire, c'est une notion indéterminée. Elle doit être étroitement conditionnée : *la condition, c'est le cristal, et l'inconditionné auquel on s'élève, c'est le temps* » (*Pp*, 94, nous soulignons).

Cette assertion aurait peut-être dû nous dissuader, renforçant nos doutes sur la pertinence d'une telle recherche au sein du corpus deleuzien. Mais elle ne fait, en fin compte, qu'attiser notre curiosité, d'autant plus que c'est au sein des livres sur le cinéma, où l'image-cristal est conceptualisée, que le rêve apparaît sous sa forme la plus paradoxale – rêve organique du cinéma d'action et rêve-impliqué des espaces optiques et sonores purs.

Et si c'est bien dans ces livres, moyennant Bergson, que la question de l'image onirique semble le mieux exploitée, il semble néanmoins que, dès ses premiers écrits, la

---

[12] « La tâche que j'aurais souhaité remplir, dans ces livres sur le cinéma, *ce n'est pas une réflexion sur l'imaginaire, c'est une opération plus pratique, essaimer des cristaux de temps*. C'est une opération qui se fait dans le cinéma, mais aussi dans les arts, dans les sciences, dans la philosophie. *Ce n'est pas de l'imaginaire, c'est un régime de signes*. En faveur, je l'espère, d'autres régimes encore » (*Pp*, 95, nous soulignons).

figure du rêve émerge sous un voile des plus inédits – dramatisation de l'Idée du rêveur de l'île –, début d'un parcours tortueux, où elle ne cessera de changer de visage, à la fois attractif et répulsif, harmonieux et monstrueux, de se métamorphoser, recouvrant, par-là même, sa force conceptuelle positive, sa *santé* proprement philosophique, par-delà les dualismes classiques.

Dès lors, de même que *tout le monde* ne pense pas, *en droit* …, se révèlera le fait que *tout le monde* ne rêve pas, *en droit.*

Qu'est-ce qui ne peut être *que* rêvé ?

Les trois images du rêve : conversion – subversion – perversion

Toute la recherche que mène Deleuze sur le rapport de l'image et de la pensée – conjurant d'abord la fiction métaphysique et morale qui n'a de cesse d'obstruer la pensée ; remuant ensuite les profondeurs dans lesquels plonge la pensée sans images, ivre de vie ; pour faire émerger enfin un cristal à la surface de la terre, à travers lequel on peut lire l'avenir – peut être considérée, par nous, comme une tentative d'embrasser l'expérience du sommeil et des rêves sous différentes perspectives, d'en révéler la dimension ontologique animant les rapports entre espace et temps, image et concept, corps et âme, passion et action, mémoire et matière, lumière et langage, vie et mort.

Nous retenons trois principaux axes au sein desquels le rêve semble investi, et qui définissent l'articulation de ce travail.

Il s'agira d'abord de considérer le rêve dans son rapport avec le concept de vérité, avec l'idéal formel du vrai, principe d'individuation apollinien, conception organique du monde, nous situant ainsi au sein de l'histoire de la philosophie, dont l'enjeu est justement la vérité elle-même, sa recherche, sa découverte et sa conquête, et la manière de la distinguer de ce qu'elle ne serait pas ; l'illusion, le rêve, l'imaginaire, le fantasme, le simulacre, le faux, la folie etc.… nous apercevant, néanmoins, que cette quête relève elle-même d'un rêve, qui, très vite, se métamorphosera en fiction morale, cauchemar de la raison. Le mouvement onirique emprunte alors une trajectoire verticale et ascendante, pour atteindre la *forme* idéale du vrai. Ainsi s'esquissera la première image du philosophe, rêveur en un premier sens, celui de l'homme véridique :

> « L'opération du philosophe est alors déterminée comme ascension, comme conversion, c'est-à-dire comme le mouvement de se tourner vers le principe d'en haut dont il procède, et de se déterminer, de se remplir et de se connaître à la faveur de cette motion » (*LS*, 152)

Cette image du philosophe, qui oppose paradoxalement l'action au rêve, la connaissance à la passion, la stabilité du vrai et du bien au devenir démonique des apparences et des simulacres, s'accompagne d'une image tenace et prégnante, que seule la pensée dénuée d'images et de rêves – « sommeil sans rêve » – recouvrant sa dimension proprement créatrice, animée par la violence du sensible et du temps qui lui donne sa *nécessité*, pourra conjurer. Tel sera le deuxième axe où nous considérerons, cette fois-ci, le rêve dans un rapport plus spécifique avec la pensée, pénétrant ainsi les dynamismes spatio-temporels sous-tendant la genèse des Idées, et évaluant autrement la fonction onirique, tant comme un obstacle « formel » à surmonter, que comme une force active, dramatisation, dès lors qu'il aura recouvert son ivresse primitive.

> « Dans le déluge d'eau et de feu, le volcan ne recrache d'Empédocle qu'une seule chose, sa sandale de plomb. Aux ailes de l'âme platonicienne, s'oppose la sandale d'Empédocle qui prouve qu'il était de la terre, sous la terre, et autochtone. Au coup d'aile platonicienne, le coup de marteau présocratique. A la conversion platonicienne, la subversion présocratique […]. « Derrière toute caverne, il y en a une autre plus profonde, il doit y en avoir une autre plus profonde, un monde plus vaste, plus étranger, plus riche sous la surface, un abîme au-dessous de tout fond, au-delà de toute fondation » » (*LS*, 154)

Telle est donc « l'aventure propre de l'involontaire », celle des sommeils partiels – au sens de Bichat –, traversées mortuaires, où l'on risque de s'engloutir, et desquels on risque de ne pas se réveiller. L'ontologique et l'esthétique doivent, dès lors, retrouver leur dimension éthique, car « sur l'autre front, on montrera que la profondeur est une illusion digestive, qui complète l'illusion optique idéale. » (*LS*, 155). Notre troisième axe, confrontant le rêve et la vie, devra, dès lors, s'occuper de cette justice supérieure, à laquelle ne cesse de faire appel Deleuze, et qui ouvre sur la troisième image du rêve comme perversion, l'hybris d'Hercule, ce qu'on nommera, pour notre compte, onirisme supérieur :

> « Rien derrière le rideau, sauf des mélanges innombrables. Rien au-dessus du tapis, sauf le ciel vide. Le sens apparaît et se joue à la surface, du moins si l'on sait battre convenablement celle-ci, de manière qu'il forme des lettres de poussière, ou comme une vapeur sur la vitre où le doigt peut écrire. La philosophie à coup de bâton chez les Cyniques et les Stoïciens remplace la philosophie à coup de marteau. Le philosophe n'est plus l'être des cavernes, ni l'âme ou l'oiseau de Platon, mais l'animal plat des surfaces, la tique, le pou. […] la perversion implique un étrange art des surfaces » (*LS*, 158)

Vérité – Pensée – Vie : voici donc la toile, à travers laquelle nous ambitionnons de happer le Rêve chez Deleuze, ouvrant dès lors, nous l'espérons, de nouvelles entrées dans l'œuvre elle-même.

Position des problèmes et directions de recherche

Qu'en est-il ainsi, concrètement, de la notion de rêve chez Deleuze ? Quelle place occupe-t-elle au sein de la constellation conceptuelle riche et variée que nous offre sa pensée ? Quel rôle lui est-il assigné et dans quels problèmes concrets son usage est-il déterminant ? Peut-on parler, dès lors, d'un concept de rêve chez Deleuze ?

Si le rêve, en effet, n'est pas employé sur le mode du langage ordinaire, le « sens commun », enveloppant une multiplicité d'acceptions et appliqué à de nombreux contextes (désir, vouloir, espérance, imagination, inclination, idéalisation, utopie etc.)[13], transformant la notion en une notion galvaudée, un mot dépourvu de pertinence et d'intérêt, il n'est pas non plus pris dans un bon sens, unique et ultime – une Idée de rêve éthérée, au sens platonicien. Les « concepts » sont au service de problèmes cachés, implicites, impliqués, enveloppés, qu'il nous incombe de reconstruire, afin de mieux éclairer l'usage de ces mêmes concepts.

---

[13] Pour une analyse exhaustive et historique du mot rêve, se reporter à l'excellent article, extrêmement complet, de Fabre Daniel, « Rêver. Le mot, la chose, l'histoire », in *Terrain,* 26, mars 1996, pp. 69-82. Nous ne nous y attarderons pas ici puisqu'il s'agit, pour nous, d'appréhender le rêve sous le prisme strictement philosophique et strictement deleuzien.

Aussi est-ce pour cette raison que nous avons choisi le titre « statut paradoxal du rêve », et non pas « un concept de rêve », pour nous installer justement au sein des problèmes, pour en explorer la complexité, plutôt que pour les expliquer en prétendant trouver un dernier terme, détenir le dernier mot. « Statut » est donc à prendre au sens juridique, contractuel, une question donc de *droit*, une jurisprudence, touchant non pas à l'essence du rêve, mais bien plutôt à ce à quoi il prétend, son fondement. Cette dimension transcendantale sera considérée dans un contexte logique, puisqu'il s'agit pour nous d'atteindre à une *logique* du rêve, logique *irrationnelle*, *paradoxale*. Ces différents critères nous permettront d'adopter l'approche deleuzienne de la philosophie, et ce, d'autant plus que la thématique choisie – celle du rêve – n'est pas deleuzienne elle-même.

En effet, comme explique Pierre Montebello, la philosophie de Deleuze est une philosophie du paradoxe, pas seulement parce qu'elle s'oppose aux deux formes de la doxa – « sens commun » et « bon sens » – mais surtout parce qu'elle « prend à revers la philosophie elle-même, la conviction philosophique, les thèses philosophiques. Elle s'installe sur le terrain de la philosophie en vue de la déraciner de ses attaches profondes, de ses oppositions les plus vives. Elle se veut cependant tout autre chose qu'un jeu de langage, qu'une ironie logique, qu'un travail épistémique. Car, elle ne déplace pas les problèmes, elle ne les dépasse pas, elle ne les déconstruit pas, *elle s'installe en eux* » (*DPP*, 9, nous soulignons). Et d'ajouter plus loin :

> « Pour Deleuze, [les paradoxes] sont […] la genèse de la pensée affectée par le réel. Ils sont les formes d'une « Passion de la pensée », confrontée à sa tâche la plus essentielle, non pas connaître ou décrire, mais penser ce qui ne peut être que *pensé*, « l'ineffable » en elle, « l'impensable » en elle […]. Au cœur de l'œuvre de Deleuze, le paradoxe est la ligne volcanique et éruptive de sa pensée, la forme jaillissante et productive que celle-ci prend lorsqu'elle acquiert suffisamment de passion pour penser que ce qui ne peut être *que* pensé, c'est-à-dire pour produire non des connaissances mais du sens et des concepts » (*DPP*, 10-11).

Nous voulons ainsi nous installer, à l'instar de cette philosophie du paradoxe, au sein même des problèmes où le rêve semble jouer un rôle déterminant. Plusieurs directions de recherche, qui ne cesseront de communiquer, nous sont apparues au cours

de notre enquête, faisant converger autour de cette notion des problématiques tant métaphysiques, esthétiques qu'éthiques. En voici les principales.

1. Le rêve, pris dans son double aspect psychique et somatique, aurait affaire d'abord avec la naissance même de l'acte de philosopher comme métaphysique, apparaissant comme un des fondements de la scission du monde, et serait ainsi une cible potentielle de la critique de l'image dogmatique de la pensée, initiée par Deleuze dès ses premiers écrits. Critique du concept de vérité qui trouve sa solution dans une autre « méthode » d'appréhension philosophique du sensible, méthode de dramatisation, où le rêve apparaît alors sous un autre visage, comme dynamisme spatio-temporel *inconscient* présidant la genèse même de la pensée.

2. Aussi, est-ce toute la conception de l'inconscient qui se trouvera renouvelée, opposant un inconscient-usine géologique, cosmologique – théâtre de la cruauté du sommeil sans rêve – à l'inconscient théâtral généalogique, psychanalytique, où le rêve continue à caractériser la fameuse « voie royale », et à *signifier* l'accomplissement des désirs refoulés. Conception réductrice pourtant, qui cantonne le rêve à sa forme, à son extension, tandis que sa nature profonde relèverait d'abord du processus intensif qui pourrait dès lors nous permettre d'explorer la dimension créatrice du temps. Le concept d'image-rêve, que l'on trouve développé dans le chapitre III de *L'Image-temps*, semble, en effet, jouer un rôle clé dans l'investigation sur la nature du temps, sur le virtuel et l'événement pur, qui composent le pan métaphysique de la philosophie de Deleuze. Se joue ainsi non seulement la question de la mémoire et de son fonctionnement, dans une alliance originale entre esthétique cinématographique et métaphysique – le paradoxe Bergson – mais aussi le rapport fondamental avec la naissance d'un monde – Fabulation et Avenir.

3. Ce nouveau rêve, appréhendé sous cette perspective temporelle, ouvre, dès lors, sur le rapport de la conscience et du monde, en passant par le concept d'Autrui, que Deleuze renouvelle notamment dans sa lecture du *Vendredi* de Michel Tournier – « un monde sans autrui » – ou encore dans son analyse de l'œuvre de Minnelli, où il s'agit toujours de trouver un moyen de sortir des mailles du rêve d'Autrui, comme quand Alice,

dans un autre contexte, « faisant l'épreuve du rêve comme unité de monde », dit : « je n'aime pas appartenir au rêve d'une autre personne ».

Le rêve est donc, dès le début chez Deleuze, à la fois ce qui nous enferme et ce qui nous sauve. Il est la transition qui ne doit jamais se transformer en terme. Juste une relation.

4. Aussi est-ce autour de la modalité du possible, que toute la question semble se durcir. Le lien entre possible et virtuel, explicité dans le texte de *L'épuisé* sur Beckett, qui ouvre sur un nouveau rêve, le rêve d'insomnie ; rêve que l'on trouvait déjà exploité implicitement chez Kafka. Mais toute la critique du possible, du rêve de la fatigue, d'une certaine manière d'appréhender le rapport du langage et des choses, sert avant tout la dimension éthique : la philosophie n'ayant d'autre mission que de libérer la vie de tout ce qui l'emprisonne. D'où l'importance de l'injonction : « Pour en finir avec le jugement ».

5. La question du jugement, sous-jacente à la distinction esthétique entre rêve apollinien et ivresse dionysiaque, soulève, nous semble-t-il, le fond du problème du rêve. C'est ainsi un souci éthique qui explique la méfiance de Deleuze vis-à-vis du rêve, au profit de son double, l'ivresse, qui peut s'apparenter, à travers les puissances du faux, à l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. Tout se passe à la surface, au niveau de la limite où toute opposition et toute négation deviennent stériles, mais où « par-delà le bien et le mal » ne signifie pas pour autant « par-delà le bon et le mauvais ».

L'ivresse dionysiaque spinoziste, alliée au rêve apollinien leibnizien, contre le cauchemar de la raison, l'idéalisme moral, la mauvaise conscience chrétienne – renversement du platonisme ou « athéisme tranquille »[14].

---

[14] « Par athéisme tranquille, nous entendons une philosophie pour qui Dieu n'est pas un problème, l'inexistence ou même la mort de Dieu ne sont pas des problèmes, mais au contraire des conditions qu'il faut considérer comme acquises pour faire surgir les vrais problèmes : il n'y a pas d'autre modestie. Jamais philosophie ne s'est installée plus fermement dans un pur champ d'immanence » (*PV*, 7).

Temps faibles, temps forts

Aussi, les textes dans lesquels nous retrouvons le rêve, sont aussi divers que l'œuvre composite, bien que systématique, de Deleuze. Certains sont « isolés » (« Cause et raisons des îles désertes », « Pour en finir avec le jugement », « Bartleby ou la formule », *L'épuisé* …), d'autres font partie de ses ouvrages théoriques majeurs, plus denses et plus systématiques (*Différence et répétition*, *Logique du sens* ou encore *L'image-temps*).

Toutefois, la notion de rêve demeure souvent évasive, mentionnée de manière allusive, et toujours prise dans une constellation conceptuelle spécifique, qui nous empêcherait ainsi de la saisir seule, pour son compte, sans prendre en considération le problème qu'elle permet de construire ; renvoyant, néanmoins à d'autres textes, qui traitent du même problème, qui permettent, par conséquent, d'éclairer plus amplement l'usage de la notion et son fonctionnement dans l'œuvre.

Car rappelons-le, notre but n'est pas d'*avoir* le dernier mot, mais bien de comprendre comment *ça* marche concrètement dans l'œuvre-machine deleuzienne.

Lors d'une séance de cours sur « Michel Foucault – Le pouvoir, du 7 janvier 1986 », un étudiant émit une objection à Deleuze, faisant remarquer que le mot « diagramme » est très peu utilisé par Foucault dans son œuvre. Deleuze donne la réponse suivante, qui peut justifier, en un sens, notre choix d'un « temps faible » :

> « Un livre, il n'est jamais homogène, un livre il est fait de temps forts et de temps faibles, les temps faibles étant parfois géniaux. Je parle rythmiquement, les temps faibles au sens rythmique. […] c'est évident que deux personnes qui lisent avec passion un livre, il suffit que la passion soit là, je ne suis pas sûr que la distribution des temps forts et des temps faibles, soit la même dans deux lectures. Si bien que les différences entre lectures, elles précèdent de beaucoup, vous savez, les problèmes d'interprétation. Les différences entre lectures, quand un livre est riche, et beau, elle se passent déjà au niveau du rythme de la lecture. Et vous avez beau lire tout bas, il n'y a pas de lecture qui ne soit rythmique, c'est-à-dire avant même que vous ayez compris ce dont il était question, il y a des signaux qui vous parviennent, et ces signaux c'est des trucs qui, comme des petites lampes, qui s'allument et que vous vous dîtes : « ah là, c'est quelque chose d'important ». Et c'est vrai que la lecture c'est tout un exercice respiratoire, un exercice rythmique, avant d'être un exercice intellectuel. Et là, les critères du choix pour quelqu'un, pour dire : « ah là, c'est essentiel », ce n'est pas parce que l'auteur a mis en italique des

> phrases, parce que quand il met en italique, ça veut dire que c'est sa lecture à lui, ça veut dire qu'il est en train de se lire lui-même, et qu'il s'adresse à son lecteur en disant : « ça c'est important ». Alors il faut l'écouter, parce qu'il a quand même un point de vue privilégié, l'auteur. […]. Mais vous êtes souvent amenés à déporter les italiques, alors ça, il y a une question, de ce thème du rythme, la distribution des temps forts et des temps faibles, qui fait qu'encore une fois, l'interprétation découle de cette rythmique. C'est même par là que le lecteur, il participe quand même à la création de l'auteur »[15].

En effet, la plupart des textes auxquels nous avons fait appel peuvent être considérés comme « mineurs », « secondaires », dans l'économie de l'œuvre de Deleuze. Ils occupent néanmoins, et en vue de notre sujet, la même place que ces temps faibles « géniaux » dont parle Deleuze. C'est donc à un niveau rythmique qu'ils arrivent à structurer notre propos.

Choix méthodologiques – Cartographie du rêve

Car, disons-le d'emblée, nous avons fait le choix de demeurer au plus près des textes, et ce, d'une part, par respect pour leur singularité – le texte plutôt que le contexte –, de l'autre, dans la mesure où, notre thème n'ayant jamais encore été traité pour lui-même auparavant, nous fallait-il des « preuves à l'appui » pour renforcer notre démonstration.

La lecture que nous proposons n'est donc pas linéaire ou chronologique, dévoilant l'évolution de la pensée de Deleuze, ou tentant d'en expliquer les intentions. Ni

---

[15] Et de poursuivre : « C'est un peu comme quand, vous savez, quand vous lisez de la philosophie, ou à plus forte raison quand vous lisez de la littérature, c'est très proche de lorsque vous écoutez de la musique. A la lettre, vous n'entendez pas de la musique si vous ne saisissez pas le rythme. Ou même parfois autre chose. On a souvent dit, et ça me paraît d'une justesse évidente : on n'entend pas Mozart, on n'entend pas la lettre si l'on est pas sensible à la distribution des accents. Si vous ne répartissez pas les accents, Mozart, à la limite, est un médiocre musicien. C'est un musicien de l'accent. Vous pouvez ne pas le percevoir à la lettre. Mais dans la littérature et dans la philosophie c'est comme ça aussi. Je pense à un auteur comme Leibniz, vous prenez une page de Leibniz, mais avant même, en la lisant, vous ne pouvez pas ne pas vous demander à quelle hauteur est-ce, comme une musique, à quelle hauteur, à quel niveau. Comme une pensée a toujours plusieurs niveaux, elle s'expose à plusieurs niveaux. Lire, c'est assigner telle page à tel niveau, telle page à tel niveau ». (Cours – « Foucault–Le pouvoir » du 07/01/86).

commentaire, ni explication, nous ne cherchons pas à juger, et considérons l'œuvre comme un Tout ouvert. Il s'agit, en effet, d'alimenter la vivacité des textes, de tisser des liens inédits entre eux, cherchant les différents échos et résonnances au sein même de l'œuvre. Seule une telle approche, pensons-nous, peut permettre une cohérence, qu'on ne considèrera toutefois pas comme définitive.

Dès lors, on commencera par le « milieu », comme dans un rêve, mais ce milieu est à considérer avant tout au sens territorial, cartographique, spatial, notre manière de nous installer au sein des textes, de les habiter, de nous les approprier pour un moment. Mais aucun « milieu » ne prévaut sur l'autre. Nous tenterons, par exemple, de pénétrer au sein du problème de la naissance de la métaphysique, par une entrée à la fois humoristique et sérieuse, moyennant l'œuvre perverse de Masoch, pour atteindre par là même le rêve de Platon.

Notre parcours sera ainsi fait d'échos, de rappels, de connexions multiples, « transformations du boulanger »[16], car l'œuvre de Deleuze est un système ouvert, une toile rhizomatique ; tel le terrier de Kafka, nous faut-il donc nous essayer à différentes entrées :

> « Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier. […] On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège […]. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter des points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. » (*K*, 7)

Car Deleuze passe par les auteurs qui peuplent sa solitude comme par autant de rêves où il se laisse happer un instant et d'où il ressort, tel le danseur minnellien, pour

---

[16] La question qui anime en effet la philosophie de Deleuze est celle de la création, par la pensée, de nouveaux modes d'existence, qui se fait par la rencontre entre réalités qui semblaient de prime abord incommunicables : « Comment est-il possible que, sur des lignes complètement différentes, avec des rythmes et des mouvements de production complètement différents, comment est-il possible qu'un concept, un agrégat et une fonction se rencontrent ? » (*Pp*, 168-169).

investir un autre rêve. C'est cette scénographie onirique que nous aimerions observer, décrire et suivre de près, nous laissant, nous-mêmes happé dans la toile deleuzienne qui exprime son individualité profonde.

Cette méthode impliquera un style d'écriture qui pourrait déconcerter à première vue, mais qui, en voulant demeurer le plus fidèle à son auteur – nous écrivons *avec* Deleuze – tentera de garder la rigueur nécessaire pour faire advenir un sens, donner de la consistance à *une* lecture inédite, nous l'espérons, à la fois du rêve et de Deleuze.

PREMIERE PARTIE

Rêve et Vérité

La fiction des Airs

Au fondement de la scission du monde

Introduction
Histoire d'une trahison
Une question de forme

Nous nous proposons, dans ce premier temps, de conter une histoire ; histoire d'une trahison dont les protagonistes ne sont autres que le rêve et la vérité. Aussi s'agira-t-il de mettre la vérité à l'épreuve du rêve – de scruter le ciel post-onirique d'où émerge l'image dogmatique de la pensée – épreuve qui ne peut se dérouler sans envelopper son envers, un autre duel, et confronter simultanément le rêve à la vérité comme idéalisme onirique. Le rêve apparaît en effet sous un visage ambivalent, paradoxal, visage du *traître* qui se *dé*visage, devient celui d'un véritable *tricheur*[1]. Aussi est-il à la fois la puissance du faux à l'origine de la scission du monde, mais aussi, à partir de cet « heureux moment », est-il à la source de son propre emprisonnement formel et fictionnel au sein de la logique rationnelle, essentialiste, psychologique, représentative et anthropocentriste du monde véridique, qui en fait une simple apparence dont la consistance serait justement de ne pas en avoir.

Nous essayerons d'expliciter ici ce double mouvement, à travers quatre directions de recherche, correspondant aux quatre chapitres de cette première partie. La question du rêve – celle de *savoir* si l'on rêve – devient la question propre au système du jugement et à la pensée analogique.

Comment en est-on arrivé là ? Qu'est-ce qui s'est passé ?

Le rêve apparaît chez Deleuze, d'abord comme une perversion, perversion qui devient, au détour d'une méprise, une véritable *conversion*, un idéalisme, la projection d'un autre monde « prévisible » et simplifié – et ce, face à l'instabilité et la complexité du monde en devenir et de la finitude inhérente au vivant. L'on passera, dès lors, d'une volonté animant le rêve, qui cherche à ne pas être trompée, à une volonté du sujet

[1] Nous développerons plus bas la différence de nature entre trahison et tricherie, voir notamment les chapitres III et XIII.

constitué justement par le rêve et le dédoublement qu'il implique, et qui, par le retournement de la mauvaise conscience, cherchera à ne pas *se* tromper.

> « En fait, la volonté de vérité a dû se former « malgré le danger et l'inutilité de la vérité à tout prix ». […] *je veux la vérité* signifie *je ne veux pas tromper*, et « je ne veux pas tromper comprend comme cas particulier, je ne veux pas me tromper moi-même ». – Si quelqu'un veut la vérité, ce n'est pas au nom de ce qu'est le monde, mais au nom de ce que le monde n'est pas. […] il fait de la vie « une erreur », de ce monde une « apparence » » (*NP*, 109)[2]

Et n'est-ce pas Deleuze qui donnait cette définition, que l'on pourrait qualifier, à premier abord, de « nominale », dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* celle d'un phénomène illusoire, irréel, dont l'essence même est de se trahir ou, tout simplement, de ne pas être : « quelque chose qui ne se réalise pas ou qui ne se réalise qu'en *se trahissant* » (96, nous soulignons). Encore faut-il voir que derrière les notions même de trahison et de réalisation, se trouvent impliqués des problèmes qui donnent au rêve une dimension presque méconnaissable.

De Platon à Descartes, c'est l'enracinement d'une illusion tenace, dans la pratique même de la philosophie, qui se cristallisera en image, image dogmatique de la pensée, sous-tendant le monde de la représentation et le système du jugement qui le présuppose. La « saine illusion » – la force du rêve en tant justement qu'il se sait *n'être qu'un* rêve – se perpétuera jusqu'au sein du cinéma d'image-action, chantre de la perception « naturelle », *cinématographique*, en un sens bergsonien péjoratif, dont elle semble être le fondement structurant, « l'Englobant », encourageant une action paradoxalement passive, prise dans les mailles du schème sensori-moteur, de la recognition et de l'habitude – au sein du « quadrilatère de la représentation » (*DPP*, 64). Aussi, l'ambition freudienne elle-même, celle de remuer les Enfers, s'intègre-t-elle parfaitement et paradoxalement au sein de cette

---

[2] Cf. Cours Cinéma-Pensée du 13 novembre 1984, où Deleuze synthétise l'évolution de l'image dogmatique de la pensée, de Platon à Kant, avec le rétablissement de la transcendance à chaque tentative de renouvellement. Etre trompé – Se Tromper – Tromper, tels sont les cris – chronotopes – qui animent foncièrement cette image de la pensée, qui font qu'elle est justement philosophique, et que Platon, Descartes, Kant sont de grands philosophes.

image dogmatique, scientiste – *res cognoscendi* – l'image-pulsion étant toujours une image-mouvement, médiatisée, domptée par une conception préétablie de la vérité et la subordination de ce qui pourrait la mettre en crise – le temps – au mouvement circulaire ou spiralique – éternel retour au sens antique de « retour du Même ».

Le rêve chez Deleuze nous apparaîtra ainsi, dans un premier temps, sous une forme dépréciée, puisqu'il semble jouer un rôle décisif et décisoire, véritable inflexion ou hasard, dans la formation du monde véridique et de l'image de la pensée qui lui correspond. L'homme véridique lui-même semble être un rêveur, utilisant la force active du rêve pour la retourner contre soi, feignant le doute pour faire fi du rêve, et poursuivre le chemin tracé par la « méthode », imperturbable *res cognoscendi* – véritable fil d'Ariane dans le labyrinthe temporel, pas si prévisible en fin de compte, de la *res essendi*.

Chapitre I

Perversion et Idéal
Est-ce que « c'est » un rêve ?

> « Platon a vingt ans lorsqu'il rencontre Socrate. La nuit précédant leur première rencontre, Socrate eut ce rêve : un cygne s'envole de l'autel d'Eros de l'Académie, se pose d'abord sur sa poitrine et remonte ensuite dans les airs en un chant magnifique ». [3]
>
> « Celui qui, un jour, apprendra aux hommes à voler, aura déplacé toutes les bornes, les bornes elles-mêmes lui échapperont et voleront en l'air, il baptisera de nouveau la terre et la nommera « la légère » ». [4]

Platon apprît à voler, mais c'était sans compter sur le fait qu'il était déjà pris dans le rêve d'un Autre, un Autre qui se prenait *idéalement* pour le Même ; il avait, en effet, avant même de l'avoir rencontré en personne, été happé par le rêve de Socrate – « était-il donc déjà foutu » ?[5]. Le *Vol*[6] platonicien, subtilisation et élévation, perversion et idéal, puissance du faux qui prétend supplanter et survoler toutes les autres puissances du faux, en devenant la forme essentielle et l'espace d'in*formation* unique de l'être et du devenir –

---

[3] Nietzsche, *Introduction aux dialogues de Platon*, Paris, Editions de l'éclat, 2005, p. 49.

[4] Nietzsche*, Ainsi parlait Zarathoustra*, « De l'esprit de lourdeur », Paris, Gallimard, 1947, p. 180.

[5] Cette expression fait référence au passage sur l'Idée de rêve chez Minnelli que Deleuze expose, entre autres, dans sa conférence donnée à la FEMIS le 17 mars 1987 : « Méfiez-vous du rêve de l'autre, car si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutus » (*DRF,* 297). La conception minnellienne du rêve fera l'objet d'un développement plus important dans la seconde partie de ce travail. Elle nous semble essentielle pour comprendre l'originalité de l'appréhension deleuzienne du phénomène onirique.

[6] Ainsi la duplicité positive du terme « voler » et sa proximité avec la notion de « double capture », qui est fondamentale dans notre étude : « C'est cela, la double capture, la guêpe ET l'orchidée : même pas quelque chose qui serait dans l'un, ou quelque chose qui serait dans l'autre, même si ça devait s'échanger, se mélanger, mais quelque chose qui est entre les deux, hors des deux, et qui coule dans une autre direction. Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation. *Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme*. La capture est toujours une double capture, le vol, un double-vol, et c'est cela qui fait, non pas quelque chose de mutuel mais un bloc asymétrique, une évolution aparallèle, des noces, toujours « hors » et « entre » » (*D*, 13, nous soulignons).

les bornes n'ayant pu échapper à sa pesanteur aérienne, à son « esprit de lourdeur » – est ce qui nous préoccupera dans ce premier chapitre.

Il s'agira, en effet, pour nous, de découvrir le rôle capital que joue le rêve dans la naissance de la métaphysique. Aussi nous apparaîtra-t-il être à l'origine de la scission du monde, de l'invention platonicienne de la théorie des deux mondes – intelligible et sensible. Il demeure néanmoins dans un rapport essentiel avec un sol, un fondement, une terre – bien que véridique – de par la diversité des prétentions qu'il engendre. Et bien que cette terre ne devienne pas encore « la légère », elle entre dans un rapport de subordination avec les cieux et les dieux. Car, tel que l'explicite David Lapoujade, est-ce toujours « en fonction d'un sol qu'on juge des prétentions, qu'on leur attribue le lot qui leur revient en propre. Le jugement peut être prononcé depuis les hauteurs d'un ciel intelligible (fondement métaphysique) ou édicté par un sujet transcendantal (fondement transcendantal), *il n'en demeure pas moins dans un rapport essentiel avec une terre sur laquelle il s'appuie et qu'il distribue en autant de territoires, îlots ou domaines* » (*MA*, 38, nous soulignons).

Tout est ainsi une question de distribution, de division, de répartition territoriales, face à des rivalités, des prétentions, des revendications individuelles et collectives, aussi différentes que variées, qu'il s'agit de trier, d'évaluer et de juger. Mais selon quels critères ? *Qui* peut juger du bien-fondé des prétentions ? *Qui* peut porter une telle responsabilité ? Et pourquoi s'agit-il de *bien* fonder une prétention ? – Pourquoi « *Je* ne veux pas *être* trompé » … ?

Pour aborder cette question nous nous proposons de faire d'abord un détour, qui n'en est peut-être pas un, détour par la littérature et la psychopathologie, en découvrant avec Deleuze l'entreprise secrète d'un renversement du platonisme sous l'œuvre *perverse* de Sacher-Masoch – le véritable Platon ? La perversion, comme entreprise de démystification, et ce, par l'usage même du mythe et de la loi, permettra de mieux cerner les enjeux qui animent le platonisme, et d'ériger justement le rêve de Platon contre l'onirisme propre à l'idéalisme platonicien lui-même ; de considérer donc – comme le suggérait Nietzsche – Platon *sans* Socrate[7].

---

[7] « Essayer de caractériser Platon sans Socrate », cité par Deleuze, *NP*, 124.

Aussi est-ce la notion paradoxale de *phantasme,* phénomène par lequel se manifeste le simulacre – « copie non-fondée » selon le système du jugement –, qui guidera d'abord nos pas, pour ensuite, bifurquer, en prenant appui sur sa métamorphose en *fantasme*, vers l'avènement de la fiction proprement métaphysique et, par la suite, psychologique et morale – Platon *avec* Socrate.

La métaphysique naît-elle ainsi d'une rupture, d'une fissure au sein même du rêve, ce que justement Nietzsche ne cessera de démontrer en opposant la *fiction* métaphysique à la *force active* du rêve, que cette dernière soit – comme nous le verrons[8] – rêve apollinien ou ivresse dionysiaque. Mais c'est, d'abord, avec Lucrèce, qu'il semble que la dimension superstitieuse de l'onirisme, comme origine de la croyance aux dieux et aux cieux, en l'immortalité de l'âme et la résurrection des morts dans un outre-monde, séparé et surplombant la terre, soit dénoncée, justement dans le fait qu'elle érige la *forme* du mythe contre les *puissances* de la Nature – le *faux* Infini.

I. « Rêver que l'on rêve même lorsqu'on ne rêve pas » – Du *P*hantasme au *F*antasme

Avant, donc, de nous attarder sur le rapport entre onirisme et naissance de la métaphysique, nous tenterons d'évaluer la place du rêve dans l'analyse que propose Deleuze de l'œuvre de Sacher-Masoch, et dans une certaine mesure, en rétablir la pertinence proprement philosophique, et ce, d'autant plus que ce texte semble « secondaire ». Il est justement un des « temps faibles » que nous voudrions valoriser davantage, et ce, parce qu'il repose sur une conception du *f*antasme qui est en vérité davantage un *ph*antasme au sens philosophique de ce qui apparaît.

En effet, le complexe masochiste, réduit à une simple perversion psychopathologique, nous semble trahir les enjeux de l'écriture de Masoch, sa manière de composer un monde spécifique, d'emblée branché sur une réalité historique,

[8] Cf. Chapitre XII du présent travail.

géographique, politique et sociale déterminée. Substantiver, réifier l'œuvre en l'associant automatiquement à un monde fantasmé, rêvé, idéalisé, déliré et délirant, signe d'une pathologie, d'une anomalie, d'une dérive, et de surcroît le présenter comme l'inversion d'une autre perversion – le sadisme –, à la manière dont l'univers de Kafka se trouve, lui aussi, comme nous verrons, apparenté à un monde cauchemardesque, angoissant et absurde, irréel ou symbolique – en d'autres termes, « kafkaïen » –, est une manière de retirer, tant à l'art qu'au rêve, ce qui les rend justement intéressants et importants, c'est-à-dire producteurs de sens, et ce, à même le réel.

Et si l'intérêt que porte Deleuze pour l'œuvre littéraire de Masoch en elle-même, mais aussi pour les effets et contre-sens qu'elle a pus susciter, nous semble important pour notre recherche, c'est dans la mesure où le rêve joue un rôle déterminant au sein de l'entreprise proprement philosophique qu'est la perversion, précisément dans sa parenté avec la notion de « phantasme », essentielle au masochisme, qui semble fonder, dans son essence même, la métaphysique et la dialectique :

« Le masochisme est *l'art du phantasme* », écrit Deleuze en 1967.

Nous précisons la date de parution puisqu'il semble que la position de Deleuze quant au masochisme évoluera, s'affinera, marginalisant, notamment, cette notion de phantasme avec « ph », qui semblait fondamentale de prime abord, et ce, notamment dans ses analyses platoniciennes. Même plus, il apparaît qu'en orthographiant « fantasme » avec un f, c'est moins la disparition de l'acception qui semble troubler, que la mise en exergue de sa dimension péjorative, de sa puissance négative, dans le contexte psychanalytique, sachant que le rêve lui sera, dès lors, automatiquement associé, et ce, tel un synonyme[9] – pensons à cette formule de l'*Anti-Œdipe* :

> « Et si l'on nous répond que nous réclamons les fameux droits à la paresse, ou à l'improductivité, *ou à la production de rêve et de fantasme*, une fois de plus nous sommes bien contents, puisque nous n'avons pas cessé de dire le contraire, et que la production désirante produisait du réel, et que *le désir avait peu de choses à voir avec le fantasme et le rêve* » (*AOe*, 457, nous soulignons).

[9] Nous ne comptons pas les passages multiples dans l'œuvre où rêve et fantasme sont systématiquement associés. Une grande partie des pages où l'on rencontre le mot rêve – voir la liste des occurrences à la fin de ce travail –, font état de cette « synonymie ».

Il n'en demeure pas moins que les enjeux de la lecture que proposa Deleuze dans *Présentation* demeureront les mêmes, concernant le rapport de la critique et de la clinique au sein même de la création artistique et philosophique, ce qui sera attesté par un texte tardif sur Masoch – la « *Re-présentation* de Sacher-Masoch » – édité justement dans *Critique et clinique*, et faisant de l'écrivain un fabulateur, à savoir, un voyant, un véritable visionnaire – rêveur en un autre sens :

> « Plus proche d'un médecin que d'un malade, l'écrivain fait le diagnostic du monde ; il suit pas à pas la maladie, mais c'est la maladie générique de l'homme ; il évalue les chances d'une santé, mais c'est la naissance éventuelle d'un nouvel homme » (*CC*, 71).

Dès lors, nous semble-t-il que le phantasme ainsi que le rêve ont simplement changé de noms, pour permettre de mieux affirmer la rupture avec le structuralisme et la phénoménologie, d'une part, (après *Différence et Répétition et Logique du sens*) et avec la psychanalyse, de l'autre, (entre autres, depuis la rencontre avec Félix Guattari), sachant que dès le départ la définition qu'en proposait Deleuze – notamment dans *Logique du sens* – semblait en décalage avec toutes acceptions strictement psychanalytique ou structuraliste, et relevait d'abord d'un problème d'histoire de la philosophie – notamment en rapport avec une certaine critique de la métaphysique et l'entreprise d'un renversement du platonisme, propre justement à la philosophie moderne[10].

Il nous faudra, dès lors, pour mieux cerner le rôle du concept de phantasme, sous ses différentes métamorphoses, revenir sur le premier texte consacré à Masoch, où Deleuze expose cet « art du phantasme », ou encore ce qu'il nomme « dialectique de l'imagination », ainsi que le rapport étroit qu'entretiennent le désir, la loi et l'art, rapport

---

[10] Rappelons ces quelques lignes célèbres, à ruminer d'autant plus qu'elles sont célèbres, de *Différence et Répétition* : « La tâche de la philosophie moderne a été définie : renversement du platonisme. Que ce renversement conserve beaucoup de caractères platoniciens n'est pas seulement inévitable, mais souhaitable. Il est vrai que le platonisme représente déjà la subordination de la différence aux puissances de l'Un, de l'Analogue, du Semblable et du Négatif. *C'est comme l'animal en train d'être dompté, dont les mouvements, dans une dernière crise, témoignent mieux qu'à l'état de liberté d'une nature bientôt perdue : le monde héraclitéen gronde dans le platonisme* » (*DR*, 82-83, nous soulignons).

qui se trouve au fondement de cet « au-delà », celui de l'empirisme transcendantal – la perversion faite méthode ou jurisprudence – et expliquant, en un sens l'abandon progressif du vocable de phantasme, pour atteindre enfin à la notion de « cristal » ou encore de « fabulation », dans la dernière œuvre.

C'est donc à la logique du masochisme que nous voudrions nous intéresser d'abord, qui est une logique du phantasme et du rêve, incarnée par une esthétique de l'attente et du suspens, qui témoigne d'une métaphysique du temps spécifique, le temps du phantasme, le temps du rêve, là où se crée le sens, à la lisière des mots et des choses. Le nom propre Masoch ne sera dès lors plus associé à une pathologie, mais à un agencement de désir inséparable d'un agencement d'énonciation collectif, à une certaine manière de vivre le corps et l'esprit, une certaine manière de créer la vérité elle-même dans le corps et par le corps – une vérité qui nous frappe de plein fouet :

> « Où est la vérité parmi tout ce qui plane dans mes souvenirs ? Qu'ai-je vécu, qu'ai-je rêvé ? J'ai été fouetté, cela est certain, je sens encore chaque coup, je peux compter sur mon corps les marques rouges et brûlantes. Et c'est elle [la vérité] qui m'a fouetté »[11]

A. Dialectique de l'imagination – Platonisme renversé

Essayons d'évaluer dans un premier temps le statut du rêve dans l'agencement masochiste, la manière dont il nourrit la littérature *et* la vie, conjointement. Deleuze écrit ainsi :

> « Tout commence dans *La Vénus* par un rêve lors d'une lecture interrompue de Hegel. *Mais il s'agit surtout de Platon* ; s'il y a un spinozisme chez Sade, et une raison démonstrative, il y a du platonisme chez Masoch, et une imagination dialectique » (*PSM*, 21, nous soulignons).

Nous sommes ainsi d'emblée introduite, non pas dans le domaine de la psychopathologie, mais bien dans l'antre de la philosophie – sa naissance comme métaphysique avec Platon. Et Deleuze précise bien, juste après, que ce n'est pas le Platon

---

[11] Sacher-Masoch, *La vénus à la fourrure*, in *PSM*, 163.

du monde des Idées dont il s'agit, celui de l'ascension vers l'intelligible – en d'autres termes, le platonisme devenu doctrine –, mais bien le Platon des phantasmes et des simulacres ; « toute une technique de retournement, de déplacement, de travestissement, de dédoublement dialectique » (*PSM*, 21-22).

1. Dédoublement dialectique

En quel sens devons-nous donc entendre ce « dédoublement dialectique » ? Comment peut-on rapprocher le masochisme d'un platonisme, même renversé ? Dans quelle mesure l'expérimentation érotique masochiste érige-t-elle le double de Platon, son envers, son revers ?

> « La dialectique, explique Deleuze, ne signifie pas simplement une circulation du discours, mais des transferts ou des déplacements de genre, qui font que la scène est simultanément jouée à plusieurs niveaux, suivant des retournements et des dédoublements dans la distribution des rôles et du langage » (*PSM*, 22).

Toute une *dramatisation* naît donc de cette scénographie masochiste, qui fait penser, en effet, au monde des *simulacres-phantasmes* platonicien. Rapportons-nous, dès lors, à l'appendice de *Logique du sens*, « Platon et le simulacre », où Deleuze explicite les motivations du platonisme et l'entreprise philosophique, à laquelle participe sa propre pensée, à savoir ; le renversement du platonisme. Toute la puissance de la dialectique, explique Deleuze, ne vaut que dans une méthode de sélection, de division, de participation, qui dévie et *se trahit* par la suite vers la fameuse théorie des Idées. C'est en ce premier sens, d'une méthode qui sert à « faire la différence », à pénétrer le processus même de la différenciation, que le masochisme participe de la dialectique et de son dédoublement : elle n'est pas simplement une dialectique, une science qui trace le chemin le meilleur pour atteindre *la* vérité, mais un théâtre de masques, une parade de prétendants, liés à un « Idéal de l'imagination pure ». Cette « mascarade » se situe, par conséquent, non plus au niveau du rapport entre un modèle et une copie, présupposant la question « qu'est-ce que », mais à un tout autre niveau, celui de la *puissance* de la

dialectique, que sous-tend la question « qui ? » ; *puissance* qui *veut* départager la copie du simulacre au sein même de l'existence du monde « dit » des *apparences* :

> « Les copies sont possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance, les simulacres sont comme les faux prétendants, construits sur une dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiels. En ce sens, Platon divise en deux domaines les images-idoles : d'une part les *copies-icônes*, d'autre part, les *simulacres-phantasmes* » (*LS*, 295-296).

Telle est, pour Deleuze, la distinction la plus intéressante *philosophiquement*, celle qui dévoile la volonté profonde qui anime tout le platonisme, à savoir le nœud problématique à partir duquel s'élabore toute la théorie des Idées, comme solution, comme *effet* :

> « Si nous disons du simulacre – poursuit-il – qu'il est une copie de copie, une icône infiniment dégradée, une ressemblance infiniment relâchée, nous passons à côté de l'essentiel : la différence de nature entre simulacre et copie, l'aspect par lequel ils forment les deux moitiés d'une division » (*LS*, 297).

Si bien que si le masochisme participe du simulacre-phantasme[12], plutôt que de la copie-icône, c'est dans la mesure où s'y engage toute une destitution de l'idée de modèle : « un Père est battu … ». Et, comme nous verrons, tout passe par un acte de fondation nouveau, à dimension mythique, porté par une dimension formelle, logique et esthétique

---

[12] Deleuze écrit à cet égard dans *Logique du sens* : « Le phantasme est un phénomène de surface, bien plus un phénomène qui se forme à un certain moment dans le développement des surfaces. C'est pourquoi nous avons préféré le mot *simulacre* pour désigner les objets des profondeurs (qui ne sont déjà plus des « objets naturels »), ainsi que le devenir qui leur correspond et les renversements qui les caractérisent » (*LS,* 252). Dans le second appendice « Lucrèce et le simulacre », Deleuze reprend la distinction épicurienne entre simulations, émanations et phantasmes ; cette troisième espèce de simulacres ou « composés de second degré » qui émanent des corps, est définie ainsi : « distincte à la fois des émanations issues de la profondeur et des simulations détachées de la surface des choses. Ce sont des phantasmes, qui jouissent d'une haute indépendance à l'égard des objets et d'une extrême mobilité, d'une extrême inconstance dans les images qu'ils forment […]. Il semble donc que l'image, ici, tienne lieu d'objet même » (*LS*, 319). Nous aurons à revenir plus loin sur la conception naturaliste de Lucrèce, pour évaluer, entre autres, le rôle des phantasmes dans la formation des superstitions à l'origine de la scission du monde.

– l'art du phantasme et de la suspension – et, un juridisme profond – relation contractuelle entre la femme-bourreau et l'homme-victime.

D'où justement l'incommunicabilité avec le monde de Sade, qui en diffère essentiellement de par ces deux dimensions : deux rapports au phantasme ; deux rapports à la loi. Chez Platon, comme chez Masoch, le simulacre a pour fonction de destituer le père : « ce à quoi prétendent [les simulacres], l'objet, la qualité, etc., ils y prétendent par en-dessous, à la faveur d'une agression, d'une insinuation, d'une subversion, « contre le père » et sans passer par l'Idée » (*LS*, 296). Ainsi en est-il également de Masoch qui par le biais de la relation contractuelle avec la « mère » « se fait battre ; mais ce qu'il fait battre en lui, humilier et ridiculiser, c'est l'image du père, la ressemblance du père, la possibilité du retour offensif du père. *Ce n'est pas « un enfant », c'est un père qui est battu.* Le masochiste se rend libre pour une nouvelle naissance où le père n'a aucun rôle » (*PSM*, 59). Or tout ce renversement n'est possible que par l'acte de création esthétique – logique de la sensation – qui fait du phantasme à la fois source et objet de l'écriture.

2. Art du phantasme

Mais qu'est-ce concrètement qu'un phantasme ? Revenons à *Logique du sens* où il semble que l'art du phantasme, la logique des surfaces, en représentent l'âme. Dans la trentième série, intitulée justement « Du phantasme », Deleuze donne la définition suivante :

> « Ni actifs ni passifs, ni internes ni externes, ni imaginaires ni réels, les phantasmes ont bien l'impassibilité et l'idéalité de l'événement. Face à cette impassibilité, ils nous inspirent *une attente insupportable, l'attente de ce qui va résulter, de ce qui est en train et n'en finit pas de résulter* » (*LS*, 246, nous soulignons).

Le phantasme relève donc de cet interstice où se crée le sens, qui rencontre le non-sens, et dépend d'une temporalité spécifique – celle de l'*Aiôn* – qui est justement l'attente ou ce qui revient au même, concernant le masochisme, le suspens.

Deleuze relève ainsi trois caractéristiques fondamentales du phantasme. D'abord, il n'est ni une action, ni une passion, mais le résultat des deux, à savoir un événement, d'où il semble, dès lors, tirer sa virtualité ou contre-effectuation. Puis, « ce qui se passe dans le phantasme, c'est le mouvement par lequel le moi s'ouvre à la surface et libère des singularités acosmiques, impersonnelles et pré-individuelles qu'il emprisonnait. A la lettre, il les lâche comme des spores et éclate dans ce délestage » (*LS*, 249). Là se dessine, dans le phantasme, une sorte de traitement du moi spécifique qu'il nous faudra préciser. Enfin, il est inséparable du verbe à l'infinitif qui témoigne de l'événement pur. Le phantasme serait ce qui *exprime* et incarne l'événement.

Et c'est justement dans ce moment de suspens, d'attente, de fatigue peut-être[13], au niveau de cette zone d'indétermination qui n'est pourtant pas un chaos, c'est dans ce moment suspendu qu'apparaît l'image pure, le phantasme comme pur idéal, qui n'est pas une négation du réel, comme dans le platonisme du monde des Idées et des essences, mais plutôt une neutralisation, une dénégation, qui fait que les distributions sont à nouveau remise en jeu, au sein des paradoxes qui sous-tendent l'activité propre à la pensée[14]. C'est un idéalisme singulier que Masoch qualifie de « supra-sensualisme » – autre nom pour empirisme transcendantal ?

---

[13] Cf. Cours sur le Cinéma et la Pensée, du 20 novembre 1984, à propos de l'impératif « Donnez-moi donc un corps » : « Donc ce n'est pas un beau corps grec que je demande quand je dis « donnez-moi donc un corps ». Oui, ça peut être un corps fragile. Même pire, un corps fatigué – un corps fatigué... qu'est-ce que ça veut dire ça ?... – ou bien un corps qui attend quelque chose. La fatigue et l'attente, la fatigue, l'attente... C'est le contraire du corps informé, c'est le contraire de la matière informée par une belle forme ; la fatigue et l'attente marquent une inadéquation du corps avec soi. Pourquoi est-ce que je répète la fatigue, l'attente, la fatigue, l'attente ?... […]. La fatigue, l'attente » – Voir également *IT*, 246 : « Le corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après, la fatigue, l'attente. La fatigue, l'attente, même le désespoir sont les attitudes du corps ». Nous verrons, plus loin, avec Beckett, que la fatigue demeure toutefois encore insuffisante pour atteindre au détonement de l'image, et qu'il faudra en passer par une épreuve plus radicale, qualitativement différente qu'est l'épuisement.

[14] Comme explique Pierre Montebello dans l'introduction de *La passion de la pensée*, la neutralisation – qui joue le rôle de « dénégation », dans le cas du masochisme – se distingue foncièrement de l'opposition et de la négation, de la néantisation ou du dépassement dialectique : « Former un paradoxe, écrit-il, c'est sortir de l'opposition, non par dépassement, non par négation, mais par neutralisation des opposés. Neutraliser nécessite, à ce titre, et pour chaque cas, une opération singulière, subtile, fine, mouvante, légère, bien qu'elle paraisse toujours très compliquée. Devant chaque opposition, la pensée se doit d'inventer une opération qui prenne

> Aussi ne s'agit-il pas « dit-il dans *La Femme divorcée*, de croire le monde parfait, mais *au contraire de « s'attacher des ailes », et de fuir ce monde dans le rêve*. Il ne s'agit donc pas davantage de l'idéaliser ; il s'agit de le dénier, de le suspendre en le déniant, pour s'ouvrir à un idéal lui-même suspendu dans le phantasme. On conteste le bien-fondé du réel pour faire apparaître un pur fondement idéal : une telle opération est parfaitement conforme à l'esprit juridique du masochisme » (*PSM*, 30, nous soulignons).

D'où la différence fondamentale avec le traitement sadique du phantasme et du rêve, qui tend, au contraire à nier le réel, à affirmer l'Idée, par une force de projection sans précédent :

> « Le masochiste a besoin de croire qu'il rêve, même quand il ne rêve pas. Jamais on ne trouve dans le sadisme une telle discipline du phantasme […]. Sade a besoin de croire qu'il ne rêve pas, même quand il rêve. Ce qui caractérise l'usage sadique du phantasme, c'est une puissance violente de projection, de type paranoïaque, par laquelle le phantasme devient l'instrument d'un changement essentiel et subit introduit dans le monde objectif. (Ainsi Clairwil rêvant qu'elle ne cesse pas d'intervenir méchamment dans le monde, même quand elle dort). Le potentiel plaisir-douleur propre au phantasme est alors réalisé de telle façon que la douleur doit être éprouvée par des personnages réels, le plaisir étant le bénéfice du sadique en tant qu'il peut rêver qu'il ne rêve pas » (PSM, 64-65, nous soulignons)[15].

---

en compte les deux sens à la fois, et les rende simultanément valides, comme si elle les cousait dans une unique pièce sans envers ni endroit » (*DPP*, 15). Voir également le chapitre V de *DDP* – « Le paradoxe du corps sans organes », où la question de la neutralisation est traitée en détail, et qui explique bien la reprise du thème masochiste dans le plateau « Comment se faire un CsO ? » dans *MP*. Pierre Montebello explique ainsi que depuis « *Différence et répétition* et *Logique du sens*, Deleuze a bien compris la nécessité de neutraliser les effets de structures. Il invoque alors un « être neutre » contre l'être équivoque de la métaphysique, ou un sens « neutre » face aux propositions. Toujours une forme de « neutralité » – poursuit-il – fait irruption dans sa philosophie qui joue le rôle de mise en distance, de suspension, d'épochè, mais pas du tout au un sens phénoménologique, pas du tout au sens d'une réduction » (*DPP*, 176). On verra, tout au long de notre recherche, que le rêve a affaire justement avec la question de la distance et de la spatialisation.

[15] Deleuze cite l'analyse de Blanchot : « Parce que son propre rêve érotique consiste à projeter, sur des personnages qui ne rêvent pas, mais qui agissent réellement, le mouvement irréel de ses jouissances…, plus cet érotisme est rêvé, plus il exige une fiction d'où le rêve est banni, où la débauche soit réalisée et vécue » (Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963, p. 35). Etrange paradoxe de l'onirisme sadique préfigurant la dimension cauchemardesque de tout rationalisme.

La dénégation[16] du réel telle qu'on la trouve dans le masochisme, n'est donc pas une remise en question du réel, mais bien sa suspension et son dédoublement, pénétration dans l'espace de la genèse du sens :

> « Il ne s'agit pas – insiste bien Deleuze – de nier le monde ou de le détruire, mais pas davantage de l'idéaliser ; il s'agit de le dénier, de le suspendre en le déniant pour s'ouvrir à un idéal lui-même suspendu dans le phantasme. On conteste le bien-fondé du réel pour faire apparaître un pur fondement idéal » (*PSM*, 30)[17].

D'où la puissance du mythe que l'on trouve chez Masoch et qui nous renvoie de nouveau à Platon puisque la question de la fondation est inséparable d'un mythe chez les deux auteurs.

3. Mythe et Renaissance

En effet, explicitant les caractéristiques de la méthode de division platonicienne, Deleuze écrit que « c'est le propre de la division de surmonter la dualité du mythe et de la dialectique, et de réunir en soi la puissance dialectique et la puissance mythique. Le

---

16 Autre définition de la dénégation : « Il pourrait sembler qu'une dénégation en général est beaucoup plus superficielle qu'une négation ou même une destruction partielle. Mais il n'en est rien : il s'agit d'une tout autre opération. Peut-être faut-il comprendre la dénégation comme le point de départ d'une opération qui ne consiste pas à nier, ni même de détruire, mais *bien plutôt à contester le bien-fondé de ce qui est, à affecter ce qui est d'une sorte de suspension, de neutralisation propres à nous ouvrir au-delà du donné un nouvel horizon non donné* » (*PSM*, 26, nous soulignons).

17 « Voilà ce qu'on pourrait appeler la méthode générale de Deleuze : *méthode de dénégation,* ou encore de *perversion,* puisque avec Freud la dénégation est tenue ici pour le trait distinctif de la perversion. « Pervers », notons-le bien, est chez Deleuze un mot glorieux, une disposition de la pensée. », commente François Zourabichvili dans « La question de la littéralité », in *La littéralité et autres écrits sur l'art*, Paris, PUF, 2011, p. 53. De même, David Lapoujade consacrera tout un chapitre à la figure du pervers chez Deleuze dans son livre sur *Les mouvements aberrants*, dans lequel il insiste bien sur l'importance de ce personnage dans le système philosophique deleuzien, notamment au sein de *LS* et *DR* : « Non, le héros deleuzien, à ce moment-là, c'est *le pervers*. C'est lui le héros « structural » qui échappe au fond indifférencié de la psychose aussi bien qu'aux cercles maniaco-dépressifs de la névrose. Par son art des surfaces et sa mobilité, le pervers circule dans l'entre-deux, au-delà de la névrose, en deçà de la psychose. […] Seul le pervers conjure ces deux dangers […] » (*MA*, 127). Cf. le cinquième chapitre en intégralité, très éclairant, intitulé « Le pervers et le schizophrène » (*MA*, 114-137).

mythe avec sa structure toujours circulaire, est bien le récit d'une fondation. C'est lui qui permet d'ériger un modèle d'après lequel les différents prétendants pourront être jugés » (*LS*, 294).

Et de même, existe un mythe masochiste constitué par les trois rites issus du contrat, et dans lesquels, explique Deleuze, « la réalité est phantasmée » : rites de chasse, rites agricoles et rites de régénération. Ce mythe qui voit la naissance du nouvel homme, justement débarrassé de l'image d'un Dieu ou encore d'un Père – remise en question par la dénégation à la fois du modèle et de la copie, des essences et des apparences – faisant de soi non plus une copie infiniment dégradée mais un simulacre, puissance du faux, qui remonte à la surface par le biais du phantasme[18] :

> « Ces systèmes différentiels à séries disparates et résonnantes, à précurseur sombre et mouvement forcé, s'appellent simulacres ou phantasmes. L'éternel retour ne concerne et ne fait revenir que les simulacres, les phantasmes. Et peut-être retrouvons-nous ici le point le plus essentiel du platonisme et de l'anti-platonisme, du platonisme et du renversement du platonisme, leur pierre de touche » (*DR*, 165).

Le masochisme s'installe ainsi au sein de ces mouvements aberrants qui portent l'éternel retour, et dépendent d'une esthétique du suspens, de l'attente, du retard et de la dénégation, de la neutralisation, esthétique spécifique constituant ce que Deleuze appellera la répétition pour elle-même, « terrible puissance indépendante »[19], le rêve du double, la perversion qui spiritualise le corps, le désexualise – sexualité sans sexe ou le

---

[18] « Le contrat masochiste, par la loi qu'il instaure, nous précipite donc dans des rites. Le masochisme est obsédé, le rite est son activité même dans la mesure où il représente l'élément dans lequel la réalité est phantasmée. Dans les romans de Masoch, les trois grands types de rites sont : les rites de chasse ; les rites agricoles ; les rites de régénération, de seconde naissance. Ils reprennent les trois qualités de fond : le froid, qui réclame la conquête de la fourrure, un trophée de chasse ; l'agriculture qui réclame une sentimentalité enfouie, une fécondité protégée, mais aussi un ordre sévère des travaux ; cette sévérité même, cette rigueur qui poursuit une régénération. La coexistence de l'interférence de ces trois rites constituent le grand mythe masochiste ». (*PSM*, 82).

[19] « […] la répétition se déchaîne, est devenue indépendante de tout plaisir préalable. C'est elle qui est devenue idée, idéale. Et c'est le plaisir qui est devenu conduite à l'égard de la répétition, c'est lui qui accompagne et suit maintenant la répétition comme terrible puissance indépendante » (*PSM*, 104)

désir qui ne manque de rien – pour atteindre à un pur effet de langage[20] ou atteindre aux conditions de l'expérience réelle – « instinct de mort » :

> « Le processus de dénégation masochiste va si loin qu'il porte sur le plaisir sexuel en tant que tel : retardé au maximum, le plaisir est frappé d'une dénégation qui permet au masochiste, au moment même où il l'éprouve d'en dénier la réalité pour s'identifier à « l'homme sans sexualité » » (*PSM*, 31).

Aussi cette expérimentation perverse permet-elle de s'installer dans l'espace de la genèse des conditions, là où le désir n'est pas encore arrêté – « au-delà du principe de plaisir » –, le processus n'étant donc pas interrompu, puisque seul le temps du phantasme et du rêve subsiste dans cette suspension à la fois esthétique, ontologique et éthique[21]. Le phantasme comme « double pervers du monde ». L'onirisme devient, non plus la source de l'œuvre, mais son objet, son enjeu et sa fin :

> « Ce qui revient en propre à Sade, Masoch et quelques autres […], c'est d'avoir pris le fantasme lui-même comme objet de leur œuvre, alors que d'habitude il en est seulement l'origine. Il y a en effet une base commune à la création littéraire et à la constitution des symptômes : c'est le fantasme. Masoch l'appelle « figure »[22], et il dit précisément : « il faut aller de la figure vivante au problème… ». *Si pour la plupart des écrivains le fantasme est la source de l'œuvre, pour ces écrivains qui nous intéressent le phantasme est devenu aussi l'enjeu même et le dernier mot de l'œuvre, comme si toute l'œuvre réfléchissait sa propre origine* » (*ID*, « Mystique et masochisme », 184, nous soulignons[23]).

---

[20] « Avec Sade et avec Masoch, la littérature sert à nommer, non pas le monde puisque c'est déjà fait, mais une sorte de double du monde, capable d'en recueillir la violence et l'excès. […] Et les mots de cette littérature, à leur tour, forment dans le langage une sorte de double du langage, apte à le faire agir directement sur les sens » (*PSM*, 33)

[21] « Le réel, nous l'avons vu, est frappé non pas d'une négation, mais d'une sorte de dénégation qui le fait passer dans le phantasme. Le suspens a la même fonction par rapport à l'idéal, et le met dans le phantasme. L'attente elle-même est l'unité idéal-réel, la forme ou la temporalité du phantasme. Le fétiche est l'objet phantasmé par excellence. […] Il y a moins des phantasmes masochistes qu'un art masochiste du phantasme ». (*PSM*, 64)

[22] L'importance de la notion de « figure » sera mise en exergue plus bas concernant le traitement particulier que lui réserve Francis Bacon. Notons que Deleuze avait déjà relevé sa spécificité chez Proust, dans sa différence justement avec la forme organique. Nous y reviendrons.

[23] Remarquons ici les deux orthographes du mot ph/fantasme. Il semble que lorsqu'il est employé de manière positive le « ph » prévaut, le phantasme comme processus, expérimentation littéraire et vitale.

Rappelons, toutefois, que Masoch et Sade ont un rapport totalement différent au phantasme et au rêve, qui dépend de conceptions du droit, dans le sens juridique *et* philosophique, tout à fait distinctes. Deleuze, en ce sens, se sent plus proche de la perversion masochiste, car dans le sadisme, il s'agit d'une négation du réel tel qu'il est, un autre type de cruauté et de froideur, qui érige l'institution comme instance suprême : « Le phantasme acquiert alors un maximum de pouvoir d'agression, d'intervention et de systématisation dans le réel : *l'Idée se trouve projetée avec une rare violence* » (*PSM*, 65, nous soulignons). La conception et l'usage masochistes sont d'un autre ordre :

> « Nous croyons que cette différence d'usage détermine d'une certaine façon la différence de contenus […] La destruction du fétiche (dans le sadisme) mesure la vitesse de projection, la manière dont le rêve se supprime comme rêve, et dont l'Idée fait irruption dans le monde réel éveillé. *La constitution du fétiche dans le masochisme, au contraire, mesure la force intérieure du phantasme, sa lenteur d'attente, sa puissance de suspens ou de figement, et la façon dont l'idéal et le réel tous ensemble sont absorbés par lui* » (*PSM*, 65, nous soulignons)[24].

C'est donc bien cette aptitude à l'attente, attente à l'état pur, suspension, figement, arrêt sur image, qui font de l'esthétique masochiste une neutralisation, description optique et sonore pure, où réel et imaginaire deviennent indiscernables. C'est, pour Deleuze, ce qui conditionne même l'imagination – comme chez Foucault commentant Binswanger, chez qui « le rêve n'est pas une modalité de l'imagination ; *il en est la condition première de possibilité* » (*IB*, 138, nous soulignons)[25]. Ainsi explique Deleuze, « pas davantage la dénégation en général n'est une forme de l'imagination : elle constitue *le fond de l'imagination comme telle*, qui suspend le réel et incarne l'idéal dans ce suspens. Dénier et suspendre appartiennent à l'essence de l'imagination, et la rapportent à l'idéal comme à sa fonction particulière » (*PSM*, 109, nous soulignons). En ce sens, rêver c'est dénier.

---

[24] « […] la double dimension du fétiche et la double suspension qui lui correspond : une partie du sujet connaît la réalité, mais suspend cette connaissance, tandis que l'autre partie se suspend à l'idéal. Désir d'observation scientifique, puis contemplation mystique. […] dénier la réalité (du plaisir) pour s'identifier lui-même avec « l'homme nouveau sans sexualité » ». (*PSM*, 109)

[25] Nous consacrerons toute une analyse dans la deuxième partie de notre travail à ce texte de jeunesse de Foucault, qui nous semble très éclairant.

Nous entrons ici en plein dans la constitution de l'empirisme supérieur ou empirisme transcendantal propre à la philosophie de Deleuze. Il s'agit en effet, à travers le concept de « phantasme », d'atteindre le lieu corporel *et* incorporel de la genèse des Idées, comme si l'on pénétrait le diagramme où les forces s'affrontent pour faire émerger le réel. Aussi comme explique François Zourabichvili, dans un article intitulé « Kant avec Masoch », que dans le « suspens esthétique », « il y a bien plus que l'idée de faire du suspens un procédé romanesque ; car si quelque chose comme un champ esthétique s'instaure, depuis Kant et Schiller, c'est bien dans le geste de suspension, suspension des intérêts et des passions, qui créé la distance nécessaire à la contemplation des choses dans leur pure forme ou leur pure apparence. Chez Masoch, *c'est une suspension littérale, qui a toujours pour effet de transformer la scène en tableau pictural* »[26].

Ainsi Deleuze relève-t-il, à l'instar de Théodor Reik, quatre caractéristiques de cet art masochiste, auquel il en ajoute une cinquième, qui change le statut de la perversion, en lui octroyant une dimension philosophique. Et en effet, il y a, premièrement, la « signification spéciale de la fantaisie », à savoir la forme du phantasme, vécu pour lui-même, ou constitution de la scène rêvée, dramatisée, ritualisée. Deuxièmement, le facteur suspensif, l'attente, le retard exprimant la manière dont l'angoisse agit sur la tension sexuelle et l'empêche d'atteindre l'orgasme, autrement dit, la fin du processus. Troisièmement, le trait persuasif où l'on exhibe sa souffrance, sa gêne, et l'humiliation – une sorte de maniérisme. Quatrièmement, apparaît le facteur provocateur, la victime réclamant agressivement la punition comme ce qui résout l'angoisse. Et enfin, ce que repère Deleuze ingénieusement, s'impose la forme du contrat dans la relation masochiste, forme idéale et condition nécessaire de la relation amoureuse :

> « L'esclavage même repose sur un pacte. Le masochiste n'est tenu que par sa parole. Pas seulement nécessité du consentement mais don de persuasion, effort pédagogique et juridique par lequel la victime dresse son bourreau. » (*PSM*, 66-67).

[26] François Zourabichvili, « Kant avec Masoch », in *Multitude,* 2006/2 n°25, p. 97.

Et c'est justement ce dernier élément, qui complète, avec l'esthétique du suspens, son aspect formel[27], cette recherche transcendantale, expérimentation logique à même le réel que constitue le masochisme et qui inspire si profondément Deleuze : « Que fait donc Masoch, ou Deleuze, moyennant Masoch ? Il rétablit le droit à partir duquel seul décrire correctement le fait, contre toute extrapolation du fait au droit, tout décalque du droit sur le fait »[28]. Dès lors, l'art du phantasme comme art des surfaces est inséparable de la question de la fondation et du fondement, du transcendantal, celle non pas d'être attiré par un sans-fond mais de faire remonter quelque chose du sans-fond, un peu de lumière « pure » vers l'opacité, arpenter la surface neutre où se crée le sens – un mysticisme pervers :

> « Il y a un mysticisme du pervers : le pervers retrouve d'autant plus et d'autant mieux, qu'il a plus abandonné. C'est comme dans une théologie noire où le plaisir cesse d'être le motif de la volonté, est essentiellement abjuré, dénié, « renoncé », mais pour mieux être retrouvé comme récompense ou résultat, et comme loi » (*PSM*, 104).

En ce sens, également, tel un post-kantien ou un romantique allemand, Masoch retrouve la question de la fondation et du droit, dans cette quête *héroïque* du nouvel homme, de l'idéal du « moi », conséquence de la mort de Dieu – « Kant platonicien »[29] :

> « Âme slave, et qui recueille le romantisme allemand, Masoch utilise, non plus le rêve romantique, mais le phantasme et toutes les puissances du phantasme en littérature. Littérairement, Masoch est le maître du phantasme et du suspens : ne serait-ce que par cette technique, c'est un

---

[27] « Le masochisme est d'abord formel et dramatique, c'est-à-dire n'atteint à une combinaison de douleur et de plaisir qu'à travers un formalisme particulier, et ne vit la culpabilité qu'à travers une histoire spécifique » (*PSM*, 95).

[28] François Zourabichvili, *op.cit.*, p.92.

[29] Evoquant l'opération de perversion du kantisme par Maïmon, David Lapoujade écrit : « N'est-il pas celui qui, à la manière du simulacre de Platon, fait remonter le sans-fond leibnizien, tout un grouillement différentiel – au-delà du fondement kantien ? Toutefois un tel rapprochement n'est possible *que si Deleuze fait effectivement jouer à Kant le rôle d'une sorte de platonicien*. […] On voit quel changement s'est opéré. […] Le sujet prend sur lui l'identité qui appartenait à l'Idée chez Platon et la communique à ses concepts » (*MA*, 51, nous soulignons).

grand écrivain, qui rejoint la force du mythe à travers le folklore » (PSM, 114, nous soulignons)[30].

Tel est donc le sens de l'onirisme masochiste, un culturalisme sur fond esthétique – art et suspens – et juridique – contrat et soumission à un idéal formel.

B. Le désir et la loi – La perversion faite méthode

Et en effet, la recherche transcendantale est au cœur de la perversion masochiste comme art du phantasme et des surfaces. C'est pour cette raison que Deleuze se réfère au célèbre texte de Freud, « Au-delà du principe de plaisir », qui inaugure, selon lui, une très profonde réflexion, à partir de la réalité érotique de la perversion – expérience à la fois matérielle et spirituelle, corporelle et incorporelle –, réflexion sur les conditions qui régissent la vie instinctive de l'homme – douleur et plaisir. Freud serait donc allé plus loin que Kant dans la découverte des conditions de l'expérience réelle – peut-être sans le savoir. Et pour Deleuze, sa découverte d'un principe supérieur – l'instinct de mort – est précieuse pour comprendre les mécanismes de la perversion comme méthode, art et réponse à la question *quid juris* ?

Aussi, David Lapoujade détecte-t-il l'importance de cette question du droit chez Deleuze, notamment dans sa volonté de renverser le platonisme par le platonisme lui-même : « Un fait doit être conçu comme un *prétention,* une exigence ou une revendication et la question *quid juris ?* a justement pour fonction de juger le bien-fondé de la prétention » (*MA,* 24) ; et de poursuivre plus loin : « L'important pour Deleuze, ce n'est pas la découverte de nouvelles profondeurs, c'est *la production de nouvelles surfaces.* « Quelque chose du fond remonte à la surface… » […] Remonter au-delà du fondement ne veut

---

[30] « Ou bien le moi se lance dans une entreprise mythique d'idéalisation, où il se sert de l'image de la mère comme d'un miroir capable de refléter et même de produire le « moi idéal », en tant qu'idéal narcissique de toute puissance » (*PSM*, 110) « Le masochisme est une histoire qui raconte comment le surmoi fut détruit, par qui, et ce qui sortit de cette destruction. […] » (*PSM*, 110). Nous aurons à revenir, dans la deuxième partie de la thèse, sur ce problème du rapport entre Kant, le romantisme, la question de la fondation et l'avènement du Moi ; le rêve y joue un rôle déterminant.

pas dire explorer les profondeurs de l'Être, mais plutôt en arpenter les surfaces, c'est-à-dire *tracer un plan* » (*MA*, 34-35)[31].

1. Le contrat

Aussi est-ce ce que permet l'expérimentation masochiste, tracer et s'installer sur un plan où les dualismes se trouvent neutralisés pour atteindre aux principes qui régissent concrètement l'expérience du vivant : une réconciliation de l'esthétique avec elle-même, et par-là même avec la dialectique. *Rêver* en ce sens, c'est tracer un plan pré-philosophique, condition pour l'érection d'une image de la pensée. La relation contractuelle joue ainsi un rôle essentiel dans la philosophie deleuzienne – pensons au rôle qu'elle tient également dans l'agencement kafkaïen – et, c'est pour cette raison que Deleuze choisit Masoch plutôt que Sade, le premier incarnant une certaine conception de la loi et du contrat (un onirisme supérieur comme pluralisme et perspectivisme sur fond d'univocité – CsO), le second privilégiant l'institution comme instance suprême et unique (l'Idée, la Raison ou un rêve se prenant pour la *seule* réalité)[32].

Le contrat joue, en effet, le rôle d'un procédé dont le héros masochiste use pour « protéger son monde phantasmatique et symbolique, et pour conjurer les atteintes

---

[31] Et de faire référence explicitement à Deleuze dans *DR* : « Et le propre du fondement est de donner à participer, donner en second. Ainsi ce qui participe et qui participe plus ou moins, à des degrés divers, est nécessairement un prétendant. C'est le prétendant qui en appelle à un fondement, c'est la prétention qui doit être fondée (ou dénoncé comme sans fondement). La prétention n'est pas un phénomène parmi d'autres, mais la nature de tout phénomène » (*DR*, 87). La notion de phénomène est à prendre ici au sens antique, de ce qui apparaît, sans connotation kantienne, puisque le fondement est l'Idée et non pas la condition d'apparition ; exister c'est passer d'abord par une épreuve, c'est être jugé – il y a donc une différence de nature entre essence et phénomène.

[32] Il est toutefois étonnant que Deleuze parle de spinozisme concernant Sade (voir note 9 du présent chapitre) … Nous ne pouvons toutefois pas élucider ce « mystère » ici. Peut-être que le spinozisme, serait pour son compte – ne prenons pas en considération la chronologie – un sadisme renversé… Un élément de réponse toutefois dans l'appréhension de la catégorie du possible, laquelle est inexistante chez Spinoza autant que chez Sade : « Le monde pervers est un monde où la catégorie du nécessaire a complètement remplacé celle du possible : étrange spinozisme où l'oxygène manque, au profit d'une énergie plus élémentaire et d'un air raréfié (le Ciel-Nécessité) » (*LS*, 372).

hallucinatoires du réel (on parlerait aussi bien des atteintes réelles de l'hallucination) » (*PSM*, 58). Ce qui intéresse Deleuze c'est donc l'esprit juridique du masochisme qui diffère en nature de l'esprit institutionnel du sadisme. Et dès l'introduction à l'anthologie de textes intitulée « Instinct et institution », Deleuze oppose radicalement le modèle de l'institution à celui de la loi :

> « L'institution se présente toujours comme un système organisé de moyens. C'est bien là, d'ailleurs, la différence entre l'institution et la loi : celle-ci est une *limitation des actions*, celle-là un *modèle positif d'action*. Contrairement aux modèles théoriques de la loi qui mettent le positif hors du social (droits naturels), et le social dans le négatif (limitation contractuelle), la théorie de l'institution met le négatif hors du social (besoins), pour présenter la société comme essentiellement positive, inventive (moyens originaux de satisfaction) » (*ID*, 25, nous soulignons).

C'est pour cette raison que Deleuze distingue le « mouvement particulier du contrat qui se pense comme engendrant la loi, quitte à se subordonner à elle et à reconnaître sa supériorité et […] un mouvement particulier de l'institution qui fait dégénérer la loi et se pense comme supérieure à elle » (*PSM*, 68). L'un procède de l'ironie, tandis que l'autre adopte le mouvement descendant de l'humour, qui déroule les conséquences de la loi[33]. Tout ceci fait que Masoch ouvre un problème qui concerne à la fois Platon et Kant, puisqu'il s'agit d'une part d'abolir, à l'instar de Nietzsche, *et* le monde essences *et* le mondes des apparences, pour laisser fuir les simulacres et phantasmes, dépouillés de l'Idée de père ou de Dieu, et d'atteindre, d'autre part, en poussant Kant jusqu'à ses derniers retranchements, au plan où s'incarnent les Idées, sans pour autant réinstaurer une transcendance ou une médiation à travers une *analytique* : Corps sans organes ou instinct de mort, l'esprit de *la* loi.

---

[33] « Il serait insuffisant, en revanche, de présenter le héros masochiste comme soumis aux lois et content de l'être. On a parfois signalé toute la dérision qu'il y avait dans la soumission masochiste, et la provocation, la puissance critique, dans cette apparente docilité. Simplement le masochiste attaque la loi par l'autre côté. Nous appelons humour, non plus le mouvement qui remonte vers un plus haut principe, mais celui qui descend de la loi vers les conséquences » (*PSM*, 77) ; Voir également la série « De l'humour » dans *LS*. L'onirisme de Kafka rassemble également les mêmes caractéristiques humoristiques, qui permettent « à force d'observer la loi, d'éprouver la loi » et goûter quelque chose de ces plaisirs (*PSM*, 77) – voir Chapitre VI de la thèse.

Aussi est-ce la constitution du « moi idéal » masochiste qui inaugure cette quête mystique ou spirituelle[34]. Le contrat joue ainsi un rôle essentiel sans lequel le masochisme n'aurait pas une telle portée vitale, ou ne serait tout simplement pas. Et comme écrit Zourabichvili, « jamais autant que dans *Présentation de Sacher-Masoch* ne s'établit chez Deleuze cette relation triangulaire, conséquente pour qui ré-entreprend de fonder la Critique : Art-Désir-Droit […] Deleuze choisit de repenser Kant avec Masoch, traitant ce dernier comme clinicien en même temps que comme artiste »[35].

2. Le Temps du phantasme

L'onirisme tant esthétique qu'érotique est donc lié à un juridisme profond. Rêve et loi sont ici inséparables et instaurent un temps spécifique qui émane de cette *spatialisation* onirique, celui de l'attente à l'état pur, qui, en propre, se dédouble « en deux flux simultanés, l'un qui représente *ce qu'on attend,* et qui tarde essentiellement, toujours en retard et toujours remis, l'autre qui représente quelque chose *à quoi l'on s'attend*, et qui seul pourrait précipiter la venue de l'attendu » (*PSM*, 63).

Temps de l'Aiôn, temps de l'événement. C'est bien un rapport entre loi et punition, une perversion de la loi par l'humour qui s'exerce dans l'expérience masochiste : « la même loi qui m'interdit de réaliser un désir sous peine d'une punition conséquente est maintenant une loi qui met la punition d'abord, et m'ordonne en conséquence de satisfaire le désir » (*PSM*, 78) – un air de *La colonie pénitentiaire* … C'est le contenu moral et du platonisme et du kantisme qui se trouve dès lors annihilé, pour affirmer une innocence et une justice plus profondes, dans un espace onirique qui supplante celui de l'action, et qui ouvre à un temps d'autant plus autonome – hors de ses gonds :

> « « Quoi que puissent objecter psychanalystes et sexologues, je maintiens que le lieu de naissance du masochisme est la fantaisie ». Reik veut dire –

---

[34] « La ressemblance du père désigne à la fois la sexualité génitale, et le surmoi comme agent de répression ; or l'un est « vidé » avec l'autre. Il y a là l'humour qui n'est pas simplement le contraire de l'ironie, mais qui procède par ses propres moyens. L'humour est le triomphe du moi contre le surmoi » (*PSM*, 107).

[35] François Zourabichvili, *op. cit.,* p. 93.

> commente Deleuze – que le masochisme a renoncé à exercer son sadisme ; il a même renoncé à le retourner contre lui-même. Il a bien *neutralisé* le sadisme dans un phantasme ; il a substitué le rêve à l'action ; d'où le caractère primordial du phantasme » (*PSM*, 93)

Mais faut-il remarquer, néanmoins, que si le rêve dans son association avec le phantasme trouve une certaine positivité dans un premier temps, il semble qu'à partir de *l'Anti-Œdipe*, et peut-être avec l'accroissement de l'intérêt que Deleuze commençait à porter à la figure du schizo, dépouillée de la fonction symbolique structurale, à laquelle participe le concept de « phantasme », le rêve soit marqué du sceau des indésirables, et ce, dans sa parenté, quasi-systématique avec la notion de fantasme avec un « f ».

C. L'esthétique du phantasme contre la psychologie du fantasme

En effet, comme remarque Catarina Pombo-Nabais, Deleuze rompra le lien nécessaire entre masochisme et art du phantasme : « Une dizaine d'années après la publication de *Présentation de Sacher-Masoch*, Deleuze reprendra le thème du masochisme, mais pour le définir contre une théorie de l'imagination. Tel fut le cas dans *Mille plateaux* (1980). Le concept de masochisme y passe précisément par l'abandon de cette équivalence suspension-imagination-phantasme »[36]. La dépréciation de ces concepts en effet est sans précédent. Et c'est la catégorie de réel qui prévaut avant tout. Peut-être n'est-ce pas l'imagination en soit qui est visée, mais un certain usage qui la soumet aux prérogatives de la représentation.

David Lapoujade explique en effet qu'un tournant se produit lors de la rencontre avec Guattari ; ou, plus exactement, Deleuze cherchait, grâce à Guattari, à pousser son expérimentation philosophique jusqu'à sa dernière limite : « On peut s'en tenir à deux opérations essentielles dont découlent toutes les autres – expose David Lapoujade. La première consiste évidemment dans la liquidation, non pas du sens, mais de son primat […] La schizo-analyse renonce à toute interprétation, parce qu'elle renonce délibérément

---

[36] Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 113.

à découvrir un matériel inconscient : l'inconscient ne veut rien dire. […] C'est la nouvelle loi : *n'est tenu pour Réel que ce qui ne veut rien dire, la pure productivité machinique de l'Être* […] Partout une vaste destitution du primat du sens au profit d'un fonctionnalisme et d'un pragmatisme généralisés » (*MA,* 135). La seconde opération consiste, quant à elle, « à introduire un corps sans organes au cœur du système […] on ne distingue même plus entre surface et profondeur pour la simple raison *qu'il n'y a plus de profondeur* » (*MA*, 136-137).

Aussi est-il notable que le schéma masochiste soit justement repris au sein du plateau intitulé : « Comment se faire un CsO ? », dans *Mille Plateaux*, où la dépréciation de la notion de rêve et de fantasme semble aussi prégnante que dans l'*Anti-Œdipe*. Même plus, il semble que Deleuze et Guattari révoquent jusqu'à la notion d'instinct de mort, alors même qu'elle semblait jouer un rôle déterminant dans *Présentation* et dans *Différence et répétition*. Ainsi écrivent-ils conjointement avec Guattari :

> « La figure la plus récente du prêtre est la psychanalyse avec ses trois principes, Plaisir, Mort et Réalité. […] elle avait même trouvé de nouveau moyen pour inscrire dans le désir la loi négative du manque, la règle extérieure du plaisir, l'idéal transcendant du fantasme. *Soit l'interprétation du masochisme*[37] *: quand on n'invoque pas la ridicule pulsion de mort, on prétend que le masochiste, comme tout le monde, cherche le plaisir, mais ne peut y arriver que par des douleurs et des humiliations fantasmatiques qui auraient pour fonction d'apaiser ou de conjurer une angoisse profonde.* Ce n'est pas exact ; la souffrance du masochiste est le prix qu'il faut qu'il paie, non pas pour parvenir au plaisir, mais pour dénouer le pseudo-lien du désir avec le plaisir comme mesure extrinsèque. Le plaisir n'est nullement ce qui pourrait être atteint que par le détour de la souffrance, mais ce qui doit être retardé au maximum comme interrompant le procès continu du désir positif. C'est qu'il y a une joie immanente au désir, comme s'il se remplissait de soi-même et de ses contemplations, et qui n'implique aucun manque, aucune impossibilité, qui ne se mesure pas davantage au plaisir, puisque c'est cette joie qui distribuera les intensités de plaisir et les empêchera d'être pénétrées d'angoisse, de honte, de culpabilité. Bref, le masochiste se sert de la souffrance comme d'un moyen pour constituer un corps sans organes et dégager un plan de consistance du désir » (*MP*, 192, nous soulignons).

---

[37] De même le rêve sera retenu comme exemple dans *AOe,* 381 – « Soit l'exemple du rêve » – comme nous verrons plus loin au moment d'aborder Freud, d'une part, et l'onirisme kafkaïen, de l'autre.

L'imagination, le rêve et le phantasme ne semblent plus aussi décisifs dans l'agencement masochiste, qui justement ne peut plus être fantasmé, mais se doit d'être *programmé*, telle une machine[38] : « Ce n'est pas un *f*antasme, c'est un programme : différence essentielle entre l'interprétation psychanalytique du phantasme et l'expérimentation antipsychanalytique du programme. Entre *le fantasme, interprétation elle-même à interpréter*, et le programme moteur de l'expérimentation » (*MP*, 114). Le schizo, avec ses machines, envahit le pervers et ses *f*antasmes.

Toutefois si l'on reprend *Critique et Clinique* et l'analyse que propose Deleuze de Masoch, on voit bien que le ton change encore et que ce qui prime c'est bien le rapport aux signes et la production du sens, et ce, en vue d'un avenir. Le rêve reprendra ses droits, avec un nouveau visage, puissance du faux, cristal, fabulation. Du Phantasme au fantasme pour revenir à la puissance de création du temps contenu dans la zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, qui sépare le réel de l'imaginaire, le vrai du faux, incarnations du possible dans l'art, la vraie suspension esthétique et éthique. L'on retrouve, dès lors, Platon contre le platonisme, la perversion comme rêve contre l'idéalisme du rêve, dérive idéaliste qu'il nous faudra, dès maintenant, analyser plus profondément.

II. Le rêve au fondement de la scission du monde – L'idéal ascétique

Si, par sa méthode de division et de sélection, Platon dévoilait l'essence perverse de la pratique philosophique – le fait justement qu'elle *rêve* et *dramatise* la vérité, plutôt qu'elle ne s'y soumet –, il semble que les motivations profondes qui animait la méthode se soient elles-mêmes travesties derrière les effets produits, pour ériger une image de la pensée, encore plus puissante que le rêve dont elle participe. Ce rêve commençait, dès lors, à se prendre pour *la seule* réalité, et ce, en composant une fiction des plus redoutables, d'autant plus redoutable qu'elle récuse en soi toute autre type de fabulation. Aussi, est-ce

[38] Gardons toutefois à l'esprit la différence de nature entre machinisme et mécanisme.

Nietzsche, à la suite de Lucrèce, qui dénoncera la fiction théologique, « le paralogisme », qui sous-tend toute métaphysique, inaugurant la *vraie* critique, et ce, en élaborant, pour son compte, une méthode allant jusqu'à remettre la prétention de la vérité elle-même à s'ériger comme valeur des valeurs.

Mais pour l'heure, intéressons-nous à l'origine de la scission du monde, que l'on détecte au sein d'une confrontation de l'homme avec sa propre finitude, et avec le rêve qui en révèle paradoxalement l'ambiguïté ; car se demander si l'on rêve ou pas est d'emblée supposer que le monde est divisé, c'est d'emblée supposer sa scission.

Mais justement, *de quel droit* affirmons-nous cela ?

La théorie de l'immortalité de l'âme, que Platon découvre – semble-t-il – chez les pythagoriciens[39], couplée à un contexte politique instable et faillible[40], où s'élèvent à l'infini des « prétentions » et s'exercent librement d'innombrables rivalités – « la malédiction du devenir », le spectre d'Héraclite – ; ainsi que la rencontre déterminante avec Socrate, fit naître la théorie des Idées, qui pour son compte, aura perverti la perversion inhérente à la méthode de division – perversion devenue conversion – la transformant en un véritable tribunal, une loterie, un « cadeau empoisonné ».

A. Le rêve et la mort

En effet, est-ce d'abord la confrontation du rêve et de la mort – conscience de la finitude et de la possibilité d'en conjurer l'inéluctabilité – qui semble avoir été au fondement de la division du monde, présageant même la naissance de la philosophie. Les philosophes ne sont-ils pas, en effet, des mort-vivants, seuls aptes à chanter et à louer la vie ? Souvenons-nous de ces quelques lignes aussi énigmatiques que poétiques de *L'Image-*

---

[39] Luc Brisson ne semble pas partager cette hypothèse et en fait la démonstration dans l'article qui suit : *Eikasia. Revista de Filosofia*, 10, Extraordinario 1 (2007). http://www.revistadefilosofia.org. Nous ne suivrons pas sa réfutation, car nous pensons que Pythagore eût une influence réelle sur la métaphysique, au même titre que Parménide. Nous demeurerons, dès lors, fidèle à la lecture nietzschéenne.

[40] Cf. « Platon et les Grecs » in *CC*, 170.

temps, à propos de la théorie des deux morts de Blanchot, incarnée de manière exemplaire par le cinéma de Resnais, et qui dénotent de l'inhérence et l'adhérence de la mort à l'acte même de philosopher :

> « Les personnages de Resnais ne revenaient pas seulement d'Auschwitz ou d'Hiroshima, d'une autre manière aussi ce sont des philosophes, ce sont des êtres de pensée. Car les philosophes, ce sont des êtres qui sont passés par une mort, qui sont nés, et qui vont vers une autre mort, la même peut-être. Dans un conte très gai, Pauline Harvey dit qu'elle ne comprend rien à la philosophie, mais qu'elle aime beaucoup les philosophes parce qu'ils lui donnent *une double impression : ils croient eux-mêmes qu'ils sont morts, qu'ils sont passés par la mort ; et ils croient aussi que, bien que morts, ils continuent à vivre, mais frileusement, avec fatigue et précaution.* Selon Pauline Harvey, ce serait ne double erreur, qui la fait rire aussi : le philosophe est quelqu'un qui se croit revenu des morts, à tort ou à raison, et qui retourne aux morts, en toute raison. Le philosophe est revenu des morts et y retourne. *Ce fut la formule vivante de la philosophie de Platon* » (*IT*, 271, nous soulignons)[41].

---

41 Ecouter également le cours « Cinéma-Pensée » du 20 novembre 1984 : « Il y a quelqu'un ici […] qui vient d'un pays lointain. […] Elle vient à Paris comme, exactement comme moi je vais au cinéma. […] Et quand elle va à Paris, une partie de son temps, elle va écouter des philosophes. […] Alors, elle ne comprend pas les paroles, mais ça la met dans des états de joie, […] Qu'est ce qui la satisfait tellement ? Elle dit voilà : les philosophes, c'est des gens qui croient – […] – ils croient deux choses et ils se trompent sur les deux. […] Les philosophes, ou un philosophe, c'est quelqu'un, d'une certaine manière, qui croit qu'il est déjà mort ou qu'il est passé par la mort. […] il se trompe ! […]. Il pense qu'il est passé par la mort. Première erreur donc, mais première croyance. Et puis, deuxième croyance qui s'enchaîne avec la première : il croit que mort ou passé par la mort, il continue quand même à vivre. Ce qui est une deuxième erreur parce qu'il ne vit pas du tout […]. En d'autres termes, il est entre deux morts : une mort apparente et une mort réelle. Une mort dans laquelle il est passé du dedans, une mort qui l'attend du dehors. […] Un des textes les plus déterminants, les plus fondamentaux de toute la philosophie, […] c'est un texte de Platon dans le *Phédon*. Sur le thème : si les morts naissent des vivants – à savoir, il faut avoir été vivant pour mourir – si les morts naissent des vivants, inversement les vivants naissent des morts. […] un des actes fondateurs de la philosophie. Le philosophe, peu importe s'il a raison ou s'il n'a pas raison puisqu'il va être passé par la mort... En tant que philosophe pas en tant que personne. Il estime revenir des morts. Il estime revenir du pays des morts. Puis, il pense que, il va vers une mort qui l'attend du dehors. Quand le dehors se creuse et attire l'intériorité, il est entre deux morts. […]. *C'est la vie comme un éclair et même si ça ne va pas vite et que cet éclair de vie est quelque chose, c'est-à-dire, d'accord, c'est un zombie... mais que, il y a que le zombie pour chanter la vie*. Je reviens des morts et je chante la vie. […] c'est ça la philosophie » (nous soulignons). Nous aborderons cette question – notamment la vision de l'éclair – plus amplement concernant « l'onirisme supérieur » de Deleuze, au dernier chapitre de notre étude.

La rencontre avec la mort dans le rêve, sa pénétration dans l'imagerie onirique du sommeil, auraient-elles ainsi ouvert la voie à la métaphysique, qui prenait appui sur une conception de l'âme, comme séparée du corps, indépendante et autonome, capable de traverser l'Achéron – « Et j'ai deux fois, vainqueur, traversé l'Achéron »[42] … – à l'instar d'Orphée.

C'est donc à une modeste généalogie du rêve que nous voudrions maintenant nous essayer, nous référant au texte du *Phédon*, où Platon expose sa théorie de l'immortalité de l'âme et de la réminiscence, tout en définissant en amont ce qu'il entend par « philosophe »[43].

> « « Le mort, écrit Nietzsche, continue à vivre ; car il apparaît aux vivants dans le rêve » : c'est ainsi qu'on raisonna jadis, durant beaucoup de milliers d'années ». [44]

C'est dire, donc, le rôle fondateur du rêve dans l'avènement même de la raison et de la civilisation, puisque ceux-ci reposent justement sur la possibilité d'une permanence, d'une continuité, d'une mémoire par-delà la mort ; entrée dans l'histoire et la culture, moyennant le mythe contre le nature[45] ; le hasard au fondement de l'avènement du

---

[42] Gérard de Nerval, « El Desdichado », *Les Chimères*, Paris, Flammarion, 1967, p. 239. La suite du poème est éclairante, mettant en exergue l'inspiration orphique : « Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/Les soupirs de la sainte et les cris de la fée ».

[43] Cf. Monique Dixsaut, *Contre Platon* Tome II : *Renverser le platonisme*, Paris, Vrin, 1995. Et sur la théorie de l'immortalité de l'âme, *Platon et la question de l'âme*, Paris, Vrin, 2013 ; voir également les différents articles sur les rapports de Platon avec la mort, notamment dans les analyses que Monique Dixsaut propose du *Phédon*, qui présentent avant tout une définition des plus rigoureuses de ce qu'est un philosophe, justement dans son rapport avec la « fin ». Voir également, *Platon-Nietzsche. L'autre manière de philosopher*, Paris, Fayard, 2015, notamment le chapitre VIII (« Le tragique se déplace »).

[44] Nietzsche, *Humain trop Humain*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, §5 – « Méconnaissance du rêve ». Voir également les autres occurrences du rêve dans ce livre qui semble extrêmement importantes pour notre étude : §194 (dans « Le voyageur et son ombre ») - §361 - §76 – §32 – §13 (intitulé justement « Logique du rêve ») - § 12 (« Rêve et civilisation »), (dans « Opinions et sentences mêlées »). Pour une étude détaillée du rôle du rêve dans la philosophie de Nietzsche, le mémoire de Denis Morin, « Le rêve dans la philosophie de Nietzsche » (version électronique : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00611512 - Juillet 2011).

[45] Il serait intéressant d'aller voir du côté des sociétés primitives, de leur rapport spécifique avec le rêve, notamment l'étude de Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les aborigènes – Mythes, rites et organisation sociale en Australie*, Paris, PUF, 1991 ; étude qui a notamment intéressée Felix Guattari

monde humain : « Comment la raison est-elle venue dans le monde ? Comme il se doit, de façon déraisonnable, par hasard. Il faudra le déchiffrer comme une énigme »[46] …

1. Pythagore contre Héraclite

« Il y a une antique légende – confie Socrate à Cèbes dans le *Phédon* – dont nous conservons le souvenir, et qui raconte que les âmes arrivées d'ici subsistent là-bas, et qu'inversement elles reviennent ici et renaissent des morts. S'il en est bien ainsi et que les vivants renaissent des morts, comment nos âmes pourraient-elles ne pas subsister là-bas ? »[47]. Cette légende serait celle d'Orphée, réhabilitée par les Pythagoriciens, chez qui Platon avait puisé sa théorie de l'immortalité de l'âme[48]. Cette conception primitive, qui

---

– cf. Le séminaire du 18/01/83, intitulé « Espaces de rêves, les Warlpiri ». Deleuze y fait également référence dans « Ce que les enfants disent », concernant l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire au sein du « voyage » de la Libido, formant une véritable cartographie d'un « milieu », des « trajectoires historico-mondiales ». Il écrit ainsi, citant Glowczewski : « C'est pourquoi l'imaginaire et le réel doivent être plutôt comme deux parties juxtaposables ou superposables d'une même trajectoire, deux faces qui ne cessent de s'échanger, miroir mobile. Ainsi les aborigènes d'Australie *joignent des itinéraires mobiles et des voyages en rêve qui composent ensemble « un entremaillage de parcours », « dans une immense découpe de l'espace et du temps qu'il faut lire comme une carte* » » (*CC*, 83, nous soulignons). Nous nous attarderons toutefois pas sur la dimension anthropologique dans notre recherche puisque nous voulons nous limiter à un niveau purement philosophique, en traitant, s'il y a lieu de le traiter, de la dimension onirique « primitive » *dans* l'homme lui-même, sa genèse en tant qu'homme et l'avènement du concept même d'homme à travers son rapport au rêve.

[46] Nietzsche, *Aurore,* Paris, Gallimard, 1980, p. 103 (Livre 2, §123).

[47] Platon, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 225.

[48] Cf. *Ibid.*, p. 40-41. Bernard Piettre explique de manière très éclairante, dans l'Introduction du livre, qu'il est « peu probable que la théorie de la réminiscence soit socratique. Son origine est bien plutôt pythagoricienne. Elle implique – poursuit-il – une théorie de la réincarnation présente dans le pythagorisme et l'orphisme […]. L'influence de la secte [pythagoricienne] a été considérable par les doctrines et les croyances qu'elle a diffusées, à propos de la destinée des âmes et de la place de l'homme dans le cosmos. *Le cosmos est enveloppé par une unité (monade) qui lui donne sa cohérence et sa mesure, et menacé à tout moment de la tentation de la multiplicité et de la division (dyade).* Il est régi par le nombre (produit de l'un et du multiple) ; le pythagorisme a développé toute une mystique du nombre […] ; de plus, le nombre gouverne la suite des notes de la gamme de musique. Les âmes (des vivants, végétaux, animaux, hommes) sont multiples (individuelles) et cependant unes, reliées entre elles et solidaires dans l'espace et le temps : d'où la règle pythagoricienne du végétarianisme et de l'interdiction de tuer des animaux, et la croyance en la réincarnation (une âme peut se réincarner dans un corps animal) ». L'influence pythagoricienne s'ajoute donc à la croyance orphique qui comporte « des rites et des pratiques qui, comme ceux

insiste dans la philosophie platonicienne, telle une image pré-philosophique, extrêmement prégnante, atteste de la forte implication du phénomène onirique dans la division de l'être, entre vivants et morts, organique et inorganique, visible et invisible, l'invisible que seule la moralité des mœurs, par la piété et la tradition notamment, peut permettre d'atteindre et d'appréhender de manière *continue* – la répétition dans la recognition et l'habitude.

Le rêve du sommeil présente, en effet, un monde éthéré, lisse, simplifié, idéalisé – à l'image de la régularité rituelle – défiant les lois naturelles et physiques, faisant défiler les formes au-delà de la matière et de ses contraintes intrinsèques. Et n'est-ce pas ce qu'explicite justement Deleuze lorsqu'il écrit, de manière évasive, dans *Critique et Clinique* que dans le rêve « les jugements s'élancent comme dans le vide, sans rencontrer la résistance d'un milieu qui les soumettrait aux exigences de la connaissance et de l'expérience » (*CC*, 162) ? Le rêve serait ainsi le sol où s'enracinerait le germe du premier arbre de la représentation organique, où s'abreuveraient les racines du système du jugement[49].

Le rêve est la condition même de l'imagination ; il est ce qui justement permet d'imaginer, en pleine veille, un outre-monde, nombré, quantifié, régulier, parfait, refuge de la vérité et de l'éternité, où les âmes continueraient à vivre indépendamment des corps qui se corrompent sous l'effet du temps. Et comme remarque pertinemment Michel Foucault, « à travers ce qu'elle imagine, la conscience vise donc le mouvement originaire

---

du pythagorisme, le situent en marge de la religion officielle […] et une doctrine qui affirme que nous devons nous réveiller du sommeil profond dans lequel est plongée notre âme prisonnière du corps : le corps est comme un tombeau de l'âme (*sôma sêma,* « corps tombeau »). […] *Ces croyances pythagoricienne et orphique donnent incontestablement une dimension religieuse à la philosophie de Platon* » (nous soulignons). Certes avions-nous fait plus tôt référence aux objections de Luc Brisson, mais il n'est pas question ici de scruter les intentions inconscientes de Platon, de chercher les *vraies* origines de ses croyances – cela constitue pour nous, dans le cadre strict de notre étude, un faux problème.

[49] Sur la conception arborescente par opposition à la conception rhizomatique, voir l'introduction « Rhizome » de *MP*, notamment la description du « Livre ». En vérité, il y a trois distinctions, dont les deux premières composent un premier régime supposant l'opposition de l'Un et du Multiple, que l'on soit du côté de l'Un ou du Multiple : « Livre-racine » et « système radicelle », d'une part, et « rhizome » de l'autre (*MP*, 11-13).

qui se dévoile dans le rêve. Rêver n'est donc pas une façon singulièrement forte et vive d'imaginer. *Imaginer au contraire, c'est se viser soi-même dans le moment du rêve ; c'est se rêver rêvant* » (*IB*, 140, nous soulignons).

Face à la révélation héraclitienne d'un monde en perpétuel devenir, un monde unique, non divisé, dont l'essence même est le devenir – « Je ne vois rien d'autre que le devenir »[50] –, et où la connaissance des essences devrait se trouver, dès lors, compromise, Platon pose la question : « comment arrivons-nous, bien que nous vivions dans le monde empirique, à pouvoir savoir quelque chose des Idées ? D'où parvenons-nous à l'Egal, au Bien, que nous rencontrons dans la réalité effective ? D'où affirmons-nous cette ressemblance des choses avec l'Idée ? ». Nietzsche explique que c'est ici qu'intervient la théorie de l'immortalité de l'âme :

> « Les âmes sont […] liées aux corps à titre de châtiment ; le corps est une prison dans laquelle la divinité les a jetées pour les punir […]. Lorsque l'âme est séparée du corps, elle mène dans un monde supérieur une existence incorporelle, naturellement, seulement lorsqu'elle s'est montrée digne de ce bonheur ».[51]

Le corps est, dès lors, rejeté sur le banc des accusés, frein à toute connaissance possible, représentant de la finitude et de la dimension d'abord fautive puis coupable du multiple face à la transcendance de l'Un, de ce même « Un », de ce « Même », de ce « Dieu » que révélait le rêve comme continuité et identité face à la mort : « *la mort est le sens absolu du rêve* » (*IB*, 123, nous soulignons).

2. Le faux infini – Le mythe contre la nature

Mais bien avant Nietzsche, c'est Lucrèce qui le « premier » dénoncera cette dimension religieuse et superstitieuse qui sous-tend la métaphysique, l'image moralisante qui *convertit* la pensée philosophique à sa racine, en décelant l'origine et les fondements de la croyance en la divinité – l'instauration d'une transcendance.

---

[50] Nietzsche, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs,* Paris, Gallimard, 1870-1873, p. 28.
[51] Nietzsche, *Introduction à l'étude des dialogues de Platon*, op. cit., p. 103.

Deleuze développe une belle analyse de cette critique radicale dans l'un des appendices à *Logique du sens*, « Lucrèce et le simulacre », en mobilisant justement les notions de simulacre et de phantasme. Ce qu'expose dans ce texte Deleuze est la dimension éthique qui sous-tend l'ontologie épicurienne – son naturalisme essentiel, qui s'oppose foncièrement à toute velléité totalisante propre notamment au mythe, et dont se revendiquent la philosophie *après* Socrate :

> « La Nature – écrit Deleuze – est précisément la puissance, mais puissance au nom de laquelle les choses existent une à une, sans possibilité de se rassembler toutes à la fois, ni de s'unifier dans une combinaison qui lui serait adéquate ou l'exprimerait tout entière en une fois. Ce que Lucrèce reproche aux prédécesseurs d'Epicure, c'est d'avoir cru à l'Etre, à l'Un et au Tout. Ces concepts sont les manies de l'esprit, les formes spéculatives de la croyance au fatum, les formes théologiques d'une fausse philosophie » (*LS*, 309)

Aussi, après avoir exposé un à un les huit principes qui régissent la physique atomiste lucrétienne, Deleuze met en avant la dimension proprement philosophique de cette physique, reposant sur « la théorie de l'infini, et des minima temporels et spatiaux », physique qui est avant et après tout une éthique et une pratique : car distinguer le vrai infini du faux relève d'un projet vitaliste. Et c'est là qu'interviennent la théorie des images, ainsi que toute la conception du plaisir et de la douleur, de la passion et de l'action, qui président aux comportements moraux et superstitieux des hommes, troublant leurs âmes plus intensément que la douleur la plus extrême dont pâtissent les corps :

> « La fin ou l'objet de la pratique est le plaisir. Or la pratique, en ce sens, nous recommande seulement tous les moyens de supprimer et d'éviter la douleur. Mais nos plaisirs ont des obstacles plus forts que les douleurs elles-mêmes : les fantômes, les superstitions, les terreurs, la peur de mourir, tout ce qui forme le trouble de l'âme. Le tableau de l'humanité est un tableau de l'humanité troublée, terrifiée plus encore que douloureuse […]. *C'est le trouble de l'âme qui multiplie la douleur ; c'est lui qui la rend invincible, mais son origine est autre et plus profonde. Il est composé de deux éléments : une illusion venue du corps, illusion d'une capacité infinie de plaisirs ; puis une seconde illusion projetée dans l'âme, illusion d'une durée infinie de l'âme elle-même, qui nous livre sans défense à l'idée d'une infinité de douleurs possibles après la mort* […]. C'est sur cette terre qu'il faut chercher Sisyphe et Tityos ; « c'est ici-bas que la vie des sceaux devient un véritable enfer » ». (*LS*, 315-316, nous soulignons)

La crainte, à la fois, de la mort en ce monde-ci, et de l'immortalité dans l'au-delà, ainsi s'énonce la terrible existence des modes finis au sein de l'océan d'imagination du monde des signes spinoziste, du monde du faux infini des phantasmes lucrétien :

> « Le trouble de l'âme est donc fait de la peur de mourir quand nous ne sommes pas encore morts, mais aussi de la peur de ne pas être encore mort une fois que nous le serons déjà » (*LS*, 316).

Il faut, dès lors, tel chez Spinoza, passer par un apprentissage des images et des signes, en précisant leurs différences de nature, leurs fonctions, leurs portées. D'où l'intérêt que porte Deleuze pour la classification des simulacres que propose Lucrèce, à l'instar d'Epicure. Aussi y auraient-ils trois sortes de simulacres, et parmi ceux-ci, la dernière catégorie, celle des phantasmes, nous préoccupera davantage, puisqu'elle se divise en trois types principaux, où l'on trouve les « images-rêve »[52] : phantasmes théologiques, phantasmes oniriques et phantasmes érotiques.

Avant d'exposer leurs spécificités, nous faut-il brièvement revenir sur la définition épicurienne des simulacres ou idoles[53], qui s'appuie sur une conception physique naturaliste – rapport du « clinamen » et du vide comme théorie du temps sous-jacente[54] – la genèse des phantasmes :

---

[52] Nous mettons le concept entre guillemets puisqu'ils ne s'agit pas encore des images-rêve au sens bergsonien, dont Deleuze développe les enjeux dans *L'Image-Temps*. Cf. Chapitres VII et VIII.

[53] Remarquons que chez Platon les images-idoles sont de deux types, différents en nature, les copies-icônes, d'une part, les simulacres-phantasmes (cf. *LS*, 296) ; tandis qu'Epicure ne fait pas la distinction au sein des images, puisque le simulacre est une idole. Remarquons, également, que Deleuze remobilisera cette typologie sémiotique dans la classification qu'il donne des signes scalaires d'affection chez Spinoza dans *CC*, 174, tout ceci communiquant avec la classification des images et des signes au cinéma (cf. la récapitulation exposée au deuxième chapitre de *IT*). Cette « sémiotique » nous préoccupera plus amplement au cours de notre étude.

[54] « Le temps se dit lui-même par rapport au mouvement. C'est pourquoi nous parlons d'un temps de pensée par rapport au mouvement de l'atome dans le vide, et d'un temps sensible par rapport à l'image mobile que nous percevons, ou qui nous fait percevoir les qualités des composés atomiques. Et nous parlons d'un temps plus petit que le minimum de temps pensable, par rapport au clinamen comme détermination du mouvement de l'atome ; et d'un temps plus petit que le minimum de temps sensible, par rapport aux simulacres comme composants de l'image. […] Peut-être le temps doit être dit l'événement des évènements, le « symptôme des

> « Des corps mêmes ou composés atomiques, ne cessent de s'écouler des éléments particulièrement subtils, fluides et ténue. […] En tant qu'ils affectent *l'animus* et *l'anima*, ils rendent compte des qualités sensibles. Les sons, les odeurs, les goûts, les chaleurs, renvoient surtout aux émissions de profondeurs, tandis que les déterminations visuelles, formes et couleurs, renvoient aux simulacres de surface. » (*LS*, 316).

Deleuze prend un exemple très « parlant » justement, sur la genèse de la perception « naturelle », en terme bergsonien, sur l'émergence des images auditives – sons –, où simulacres de surface et émissions profondes sont en présupposition réciproque. Citons-le tant il nous fait rendre plus tangible cette « théorie épicurienne très belle et difficile » :

> « Les sons, les odeurs, les goûts, les chaleurs, renvoient surtout aux émissions de profondeurs, tandis que les déterminations visuelles, formes et couleurs, renvoient aux simulacres de surface. […] chaque sens semble combiner des informations de profondeur et de surface ; les émissions profondes passent par la surface, et les enveloppes superficielles en se détachant de l'objet sont remplacées par des couches naguère enfouies. Par exemple, les bruits des profondeurs deviennent des voix quand ils trouvent dans certaines surfaces trouées (bouche) les conditions de leur articulation. Inversement, les simulacres de surface ne fournissent les couleurs et les formes que sous la condition de la lumière qui, elle, vient des profondeurs. *En tout cas les émission et simulacres ne sont évidemment pas saisis comme des composés d'atomes, mais comme des qualités appréhendées à distance sur et dans l'objet* ; la distance est donnée par le flot d'air qui traverse l'organe des sens et que les émissions et les simulacres chassent devant eux ». (*LS*, 316-317, nous soulignons)

Magnifique description de l'avènement proprement physique de la perception sensible et de l'imagination. Mais si pour les deux premiers genres de simulacres l'image est toujours rapportée à un objet, il n'en est pas de même pour les phantasmes, qui tiennent lieu d'objet eux-mêmes. Ils se distinguent, en effet, par un haut degré d'indépendance et une extrême mobilité, d'autant plus *ravissants*, qu'ils se présentent comme de purs effets sans cause. Les phantasmes théologiques, d'abord, « simulacres qui se croisent spontanément dans le ciel, où ils dessinent d'immenses images de nuage,

---

symptômes qui suit du mouvement » (*LS*, 320). Le temps demeure toutefois ici subordonné au mouvement, l'espace ayant la primauté et la priorité « ontologique ».

hautes montagnes et figures de géants », suscitent d'autant plus les passions qu'ils sont inconsistants, évasifs … mais tout à fait *insistants*, prégnants, presque « collants », car, explique Deleuze, « nous ne cessons pas de baigner en eux, d'être battus par eux comme par des flots. » (*LS*, 319). Aussi sont-ils à l'origine de la croyance aux dieux : « Leur indépendance les rend d'autant plus changeantes ; on dirait qu'elles dansent, qu'elles parlent, qu'elles modifient leur ton et leurs gestes à l'infini » … Les phantasmes oniriques[55], ensuite – « simulacres particulièrement subtils et déliés venus d'objets divers, aptes à se mélanger, se condenser et se dissiper, trop rapides et trop ténus pour s'offrir à la vue, mais capables de fournir à l'*animus* des visions qui *lui appartiennent en propre* : […] toutes les images qui correspondent au désir, ou *encore et surtout les images de rêve* » (*LS*, 319, nous soulignons) – émergent au moment de la rupture des liens sensori-moteurs, de l'enchaînement *légal*, au cours du sommeil, permettant à la subjectivité pure de s'épanouir, « captive d'elle-même ». Enfin, les phantasmes érotiques, qui renvoient aux « fantasmes » au sens courant, l'objet ne pouvant être « absorbé ni possédé, seule l'image inspire et ressuscite le désir, mirage qui ne signale plus une réalité consistance […] « misérable espoir emporté par le vent » » (*LS*, 320).

Aussi, ne sont-ce pas les phantasmes en eux-mêmes, qui sont dénoncés par Lucrèce, mais bien les illusions – le faux infini – qu'elles suscitent dans la tête du rêveur ou de l'halluciné. Et Deleuze de préciser que c'est « particulièrement dans la troisième espèce la plus rapide, dans les phantasmes, qu'on assiste au développement de l'illusion et des *mythes* qui l'accompagnent » ; étonnant mélange de théologie, d'onirisme et d'érotisme à l'origine de la scission du monde, division ou dyade qui se fait dans l'individu même – *animus* et *anima* – et de l'avènement des dieux :

> « […] notre croyance aux dieux repose sur des simulacres qui nous paraissent danser, modifier leurs gestes, lancer des éclats de voix qui nous promettent des peines éternelles, bref représenter l'infini » … (*LS*, 321)

---

[55] Cf. Lucrèce, *De la nature*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 297-299 (« Les rêves », Livre IV, 962-1029). Nous nous intéresserons plus loin – au chapitre XIV– à un rêve de Spinoza qui pourra faire l'objet d'un cas pratique pour mieux saisir les enjeux éthiques des phantasmes oniriques.

B. Rêve et transcendance – Le cadeau empoisonné

Ce détour par la philosophie naturaliste des épicuriens, qui renouent, en un certain sens, avec la philosophie présocratique – affirmation d'un pluralisme essentiel de ce monde-*ci* – permet, en effet, de détecter la faille – le « faux infini » – qui a justement fait faillir le projet platonicien, ayant succombé à l'illusion de la transcendance :

> « Le premier philosophe est naturaliste, écrit Deleuze, il discourt sur la nature, au lieu de discourir sur les dieux. […] Les dieux actifs sont le mythe de la religion, comme le destin le mythe de la fausse physique, et l'Être, l'Un, le Tout, le mythe d'une fausse philosophie, toute imprégnée de théologie » (*LS*, 323).

Et pourtant, le « rêve » de la Caverne, ainsi que toute l'entreprise de Platon, semblait ouvrir sur une réelle philosophie de la différence … La volonté ou crainte de ne pas « être trompé » aura supplanté toute possibilité de penser – puisque le monde comme essentiellement véridique avait déjà été postulé d'avance …

> « Les Grecs ne parlaient pas de méthode mais de *paideia*, ils savaient que la pensée ne pense pas à partir d'une bonne volonté, mais en vertu de forces qui s'exercent sur elle pour la contraindre à penser. *Même Platon distinguait encore ce qui force à penser et ce qui laisse la pensée inactive* ; et dans le mythe de la caverne, il subordonnait la *paideia* à la violence subie par un prisonnier soit pour sortir de la caverne, soit pour y revenir » (*NP*, 124, nous soulignons).

1. Du rêve de la Caverne à la volonté de ne pas être trompé

En effet, tout semble culminer dans le platonisme, avec son grand principe : « qu'il y a, malgré tout, et avant tout, une affinité, une filiation, ou peut-être il vaut mieux dire une philiation de la pensée avec le vrai, bref une bonne nature et un bon désir, fondés en dernière instance sur *la forme d'analogie dans le Bien*. Si bien que Platon, qui écrivit le texte de la *République*, fût aussi le premier à dresser l'image dogmatique et moralisante de la pensée, qui neutralise ce texte et ne le laisse plus fonctionner que comme un « repentir » »

(*DR*, 185). Deleuze ne cessera toutefois de reconnaître dans l'œuvre de Platon « une autre image de la pensée »[56], mais qui sera vite évincée par l'image dogmatique socratique.

D'une certaine manière nous pourrions lire le texte de la Caverne (*République*, VII) comme une sorte de « méthode » pour sortir d'un labyrinthe onirique généralisé. Mais justement manquait au labyrinthe le fil pour en sortir : « Le labyrinthe ou le chaos, écrit Deleuze, sont débrouillés, mais sans fil, sans l'aide d'un fil ». Et d'ajouter :

> « Ce qu'il y a d'irremplaçable dans le platonisme, Aristote l'a bien vu, quoi qu'il en fît précisément une critique contre Platon : la dialectique de la différence a une méthode qui lui est propre – la division – mais celle-ci opère sans médiation, sans moyen terme ou raison, agit dans l'immédiat, et se réclame des inspirations de l'Idée plutôt que des exigences d'un concept en général » (*DR*, 83).

La dialectique est avant tout la « traversée d'un rêve », rêve dans lequel l'existence est d'emblée jetée, emprisonnée, mise en captivité. Sur ce point, tous les philosophes semblent converger. Mais toujours est-il que le chemin à emprunter, lui, semble problématique, et présager différentes issues, parmi lesquelles, celle d'un retour au point zéro, au sein d'un rêve d'autant plus puissant qu'il se présente comme la *seule* réalité.

C'est au sein du labyrinthe platonicien même que Deleuze tisse la toile – rhizomatique – le fil devenu lui-même labyrinthe – qui lui permet de sortir du rêve de Socrate. Comme explicite Pierre Carrique dans un texte intitulé « le *logos* platonicien entre deux rêves » :

> « L'éducation platonicienne se donne […] elle-même comme une traversée du rêve, d'un rêve qui n'a rien d'accidentel et n'est pas aisément dissipable, sauf à l'échanger contre un nouveau, d'un rêve si prégnant qu'il requiert plusieurs éveils avant de parvenir à la plénière vigilance qu'engendre l'usage de la dialectique. *Le rapport au rêve non seulement scande*

---

[56] Cf. *NP*, 124, note 1 : « non seulement le mythe de la caverne mais le fameux passage sur les « doigts » (distinction de ce qui force à penser et de ce qui ne force pas à penser) – Platon développe alors une image de la pensée très différente de celle qui apparaît dans d'autres textes. Ces autres textes nous présentent une conception déjà dogmatique : la pensée comme amour et désir du vrai, du beau, du bien. N'y aurait-il pas lieu d'opposer chez Platon ces deux images de la pensée, la seconde étant particulièrement socratique ? N'est-ce pas quelque chose de ce genre que Nietzsche veut dire quand il conseille « Essayez de caractériser Platon sans Socrate ? » ».

> *notre devenir spirituel, mais ouvre notre histoire naturelle ; c'est la situation première de notre être propre que d'être plongés dans l'onirisme d'une vision sans objets et d'une parole sans auteurs, là où tous cependant croient toucher et nommer la vérité même, et s'y assujettissent mutuellement, craintifs d'un dehors menaçant qu'ils n'hésiteront pas à tuer celui qui tenterait de les y conduire* »[57]. Car poursuit-il : « C'est vers l'invisible et l'inouï que la *païdeia* nous tourne, et notre être […] reste indécis et fantomatique, assigné à résidence onirique, dès lors que nous nous soustrayons à l'exigence de *cette conversion intégrale*. L'effroyable tableau de la société humaine brossé par Platon à travers le texte de la Caverne *n'a rien d'une fable ou d'une fiction commode* ; et tout le moins, si fiction il y a, disons-la purement méthodologique, et commandée par le thème même de l'enquête »[58].

L'enquête platonicienne, la méthode de division, la puissance dialectique, ouvrent d'abord sur une définition de l'acte de pensée comme une libération qui se fait avec violence et passion, contrainte et douleur, et qui traverse les ombres mêmes pour atteindre la lumière, ce que Pierre Carrique nomme « l'apprentissage par le feu » :

> « La possibilité d'un logos apophantique des ombres elles-mêmes, chronologiquement premières et ontologiquement dernières manifestations de l'étant, requerra donc l'atteinte et la saisie en tant que tel du principe de toute lumière, celle qui procède de l'œil comme celle que reflètent les choses. Seul le feu, à travers ses diverses modalités, articule l'étant à son apparition et cet apparaître à notre regard ; l'essence de son acte est l'ultime chose à comprendre, l'ultime objet du dernier éveil, qui donne au prisonnier enfin libéré la mesure de son éloignement du rêve qui hante sa première demeure et étreint ses habitants »[59].

L'image du penseur comme naturellement attiré par le vrai n'apparaît donc pas dans ce texte de la *République*, mais préside, toutefois, à une dépréciation des ombres comme obstacles à la connaissance véritable, une dépréciation du corps comme tombeau - *Sôma*

---

[57] Pierre Carrique, *Rêve et vérité – Essai sur la philosophie du sommeil et de la veille*, Paris, Gallimard, 2002, p. 274. Nous soulignons.
[58] *Ibid.*, p. 275. Nous soulignons. Pierre Carrique pointe du doigt une élément important que l'on développera tout au long de la troisième partie : la différence entre fabulation et fiction. L'Allégorie de la Caverne est une véritable fabulation philosophique, en ce sens.
[59] *Ibid.*, p. 281.

Sêma ou le « Corps tombeau », tombeau de l'âme, qui jadis déambulait librement dans les cieux, plutôt qu'au fin fond de la terre et de la matière[60].

2. Avènement d'une fiction : Platon avec Socrate, (d')après Aristote

Le rêve, dès lors, illusion proprement somatique, se trouvera déprécié, au nom d'un outre-monde lumineux, libérateur, moral – rêve de Socrate –, outre-monde invisible, invincible et inébranlable, auquel seule un véritable savoir peut mener – la *paideia*, à dimension pratique et éthique, sera supplantée par une méthode véridique et morale. Comme explique Nietzsche, « se libérer autant que possible des sens devient un devoir moral »[61]. Telle est la fiction qui se perpétuera dans le christianisme, et qu'Aristote contribuera à forger en bâtissant les piliers sur lesquels elle pourra se stabiliser durablement. Comme explique Pierre Montebello, « en rabattant la différence sur la représentation, au prix d'un formidable nouage de l'être et du logos, Aristote amorce une métaphysique de la représentation […]. L'effort de la pensée consiste à enfermer la différence dans ce quadrilatère de la représentation, identité et opposition, analogie et ressemblance » (*DPP*, 64).

L'introduction d'une médiation entre l'être et la pensée, entre esthétique et dialectique, la scission du monde de par cette fêlure, permet l'émergence d'une transcendance, l'installation du système du jugement, d'un fondement et d'une loterie, un principe de répartition et une mythologie. Tel est le cadeau empoisonné du platonisme, sa manière, à la fois, d'ouvrir sur une réelle considération des ombres, et de les déprécier au nom d'un principe supérieur – « Debout ! Réveillez-vous ! » – contre le rêve couchée et horizontale du faux, pour la veillée verticale de la vérité.

> « Il lui faudra ériger un nouveau type de transcendance, différent de la transcendance impériale ou mythique (bien que Platon se serve du mythe

---

[60] « A partir de Platon l'opinion *populaire* ne s'est plus représentée l'âme dans le monde souterrain, mais dans le *ciel* (monter vers l'éther, les étoiles, le ciel, les dieux) » (Nietzsche, *op. cit.*, p. 67).
[61] Nietzsche, *op. cit.,* p. 80.

> en lui donnant une fonction spéciale). Il lui faudra inventer une transcendance qui s'exerce et se trouve dans le champ d'immanence lui-même : tel est le sens de la théorie des Idées. […] *Le cadeau empoisonné du platonisme, c'est d'avoir introduit la transcendance en philosophie, d'avoir donné à la transcendance un sens philosophique plausible* (triomphe du jugement de Dieu) » (*CC*, 171, nous soulignons)[62].

De l'âge antique à l'âge classique, la fiction métaphysique et morale de la vérité ne cessera de trahir la puissance positive du rêve qui lui a pourtant permis de triompher. Mais le problème du rêve changera de nature. Il ne s'agira plus de déprécier le multiple au nom d'un principe transcendant divin, mais de se déprécier soi-même, une part de soi-même, la part maudite, dès lors que l'on rêve et que l'on est apte à se tromper, à tromper les autres et soi-même : *anima* contre *animus*. L'on passera d'un « Je ne veux pas être trompé », à un « Je ne veux pas *me* tromper », mettant l'accent sur le sujet pensant comme garant de l'unité de la connaissance, plutôt que sur l'objet de la pensée, le réel comme garant de sa propre unité ; demeurant ainsi toujours aussi pieux ; rêveurs *et* pieux.

Du ressentiment à la mauvaise conscience, c'est tout l'empire de l'idéal ascétique, de l'onirisme véridique qui semble étendre sa toile lumineuse et scintillante, annihilant, par là même, et paradoxalement, toute possibilité de pensée.

---

62 Sur l'introduction de la transcendance, son rétablissement, sa manière de renaître de ses cendres, cf. *Qph ?* chapitre 2 – « Le plan d'immanence » – « Des illusions entourent le plan. Ce ne sont pas des contresens abstraits, ni seulement des pressions du dehors, mais des mirages de la pensée. S'expliquent-elles par la pesanteur du cerveau, par le frayage tout fait des opinions dominantes, et parce que nous ne pouvons pas supporter ces mouvements infinis ni maîtriser ces vitesses infinies qui nous briseraient (alors nous devons arrêter le mouvement, nous refaire prisonnier d'un horizon relatif) ? Et pourtant c'est nous qui courons sur le plan d'immanence, qui sommes à l'horizon absolu. Il faut bien, pour une part au moins, que les illusions montent du plan lui-même, comme les vapeurs d'un étang, comme les exhalaisons présocratiques qui se dégagent de la transformation des éléments toujours en œuvre dans le plan […]. Il faudrait faire la liste de ces illusions, en prendre la mesure […]. Mais la liste est infinie. Il y' a d'abord l'*illusion de la transcendance*, qui peut-être précède toutes les autres (sous un double aspect, rendre l'immanence immanente à quelque chose, et retrouver une transcendance dans l'immanence elle-même). Puis l'*illusion des universaux*, quand on confond les concepts avec le plan […]. Puis encore l'*illusion de l'éternel*, quand on oublie que les concepts doivent être créés etc. […] épais brouillard autour du plan » (*Qph ?* 50-51). Sur cette question de la dissipation des illusions voir également le chapitre VII « Le paradoxe de l'apparaître en soi » ainsi que la conclusion, dans *DDP*, 213-247.

Chapitre II

Descartes et l'image dogmatique de la pensée
Est-ce que « Je » rêve ?

> « Et n'est-ce pas notre double image à tous que la psychiatrie révèle ainsi, tantôt avoir l'air fou sans l'être, tantôt l'être sans en avoir l'air ? (Ce double constat sera encore le point de départ de la psychanalyse, sa façon d'enchaîner avec la psychiatrie : nous avons l'air fous, mais nous le sommes pas, voyez le rêve, nous sommes fous, mais nous n'avons pas l'air, voyez la vie quotidienne) »[1]

Dans le deuxième chapitre – traitant du plan d'immanence – de *Qu'est-ce que la philosophie ?* Deleuze et Guattari font une assertion étonnante, où ils associent l'activité de la pensée, ou plutôt, le tracé du plan conditionnant la pensée, à un certain onirisme, et attribuent à Descartes lui-même, un *rêve* pré-philosophique. Ils écrivent :

> « Précisément parce que le plan d'immanence est pré-philosophique, et n'opère pas déjà avec des concepts, il implique une sorte d'expérimentation tâtonnante, et son tracé recourt à des moyens peu avouables, peu rationnels et raisonnables. *Ce sont des moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'excès. On court à l'horizon, sur le plan d'immanence ; on en revient les yeux rouges, même si ce sont les yeux de l'esprit. Même Descartes a son rêve. Penser, c'est toujours suivre une ligne de sorcière* » (*Qph ?* 44, nous soulignons).

Il n'est donc pas question ici d'opposer déjà le rêve et la pensée – bien que cela aurait été commun dans une perspective cartésienne – mais au contraire, de faire du premier la condition de possibilité du second. Et en effet, en invoquant la fabulation – « on en revient les yeux rouges » – cartésienne, ou plutôt, pré-cartésienne, Deleuze semble faire référence aux trois rêves fameux que Descartes fit le 10 novembre 1619, et qu'il conservera auprès de lui jusqu'à sa mort : « Cette nuit-là il a fait trois songes si

---

[1] *MP*, 151.

importants qu'il en gardera le récit par-devers lui jusqu'à sa mort, un peu à la manière d'un Pascal cousant ce que Condorcet appellera son « amulette » (le récit de son expérience mystique) dans la doublure de son manteau »[2].

Et pourtant, est-ce un lieu commun d'affirmer la méfiance de Descartes vis-à-vis du rêve, de l'imagination, de la folie et des illusions qu'ils suscitent. Les distinctions qu'il durcit entre imagination et entendement, passion et conscience, entre corps et âme, idée claire-distincte et perception obscure-confuse, sont à la base de son système philosophique : « quand le corps agissait, l'âme pâtissait […], et l'âme n'agissait pas sans que le corps ne pâtisse à son tour » (*SPP*, 28). Il n'en reste pas moins que le rêve joue un rôle essentiel dans la découverte même du Cogito, et dans la détermination de l'idée claire et distincte, et, par là même, de la conception cartésienne de la vérité. Car contrairement à la folie, qui semble évincée et rejetée du côté de l'irrationnel, le rêve conforte l'idée même de vérité et de conscience, comme le remarque judicieusement Michel Foucault dans *L'histoire de la folie* :

> « Ce n'est pas la permanence d'une vérité qui garantit la pensée contre la folie, comme elle lui permettrait de se déprendre d'une erreur ou d'émerger d'un songe ; c'est une impossibilité d'être fou, essentielle non à l'objet de la pensée, mais au sujet qui pense. On peut supposer qu'on rêve et s'identifier au sujet rêvant pour trouver « quelque raison de douter » : *la vérité apparaît encore, comme condition de possibilité du rêve* »[3].

Et inversement, le rêve comme condition de possibilité de la vérité, dans la mesure où l'expérience onirique est la voie d'accès, au-delà de l'expérience perceptive, à la certitude du penser et de l'être du sujet, comme le note Pierre Carrique :

> « […] le rêveur s'apercevant rêvant, témoin silencieusement stupéfait d'une impossibilité d'être – la sienne propre – devenant possible selon des voies qui sans cesse lui échappent, semble bien attester l'originalité d'un ego improbable, sans feu ni lieu, et comme mis en réserve d'exister. *Et n'est-ce pas sur fond de sommeil et de rêve que Descartes, d'un même mouvement, découvre un sol à la pensée et ouvre un accès à la dimension transcendantale ?* »[4].

---

[2] Tony James, *Le songe et la raison – Essai sur Descartes*, Paris, Hermann, 2010, p. 25-26.
[3] Michel Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972, p.57, nous soulignons.
[4] Pierre Carrique, *op. cit.*, p. 22, nous soulignons.

Cette interrogation de Pierre Carrique nous semble importante dès lors que l'on considère la critique de l'image de la pensée classique par Deleuze. Alors même que Descartes repose la connaissance et l'existence sur le sentiment intime du moi, expérimenté dans le rêve, au cours de la méditation, ne pouvons-nous pas dire que la pensée moderne repose justement sur une passion, celle du rejet même de la passion et de l'imagination qui l'anime. Le fait même que Deleuze s'appuie sur Spinoza, pour qui l'affection joyeuse peut seule mener vers les notions communes, ne montre-t-il pas que sa critique de la pensée et de la subjectivité modernes est, par là même, la dénonciation d'une illusion ou d'un rêve de la raison et de la conscience, qui en se distinguant de l'onirique et de l'imaginaire, ne fait, au fond, que se confondre avec ce avec quoi elles se démarquent ?

En cela, l'équilibre du XVII^{e} siècle, avec sa découverte d'un espace optique pur – conjurant la subordination de la lumière vis-à-vis de la forme essentielle – intégrant l'expérience onirique dans son procès, ne dénote-t-il pas de la place fondamentale qu'occupe la jonction entre veille et sommeil dans la naissance même de la pensée ? La critique de la représentation chez Deleuze n'est donc pas une manière de récuser le rêve, mais une façon d'invoquer, au contraire, un onirisme *supérieur* comme condition même de la pensée.

La confrontation entre Descartes et Spinoza découvre ainsi deux logiques rationnelles fondamentalement distinctes, reposant sur des conceptions ontologiques et éthiques différentes, qui fait que l'une, demeure prisonnière d'un rêve qu'elle prétend pourtant conjurer par sa découverte du sujet pensant, tandis que l'autre, en acceptant de se confronter radicalement au monde des signes et de l'imagination[5] de s'y émerger absolument, de se soumettre à sa loi inéluctable et irréductible, semble ouvrir la voie vers cet onirisme supérieur.

[5] Cf. Chapitre XIV, consacré à Spinoza.

I. L'épreuve du rêve comme confirmation de la vérité chez Descartes

A. Le cri de la déraison

Nous prendrons appui, pour traiter le rapport du rêve et de la vérité chez Descartes, sur la fameuse querelle qui opposa Jacques Derrida et Michel Foucault, à propos de l'interprétation de la première méditation métaphysique, celle où est exposé l'argument du rêve et de la folie.

Nous voudrions, par ce biais, situer Deleuze au sein de cette polémique, et ce, même s'il n'y a pas pris explicitement part, afin de mieux comprendre sa propre analyse de l'image dogmatique de la pensée, notamment dans le troisième chapitre de *Différence et Répétition*, mais aussi pour comprendre une assertion évasive, bien que décisive, dans « Pour en finir avec le jugement » dans *Critique et clinique*, qui fait du rêve, du fait de se demander si l'on rêve, une des conditions de l'instauration du système du jugement : « […] c'est pourquoi la question du jugement est d'abord celle de savoir si l'on rêve », atteste-t-il, en effet.

Et c'est aussi, une certaine conception de l'individualité et de la subjectivité qui pourra s'éclairer, puisque le moment cartésien est communément considéré comme celui la naissance du sujet pensant. Ainsi comme explique Marie-Frédérique Pellegrin, dans la présentation des *Méditations*, « le rêveur est […] le double inquiétant du méditant, qui le pousse à toujours chercher plus de certitude, afin d'être assuré d'abord de la vérité, puis ultimement de la réalité »[6], et c'est aussi par ce dédoublement qu'il atteint à la certitude

[6] Introduction à Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2009 [édition numérique]. Voir également au sein de l'introduction, une partie éclairante sur les personnages du texte, notamment « c) *Rêveurs et fous* (Première méditation) », où l'auteure explique que le rêve « est un thème sceptique traditionnel. Il a été repris et revivifié par l'esthétique dite baroque aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles ». On verra, justement au Chapitre X que le baroque, dans sa volonté justement de sauver la vérité et le monde rationnel, intègrera l'expérience onirique classique, et ce, toujours dans les limites d'une rationalité pure, mais jusqu'à la lisière qui la sépare de la folie, lisière que n'osera pas franchir Descartes semble-t-il.

de l'unité de son Moi, et à la preuve ontologique de l'existence de Dieu, en figeant justement le temps[7].

Le rêve – en tant que subjectivité pure, monde singulier et clos, ignorant la dégradation et la corruption du temps – joue un rôle fondamental dans la naissance de la pensée classique et semble conforter le modèle véridique et la conception substantialiste de l'individu humain.

Et en effet, n'est-ce pas ce que Foucault avance dans son *Histoire de la folie*, la manière dont Descartes intègre le rêve dans le procès de la vérité, mais évacue la folie comme l'impuissance même de la pensée, qui ne peut en aucun cas faire office de point de départ ; le penseur, dès lors qu'il pense, ne peut être fou. Citons, avant d'entrer au cœur de la querelle, les passages cartésiens controversés.

1. Première méditation entre rêve et folie

D'abord « l'argument » de la folie – phénomène très vite évincé comme le remarque Foucault :

> « Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi ? si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres, qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre, lorsqu'ils sont tout nus, ou s'imaginent être des cruches ou avoir un corps de verre … »

[7] Et justement « Dieu » dépend avant tout de la substance du « Je », c'est l'inversion classique, recherche assidue d'un centre de l'homme au sein de l'infinité d'ordres d'infinis : « Descartes ne concluait qu'à force de réduire le Cogito à l'instant, et d'expulser le temps, de le confier à Dieu dans l'opération de la création continuée. Plus généralement, l'identité supposée du Je n'a d'autre garant que l'unité de Dieu lui-même. C'est pourquoi la substitution du point de vue du « Je » au point de vue de « Dieu » a beaucoup moins d'importance qu'on le dit, tant que l'on conserve une identité qu'il doit précisément à l'autre. Dieu continue à vivre, tant que le Je dispose de la subsistance, de la simplicité, de l'identité qui expriment toute sa ressemblance avec le divin. » (*DR*, 117)

> « Mais quoi, ce sont des fous, *sed amentes sunt esti*, et je ne serais pas moins extravagant (*demens*) si je me réglais sur leurs exemples »[8]

Puis les arguments du rêve, et de la scission de la veille et du sommeil – qui seront repris à plusieurs reprises comme *leitmotiv* de l'argumentation cartésienne, jusqu'à la sixième méditation :

> « Toutefois j'ai ici à considérer que je suis homme, et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés, lorsqu'ils veillent. Combien de fois m'est-il arrivé de songer, la nuit, que j'étais en ce lieu, que j'étais habillé, que j'étais auprès du feu, quoique je fusse tout nu dedans mon lit ? Il me semble bien à présent que ce n'est point avec mes yeux endormis que je regarde ce papier ; que cette tête que je remue n'est point assoupie ; que c'est avec dessein et de propos délibéré que j'étends cette main, et que je la sens : ce qui arrive dans le sommeil ne me semble point si clair ni si distinct que tout ceci. Mais, en y pensant soigneusement, je me souviens d'avoir été souvent trompé, lorsque je dormais, par de semblables illusions. Et m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné ; et mon étonnement est tel, qu'il est presque capable de me persuader que je dors ».[9]

> « Supposons donc maintenant que nous sommes endormis, et que toutes ces particularités-ci, à savoir, que nous ouvrons les yeux, que nous remuons la tête, que nous étendons les mains, et choses semblables, ne sont que de fausses illusions ; et pensons que peut-être nos mains, ni tout notre corps, ne sont pas tels que nous les voyons. Toutefois il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil ne sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable ; et qu'ainsi, pour le moins, ces choses générales, à savoir, des yeux, des mains, et tout le reste du corps, ne sont pas choses imaginaires, mais vraies et existantes. Car de vrai peintres, lors même qu'ils étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font des membres de divers animaux ; ou bien, si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau, que jamais nous n'ayons rien vu de

---

[8] Descartes, *Méditations métaphysiques – Objections et réponses* [bilingue], Paris, Flammarion, 1992, p. 59.
[9] *Idem.*, nous soulignons.

> semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et fausse, certes à tout le moins les couleurs dont ils composent doivent-elles être véritables »[10].
>
> « Car, soit que je veille ou que je dorme, deux et trois joints ensemble formeront toujours le nombre cinq, et le carré n'aura jamais plus de quatre côtés ; et il ne semble pas possible que des vérités si apparentes puissent être soupçonnées d'aucune fausseté ou d'incertitude ».[11]
>
> « On me dira que *ces apparences sont fausses et que je dors*. Qu'il soit ainsi : toutefois, à tout le moins, il est très certain qu'il me semble que je vois, que j'ouïs […] et cela, pris ainsi précisément, *n'est rien autre chose que penser* » (« Méditation seconde », nous soulignons) [12].
>
> « Et je dois rejeter tous les doutes de ces jours passés, comme hyperboliques et ridicules, particulièrement cette incertitude si générale touchant le sommeil, que je ne pouvais distinguer de la veille : car à présent j'y rencontre une très notable différence, en ce que notre mémoire ne peut jamais lier et joindre nos songes les uns aux autres et avec toute la suite de notre vie, ainsi qu'elle a de coutume de joindre les choses qui nous arrivent étant éveillés. Et, en effet, si quelqu'un, lorsque je veille, m'apparaissait tout soudain et disparaissait de même, comme font les images que je vois en dormant, en sorte que je ne pusse remarquer ni d'où il viendrait, ni où il irait, ce ne serait pas sans raison que je l'estimerais un spectre ou un fantôme formé par mon cerveau, et semblable à ceux qui s'y forment quand je dors, plutôt qu'un vrai homme. […] *Car de ce que Dieu n'est point trompeur, il suit nécessairement que je ne suis point en cela trompé* » (nous soulignons)[13].

Ces lignes sur le rêve et la folie dans le processus du doute méthodique chez Descartes sont célèbres. Elles permettent d'intégrer parfaitement, dans la structure du vrai et de la pensée dite « naturelle », le phénomène onirique, premier dans l'ordre des raisons, comme possibilité de la distinction de ce qui relève du réel et de l'être, d'une part, et ce qui participe de l'imaginaire et du non-être, de l'autre. Le vrai est le critère de la distinction.

---

[10] *Ibid.*, p. 61.
[11] *Ibid.,* p. 63.
[12] *Ibid.*, p. 82-83.
[13] Derniers paragraphes de la sixième et dernière méditation, *Ibid.*, pp. 211-213.

2. Le rêve, une exagération hyperbolique

Mais plus profondément, et c'est ce que remarque Foucault, la vérité, dans son rapport avec la subjectivité, se définit avant tout par le rejet absolu d'un autre phénomène considéré comme « pathologique », qui est la déraison, concernant, dès lors, moins l'objet de la connaissance que le sujet pensant lui-même. Le sujet pensant ne naît, ne se démarque, dès lors, qu'en s'opposant au fou, au délirant, à l'insensé, à son Autre absolu : c'est le début du « Grand renfermement », que préfigure un formidable « coup de force », auquel la philosophie classique semble prendre part de manière décisive. Le fou ne feint plus la folie comme au Moyen-âge, il le devient *essentiellement*, *irrémédiablement*.

Derrida reprendra, lors d'une conférence reproduite dans *L'écriture et la différence*, l'interprétation foucaldienne de la première méditation, qu'il considèrera comme le pivot de *L'histoire de la folie*, – où s'épanche la critique de la représentation classique – et essayera de démonter l'argumentation foucaldienne, en montrant que loin d'être refoulée ou évincée, la folie se trouve, au contraire, « hyperbolisée » par un phénomène non moins périlleux qu'est le rêve[14] :

> « Dans ce livre de 673 pages, Michel Foucault consacre trois pages (54-57) – et encore dans une sorte de prologue à son deuxième chapitre – à un certain passage de la première des *Méditations* de Descartes, où la folie, l'extravagance, la démence, l'insanité semblent, je dis bien semblent congédiées, exclues, ostracisées, hors du cercle de la dignité

[14] « En effet, le vrai danger pour la raison – explicite Pierre Macherey – ce n'est pas la donnée empirique constituée par la folie, qui représente à son égard un accident périphérique ne concernant par définition que quelques-uns, ceux qui sont reconnus comme « insensés », et sur lequel il n'y a pas lieu de s'attarder, *mais la réalité fantomatique du rêve, dont la potentialité lui est consubstantielle* : car à la différence de la folie, il correspond à une expérience universellement connue et pratiquée, dont ni les plus grands savants ni les plus grands sages ne sont a priori préservés, et dont la menace se profile en permanence sur les activités de la raison, qui, si elle peut aisément, du moins en apparence, être délivrée de l'accusation d'être une raison folle, ne peut être aussi facilement exemptée de cette d'être une raison rêvante dont toutes les représentations, prises à leur source, seraient factices. *On peut prendre la décision d'enfermer les fous, mais on ne peut échapper à la fatalité qui définit la condition du rêveur, qui est d'être de lui-même, et comme sous son entière responsabilité, bien qu'il n'en puisse mais, enfermé dans son rêve* » (Pierre Macherey, *Querelles cartésiennes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 40, nous soulignons). Nous tenterons d'analyser cette image du rêve comme prison un peu plus loin dans notre étude, notamment aux chapitres VIII et IX.

> philosophique, privées du droit de cité philosophique, du droit à la considération philosophique, révoquées aussitôt que convoquées par Descartes devant le tribunal, devant la dernière instance d'un Cogito qui, par essence, ne saurait être fou »[15]
>
> Et d'ajouter : « le sens de tout le projet de Foucault peut se concentrer en ces quelques pages allusives et un peu énigmatiques, en prétendant que la lecture qui nous est ici proposée de Descartes et du Cogito cartésien engage en sa problématique la totalité de cette *Histoire de la folie*, dans le sens de son intention et les conditions de sa possibilité »[16]

Ce que reproche semble-t-il Derrida à Foucault c'est de réduire la construction de la pensée cartésienne à une formation historique spécifique, et ce, comme remarque Pierre Macherey, « en dépit de sa prétention à l'universalité. Cette formation se caractérise spécifiquement par le partage qu'elle promeut à l'égard de son Autre, contre lequel elle se définit : déraison, figure singulière de la folie »[17].

Et en effet, Derrida parle d'un « drame historique et politico-social », qu'aurait initié selon la lecture foucaldienne, la philosophie cartésienne de manière exemplaire : « Le passage consacré à Descartes ouvre précisément le chapitre sur *Le grand renfermement*.[…] On ne sait pas si ce passage sur la première des *Méditations*, que Foucault interprète comme un renfermement *philosophique* de la folie, est destiné à donner la note, en prélude au drame historique et politico-social, au drame *total* qui va se jouer »[18]. Foucault qualifie en effet cette opération à la fois intellectuelle et pratique de « coup de force » qui « consisterait très sommairement – poursuit Derrida – en une expulsion de la folie hors de la pensée elle-même »[19].

La querelle entre les deux philosophes engage donc un problème de fond qui concerne le statut même de la pensée philosophique, et ce, dans son rapport avec le rêve puisque, comme explicite Derrida, le problème se pose au « début d'un paragraphe où Descartes imagine qu'il peut toujours rêver et que le monde peut n'être pas plus réel que

---

15 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 52.
16 *Idem*.
17 Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 34.
18 Derrida, *op. cit.*, p. 69.
19 *Ibid.*, 71.

son rêvé. Et il généralise par hyperbole l'hypothèse du sommeil et du songe […] hypothèse et hyperbole qui lui serviront à développer le doute fondé sur des raisons naturelles (car il y a aussi un moment hyperbolique de ce doute), pour ne laisser hors de son atteinte que les vérités d'origine non sensible, mathématiques notamment, qui sont vraies « soit que je veille, ou que je dorme » et qui ne céderont que sous l'assaut artificiel et métaphysique du Malin Génie »[20].

Et précisément, le processus onirique, et la scission de la veille et du sommeil, jouent un rôle fondamental dans la confirmation de la certitude du sujet pensant, ce sur quoi insiste fortement Foucault, en montrant qu'il existe une différence de nature dans l'appréhension de l'expérience du rêve, dont on peut faire l'épreuve au cours de la méthode du doute, d'une part, et le phénomène de la folie, dont l'épreuve mettrait, au contraire, la vérité, et le fait même de pouvoir penser, en péril :

> « Descartes n'évite pas le péril de la folie comme il contourne l'éventualité du rêve ou de l'erreur… *Ni le sommeil peuplé d'images, ni la claire conscience que les sens se trompent ne peuvent porter le doute au point extrême de son universalité ; admettons que les yeux nous déçoivent, « supposons maintenant que nous sommes endormis », la vérité ne glissera pas tout entière dans la nuit*. Pour la folie, il est en autrement ; si ses dangers ne compromettent pas la démarche, ni l'essentiel de la vérité, ce n'est pas parce que telle chose, même dans la pensée d'un fou, ne peut être fausse ; mais parce que moi qui pense, je ne peux pas être fou. Quand je crois avoir un corps, suis-je assuré de tenir une vérité plus sûre que celui qui s'imagine avoir un corps de verre ? Assurément car « ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leur exemple ». *Ce n'est pas la permanence de la vérité qui garantit la pensée contre la folie, comme elle lui permettrait de se dépendre d'une erreur ou d'émerger d'un songe ; c'est une impossibilité d'être fou, essentielle non à l'objet de la pensée mais au sujet qui pense. On peut supposer qu'on rêve et s'identifier au sujet rêvant pour trouver « quelque raison de douter » : la vérité apparaît encore, comme condition de possibilité du rêve.* On ne peut en revanche supposer, même par la pensée, qu'on est fou, car la folie justement est condition d'impossibilité de la pensée : « Je ne serais pas moins extravagant » … » (nous soulignons) ; et d'ajouter : « Dans l'économie du doute, il y a un grand déséquilibre entre folie, d'une part, rêve et erreur de l'autre. Leur situation est différente par rapport à la vérité et celui qui la cherche ; songes ou illusions sont

[20] *Ibid.,* 72.

> surmontés dans la structure de la vérité ; mais la folie est exclue par le sujet qui doute »[21].

Reste que pour Derrida, Foucault se tromperait dans cette différenciation entre rêve et folie, le rêve étant plutôt une « exagération hyperbolique » de la folie, l'hybris propre à la déraison, et non pas, un cas totalement distinct : « Selon [Foucault], Descartes rencontrant ainsi la folie *à côté* (l'expression *à côté* est celle de Foucault) du rêve et de toutes les formes d'erreurs sensibles, il ne leur appliquerait, si je puis dire, le même traitement. »[22]. Son argumentation pour défier l'analyse foucaldienne s'énonce précisément ainsi :

> « Descartes ne contourne pas l'éventualité de l'erreur sensible et du rêve, il ne les « surmonte » pas « dans la structure de la vérité » pour la simple raison que, semble-t-il, il ne les surmonte ni ne les contourne à aucun moment et aucunement ; et qu'il n'écarte à aucun moment la possibilité de l'erreur totale pour toute connaissance qui a son origine dans les sens et dans la composition imaginative. Il faut bien comprendre ici que l'hypothèse du rêve est la radicalisation, ou si l'on préfère l'exagération hyperbolique de l'hypothèse où les sens pourraient parfois me tromper. Il s'ensuit qu'une certitude invulnérable au rêve le serait à fortiori à l'illusion perceptive d'ordre sensible. Il suffit donc d'examiner le cas du rêve pour traiter […], du cas de l'erreur sensible en général. Or, quelles sont la certitude et la vérité qui échappent à la perception, donc à l'erreur sensible ou à la composition imaginative et onirique ? Ce sont des certitudes et des vérités d'origine non-sensible et non-imaginative. Ce sont les choses simples et intelligibles. En effet, si je dors, tout ce que je perçois en rêve peut être, comme dit Descartes, « fausse illusion » […]. Mais, dit Descartes, supposons que toutes mes représentations oniriques soient illusoires ? Même dans ce cas, de choses si naturellement certaines que mon corps, mes mains, etc., il faut bien qu'il ait représentation, si illusoire cette représentation soit-elle, si fausse soit-elle quant à son rapport au représenté. […] Mais du moins y a-t-il […], un élément dernier qui ne se laisse pas décomposer en illusion […] cette part n'est ni sensible ni imaginative, elle est intelligible »[23].

---

[21] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 55.
[22] Derrida, *op. cit.*, p. 72-73.
[23] *Ibid.,* p. 75-76.

Derrida, en un sens, défend la position cartésienne en tentant de démontrer que la pensée ne peut en aucun cas émerger en faisant le déni de sa propre folie, dont témoigne l'expérience du rêve intrinsèque à l'épreuve de la pensée, et qu'elle se situe à un niveau anhistorique, vraiment « classique » :

> « Cette crise en laquelle la raison est plus folle que la folie – car elle est non-sens et oubli – et où la folie est plus rationnelle que la raison car elle est plus proche de la source vive quoique silencieuse et murmurante du sens, cette crise a toujours déjà commencé et elle est interminable. C'est assez dire que si elle classique, elle ne l'est peut-être pas au sens de l'âge classique mais au sens du classique essentiel et éternel, quoique historique en un sens insolite »[24];

Dimension transhistorique, conclura Macherey, « de l'entreprise philosophique qui, par sa radicalité, échappe elle-même à la mesure de la temporalité »[25].

3. « Mon corps, ce papier, ce feu »

Foucault répondra à Derrida par un texte non moins polémique – « Mon corps, ce papier, ce feu » –, où il confirme sa thèse initiale, en reprenant pas à pas l'argument du rêve et de la folie dans la première méditation, et montre bien que le rêve jouit d'un réel « privilège » par rapport à la folie dans la formation du Cogito et l'entreprise qui consisterait dans la recherche de la vérité qui lui serait non seulement « naturelle » mais consubstantielle. Nous voyons déjà, en un sens, où pourrait se situer Deleuze au sein de ce débat. Continuons, toutefois, l'analyse de la querelle.

Foucault développe ainsi sa lecture, qui pourrait, en effet, paraître dans le chapitre sur le grand renfermement, un peu « rapide » ou allusive. Il insiste donc sur la différence

---

[24] *Ibid.,* p. 96.

[25] Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 43. Reprenons la remarque de Macherey, qui mentionne également la méthode platonicienne ce qui pourrait faire un lien avec ce qui précède, bien que le rêve et le « délire » (pensons au *Phèdre*) ne jouent pas le même rôle chez les deux auteurs ; en cela, nous rejoignons Foucault : « C'est pourquoi il n'y a rien de plus fou que cette raison qui, pour se sauver, en est venue à se compromettre ouvertement avec la folie. De cela, Derrida tire cette leçon qui ne concerne pas seulement Descartes, mais confère à sa démarche un caractère exemplaire pour toute la philosophie : pour autant qu'elle fait place à l'excès hyperbolique, ce que fait également Platon dans un passage clé du livre VI de *La République*, cette démarche ne se laisse pas ramener dans le cadre fixé par une structure historique définie [...] » (p. 43).

de traitement dans la méditation des deux épreuves du rêve et de la folie. Suivons-le de près :

> « J'ai dit que le rêve et la folie n'avaient pas le même statut ni le même rôle dans le développement du doute cartésien : le rêve permet de douter de ce lieu où je suis, de ce papier que je vois, de cette main que je tends ; mais la folie n'est point un instrument ou une étape du doute ; car « moi qui pense, je ne peux pas être fou ». Exclusion, donc, de la folie, dont la tradition sceptique faisait au contraire l'une des raisons de douter » ; et d'ajouter : « Descartes dans le cheminement du doute, donne un privilège au rêve sur la folie. […] *Double avantage, donc, du rêve. D'une part il est capable de donner lieu à des extravagances qui égalent, ou quelquefois dépassent la folie. D'autre part, il a la propriété de se produire de manière habituelle.* Le premier avantage est d'ordre logique et démonstratif : tout ce dont la folie (exemple que je viens de laisser de côté) pourrait me faire douter, le rêve pourra lui aussi me le rendre incertain ; comme puissance de l'incertitude le rêve ne le cède pas à la folie ; et rien de la force démonstrative de celle-ci n'est perdu par le rêve quand il faudra me convaincre de tout ce que je dois révoquer en doute. L'autre avantage du rêve est d'un ordre tout différent : il est fréquent, il se produit souvent ; j'en ai des souvenirs tout proches, il n'est pas difficile de disposer des souvenirs fort vifs qu'il laisse. Bref, avantage pratique lorsqu'il s'agit, non plus de démontrer, mais de faire un exercice et d'appeler un souvenir, une pensée, un état, dans le mouvement même de la méditation »[26].

Se produit ainsi une sorte d'homogénéisation du rêve au sein de l'équilibre entre science et métaphysique, puisque loin de mettre en péril les certitudes du sujet, il ne peut, dans l'exercice spécifique de la méditation, que les confirmer, les rendre d'autant plus solides ; le doute est simplement feint :

> « « Universel », le rêve arriverait à la fois à tout le monde et à propos de tout. Le rêve : dubitabilité de tout pour tous. Mais c'est forcer les mots ; c'est aller bien au-delà de ce que dit le texte cartésien : ou plutôt, c'est parler bien en deçà de ses singularités ; c'est effacer le caractère bien distinct de l'extravagance du rêve et de sa fréquence ; c'est gommer le rôle spécifique de ces deux caractères dans le discours cartésien (démonstration et exercice) ; omettre l'importance plus grande accordée à la coutume qu'à l'extravagance » ; et de poursuivre ainsi : « On le voit : la résolution de penser au rêve n'a pas seulement pour conséquence de faire, du sommeil et de la veille, un thème de réflexion. Ce thème, dans le mouvement qui le propose et le fait varier, prend effet dans le sujet

[26] « Mon corps, ce papier, ce feu », in *Dits et écrits*, t.2, Paris, Gallimard, 1994, p. 245.

> méditant sous forme de souvenirs, d'impressions vives, de gestes volontaires, de différences éprouvées, de souvenir encore, de vision claire, d'étonnement et d'une indifférenciation qui est toute proche du sentiment de dormir. *Penser au rêve n'est point penser à quelque chose d'extérieur, dont je connaîtrais les effets et les causes ; ce n'est point évoquer seulement toute une fantasmagorie étrange ; ou les mouvements du cerveau qui peuvent le provoquer ; la pensée du rêve est telle, quand on s'y applique, qu'elle a pour effet de brouiller pour le sujet méditant, et au cœur même de la méditation, les limites perçues du sommeil et de la veille. Le rêve trouble le sujet qui y pense.* Appliquer son esprit au songe n'est pas une tâche indifférente : c'est peut-être bien, d'abord, un thème qu'on se propose ; mais il se révèle vite que c'est un risque auquel on s'expose. Risque pour le sujet d'être modifié ; risque de n'être plus sûr du tout d'être éveillé ; risque de *stupor*, dit le texte latin »[27].

Mais justement, le risque causé par l'irruption du rêve demeure en un sens maîtrisé, tout à fait maîtrisé car, selon Foucault, « il a beau modifier à ce point le sujet méditant, il ne l'empêche pas, au cœur de ce *stupor*, de continuer à méditer, à méditer valablement, à voir clairement un certain nombre de choses ou de principes, en dépit de l'indistinction, aussi profonde qu'elle soit, entre veille et sommeil. […] La pensée du rêve m'avait conduit à l'incertitude ; celle-ci, par l'étonnement qu'elle provoque, à la quasi-certitude du sommeil ; cette quasi-certitude, mes résolutions en font maintenant une feinte systématique. Mise en sommeil artificieux du sujet méditant : *Age somniemus*, et à partir de là, la méditation, à nouveau, va pouvoir se développer ». L'argumentation foucaldienne nous semble implacable, et l'avantage accordé au rêve par Descartes indubitable[28],

---

[27] *Ibid.*, p. 248, nous soulignons.

[28] Ainsi, l'accent est mis non pas sur le caractère universel du rêve mais sur sa dimension coutumière :

1. « Expérience possible, immédiatement accessible, dont le modèle est proposé par mille souvenirs »
2. « Elle se produit réellement et actuellement dans la méditation selon la série suivante : penser au rêve, se souvenir du rêve, chercher à départager le rêve et la veille, ne plus savoir si on rêve ou non, faire volontairement comme si on rêvait ».
3. « Par cet exercice méditatif, la pensée du rêve prend effet dans le sujet lui-même : elle le modifie en le frappant de stupor ».
4. « Même transformé en « sujet supposé dormant », le sujet méditant peut poursuivre le cheminement de son doute »

d'autant plus que Foucault va encore plus loin dans la comparaison du traitement des deux phénomènes.

D'abord, concernant la nature de l'exercice méditatif : « Paragraphe de la folie : vocabulaire de la comparaison », alors que le « paragraphe du rêve : vocabulaire de la mémoire » ; puis sur le thème que le méditant se propose : « La folie, c'est le tout autre, elle déforme et transporte ; elle suscite une autre scène », tandis que « le rêve ne transporte pas la scène, il dédouble les démonstratifs qui pointent vers la scène où je suis […]. L'imagination onirique s'épingle exactement sur la perception actuelle ».

Ensuite sur l'épreuve centrale de l'exercice : qui « consiste dans la recherche de la différence ; ces thèmes proposés, puis-je les reprendre en compte dans ma méditation ? Puis-je me demander sérieusement si j'ai un corps de verre, ou si je ne suis pas tout nu dans mon lit ? Si oui, me voilà obligé de douter même de mon corps. Il est sauvé en revanche, si ma méditation reste bien distincte de la folie et du rêve. » : « Du rêve ? Je tente l'épreuve : […]. Donc ce que je croyais être le critère de la différence (clarté et distinction) appartient indifféremment au rêve et à la veille ; il ne peut donc faire la différence », alors que pour la folie « l'épreuve est faite aussitôt. Ou plutôt à y regarder de près, on voit bien qu'elle n'a pas lieu, comme elle a lieu pour le rêve. […] La différence avec la folie n'a pas à être éprouvée : elle est constatée. A peine les thèmes de l'extravagance sont-ils évoqués que la distinction éclate, comme un cri. *Sed amentes sunt isti* »[29].

Enfin, concernant les effets même de l'exercice, la folie implique une interjection : « « mais quoi ce sont des fous » « je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leur exemple » ; ce serait (à noter le conditionnel) une folie que d'essayer seulement l'épreuve, de vouloir imiter toutes ces délices, et de faire le fou avec les fous, comme les fous. Ce n'est pas d'imiter les fous qui me persuadera que je ne suis pas fou (comme tout à l'heure la pensée du rêve va me convaincre que peut-être je dors) […]. L'extravagance porte sur l'idée même de passer à l'épreuve, voilà pourquoi elle manque, remplacée par une seule constatation de différence » ; tandis que dans le rêve, un simple étonnement :

---

[29] *Ibid.,* p. 253.

« « je suis tout étonné » - « mon étonnement (*stupor*) est tel qu'il est presque incapable de me persuader que je dors ». L'épreuve effectivement tentée a si bien « pris » que me voici (noter le présent de l'indicatif » dans l'incertitude de ma propre veille. ».

Dès lors, « ce serait fou de vouloir faire le fou (et j'y renonce) ; mais c'est avoir déjà l'impression de dormir que de penser au songe (et c'est ce que je vais méditer) ».

Foucault conclut donc à l'évidence de cette différence de traitement :

> « Difficile de ne pas reconnaître deux exercices à la fois parallèles et différents : l'exercice du *demens* et celui du *dormiens*. […] Difficile, vraiment, de dire seulement que la folie est parmi les raisons de douter un exemple insuffisant, et pédagogiquement maladroit, parce que le rêveur est tout de même bien plus fou que le fou » ; « la constatation de non-folie […] n'est pas en continuité avec l'épreuve du sommeil »[30].

Pour Foucault, loin d'être une radicalisation du cas de la folie – « une exagération hyperbolique », comme l'interprète Derrida[31], le rêve, au contraire, lui ferait front, serait une manière de mieux l'éluder et l'évincer : « L'exemple de la folie fait face à celui du rêve ; ils sont confrontés l'un à l'autre et opposés selon tout un système de différences qui sont clairement articulées dans le discours cartésien ».

Le rêve de Descartes est en ce sens une véritable institution carcérale, puisqu'il évite la folie au moment même où il prétend la mimer :

---

[30] *Ibid.*, pp. 252-253.

[31] « Et donc, si la lecture de Derrida est la bonne, la raison cartésienne n'est pas cette puissance sûre de soi qui, à partir du moment où « une certaine décision a été prise », a complètement rejeté hors de son ordre cet Autre qu'est pour elle la folie cataloguée comme déraison, mais une pensée inquiète, rongée de l'intérieur par le doute, hantée par le souci de ne pouvoir établir une frontière nette entre le sommeil et la veille, ce qui remet en question la certitude de toutes ses représentations, et lui rend extrêmement difficile de prendre quelque décision que ce soit. C'est cela que veut signifier Derrida lorsqu'il présente l'hypothèse du rêve comme « l'exaspération hyperbolique » de celle de la folie : par hyperbole, il faut entendre ce passage à la limite, cette violence faite aux dispositions naturelles de la pensée qui caractérise la trajectoire suivie dans la première méditation, où le doute, appuyé au départ sur des raisons naturelles, les erreurs des sens qui conduisent à supposer que, si je me trompe quelquefois, je pourrais bien me tromper toujours […], se déplace, se transforme, jusqu'au point où il perd définitivement tout caractère naturel et devient « hyperbolique », non plus simple soupçon directement dérivé de l'expérience, mais doute forcé, artificiel, dont les conséquences se déploient hors de toute mesure » (Macherey, *op. cit.*, pp. 40-41).

> « La rationalité cartésienne présente bien un caractère carcéral, mais, sa prison, c'est dans son ordre propre qu'elle l'édifie, en tant qu'entreprise rationnelle qui se fixe des règles et s'effraie de la possibilité de s'en écarter, possibilité consubstantielle »[32]

Et si justement le rêve n'est pas rejeté totalement de la démarche méditative et spéculative, c'est qu'il recèle une dimension spirituelle dont la folie se trouve totalement démunie, inféodée qu'elle est au « dictat » du corps : « l'âme ne pense plus du tout, mais est entraînée sur le terrain où elle ne peut plus se retrouver, qui est celui de la pure déraison, par laquelle ses pouvoirs sont définitivement abolis, puisque cette déraison consiste en un abandon à la seule loi du corps » ; « croire qu'on est éveillé, alors qu'on est en plein songe, c'est se tromper, c'est-à-dire s'écarter de la vérité. Mais être fou est bien plus : c'est « extravaguer », c'est-à-dire s'extraire complètement du champ de la raison, s'ôter tout moyen de penser. On s'éveille d'un songe, on ne sort pas de la folie, car on y est enfermé : et c'est pourquoi il faut même l'enfermer, c'est-à-dire traduire dans les faits l'état absolument négatif qu'elle représente, état qui est exclusif de la pensée en tant que telle, et non seulement de la vraie pensée ».[33]

La prison, l'enfermement, la captivité, la mise en cage de la folie comme déraison, sont ainsi les corrélats pratiques et institutionnels de l'âge classique, sa visibilité propre : « Ce rejet de la folie est l'impensé de l'âge classique » ; « la folie à l'âge classique est bien ce qu'exclut la raison, ce qui signifie réciproquement que la raison est ce qui exclut la folie, donc est ce qui a pour condition de possibilité, pour « *a priori* historique », l'exclusion, non seulement idéelle mais aussi matérielle, de la folie, d'où on est en droit de conclure que l'Hôpital Général est l'image visible, la représentation institutionnelle, le symbole matériel d'un certain ordre de la rationalité qui n'a rien d'intemporel ou d'éternel »[34].

---

[32] Macherey, *op. cit.,* p. 53.
[33] Macherey, *op. cit.*, p. 47.
[34] Macherey, *op. cit.* p. 48.

La posture du méditant[35], par elle-même, semble spécifier un certain rapport du sujet avec le rêve – le rêveur double du méditant – et comme le précise Pierre Macherey, cette proximité entre les deux postures « confirme son appartenance [celle du rêve] au champ qu'occupe aussi la raison, champ dont il confirme la réalité et l'envergure à sa manière, car, « je pense donc je suis », qui veut dire aussi « je doute donc je suis », cela pourrait se dire « je rêve (et je doute si le fais ou non) donc je suis » ; « Le rêveur, c'est peut-être moi, mais le fou, il faut que ce soit l'autre, ce que traduit éloquemment l'interjection qui se trouve dans le texte de Descartes, « Mais quoi ! ce sont des fous ! » Qui ? *Isti*, « eux », ceux-là, mais certainement pas moi. On peut feindre de rêver, mais on ne peut feindre la folie ».

Toute la question est donc ici celle de la possibilité de feindre ou non une expérience limite. Or feindre c'est justement récuser ce que l'on feint. Autrement dit, telle la distinction entre la trahison et la tricherie, en feignant nous ne cessons de dénaturer profondément l'objet de la feinte. Feindre de rêver ce n'est point se confronter réellement au phénomène onirique, mais c'est l'intégrer comme un maillon rhétorique d'une méditation qui se sait d'avance imperturbable.

---

[35] « Cette idée de la méditation, non pas comme jeu du sujet avec sa pensée mais comme jeu de la pensée avec le sujet » (*L'herméneutique du sujet*, 3 mars 1982) ; « Une « méditation » au contraire produit, comme autant d'événements discursifs, des énoncés nouveaux qui emportent avec eux une série de modifications du sujet énonçant : à travers ce qui se dit dans la méditation, le sujet passe de l'obscurité à la lumière, de l'impureté à la pureté, de la contrainte des passions au détachement, de l'incertitude des mouvements désordonnés à la sérénité de la sagesse etc. Dans la méditation, le sujet est sans cesse altéré par son propre mouvement ; son discours suscite des effets à l'intérieur desquels il est pris ; il l'expose à des risques, le fait passer par des épreuves ou des tentations, produit en lui des états, et lui confère un statut ou une qualification dont il n'était point détenteur au moment initial. Bref, la méditation implique un sujet mobile et modifiable par l'effet même des événements discursifs qui se produisent. » ; « le rêve fait partie des virtualités du sujet (je suis homme), de ses virtualités fréquemment actualisées (j'ai coutume de dormir et de rêver), de ses souvenirs (je me souviens très bien d'avoir rêvé), et de ses souvenirs qui peuvent être rendus avec l'impression la plus vive (au point que je peux comparer valablement mon impression actuelle et mon souvenir de rêve » ; « Le sujet méditant se trouve sujet doutant au terme de deux épreuves qui s'opposent : l'une qui a constitué le sujet comme raisonnable (en face du fou disqualifié), l'autre qui a constitué le sujet comme doutant (dans l'indistinction du rêve et de la veille) », Foucault, *op. cit.* p. 340-34. Deleuze également s'intéressera de près à cette posture du méditant cartésien – voir cours Spinoza 27/01/81.

Descartes, avec la méditation et l'épreuve du rêve, ouvre sur un nouvel agencement discursif qui met au premier plan l'état du sujet pensant, sa manière d'être constamment troublé, modifié, métamorphosé, tout en maintenant un noyau indéfectible, son identité substantielle, le fait même qu'il pense, et qu'en pensant, il ne peut qu'être, il est une chose pensante.

> « En quoi la méditation est-elle un mode de discours qui fait événement ? En ce qu'elle articule deux modes d'énonciation : d'une part celui propre à une procédure démonstrative dont la rigueur dépend de l'observation d'un certain nombre de règles formelles, comme s'agissant de n'importe quelle sorte de raisonnement pour autant qu'il vise la certitude – c'était le plan auquel s'était strictement tenue la lecture de Guéroult ; d'autre part, à un tout autre niveau, comme Alquié l'avait bien vu, celui correspondant à une disposition pratique, en rapport avec la mise en place d'un habitus, qui poursuit l'objectif, non de produire des vérités, mais d'induire du côté du sujet auquel ces vérités sont destinées un certain nombre de transformations ; ce sont des transformations qui font de lui, par la voie de méditation, un sujet de vérité, c'est-à-dire un sujet totalement investi dans la réalité de ce qu'il pense, réalité qu'il est parvenu à assimiler à ce qui le constitue dans son être de chose pensante et méditante »[36].

Aussi le fou est d'emblée exclu, du fait justement que son âme soit « éteinte », de cette possibilité de méditer :

> « En effet […], un fou ne peut pas méditer, puisque lui font complètement défaut les dispositions à devenir sujet de vérité. Alors que l'expérience du rêve est, elle, parfaitement intégrée au parcours initiatique de la méditation dont elle constitue même un élément moteur. *On pourrait d'ailleurs imaginer que le sujet du cogito puisse avoir intérêt à s'exercer spécialement à rêve, et être encouragé à le faire comme l'y incitait un poète surréaliste – Alquié n'avait-il pas fait se rencontrer en sa personne Breton et Descartes ? – pour développer ses dispositions à douter.* Le rêve est dans le champ occupé par la méditation, en plein centre de ce champ, alors que la folie doit lui être extérieure, et donc en est rejetée, d'une manière qui, nous l'avons vu, n'est pas seulement théorique mais pratique ».[37]

---

[36] Macherey, *op. cit.*, p. 48.

[37] Macherey, *op. cit.,* p. 50 nous soulignons. Voir, en effet, Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977. Livre dédié (paradoxalement) à Jöe Bousquet. Breton et Descartes ne sont en effet pas très loin l'un de l'autre. Alquié écrit p. 97-98 : « Tous les esprits sincères et bien conduits découvrent, pourtant, la même vérité. L'exemplaire fidélité de Breton à l'authenticité de l'exigence humaine devrait donc l'amener, en marge de sa confiance peut-être

Pierre Macherey conclut ainsi sur la querelle du Cogito et du rêve :

> « Selon Foucault, en réintégrant la folie au champ de la méditation par le biais du rêve, interprété comme exaspération hyperbolique de la folie, Derrida ne veut donc pas voir ce qu'il y a hors de ce champ, ne veut pas voir que ce champ doit rejeter à l'extérieur en se donnant l'extérieur dont il a besoin pour pouvoir exister en lui-même. […] Il ne comprend pas que, si le rêve est consubstantiel au doute et conditionne son cheminement, du même coup lui est consubstantiel le rejet de la folie, qui constitue l'impensé de cette pensée, en ce sens, non qu'elle est incapable de le comprendre intellectuellement, ce qu'elle ne fait que trop bien, mais qu'elle a besoin, ce qui est tout autre chose que le comprendre, de le réaliser à travers un acte dont les effets ne produisent pas dans l'ordre de la pensée, mais à l'extérieur de cet ordre »[38].

Aussi l'enjeu touche foncièrement à la définition même de la philosophie comme exercice de pensée, de son rapport non seulement avec soi, mais avec son dehors, et ce, comme justement condition de son émergence. Derrida, en récusant l'argument historique – ou plutôt généalogique – foucaldien, ne tomberait-il pas, en effet, dans une mystification de la philosophie elle-même, ce qui semble être son plus grand danger :

> « Saurait-il y avoir quelque chose d'antérieur ou d'extérieur au discours philosophique ? Peut-il avoir sa condition sans une exclusion, un refus, un risque éludé, et, pourquoi pas, dans une peur ? Soupçon que Derrida rejette avec passion. *Pudenda origo*, disait Nietzsche à propos des religieux et de leur religion »[39].

---

abusée dans les réalisations révolutionnaires, à retrouver, par ses voies propres, l'équivalent des grandes affirmations métaphysiques. Car les métaphysiques apparaissent toujours, par quelque côté, comme des entreprise de déréalisation du Monde, et de sa structure scientifique et logique. La théorie de la création des vérités éternelles maintient, au-delà de toute Nature connaissable, un Etre totalement indépendant, non seulement des lois physiques qui régissent les choses, mais des exigences de notre logique : Descartes peut affirmer ainsi que le Monde est une fable, un discours privé de réalité ontologique au sens plein de ce mot ». La théologie négative imprègnera jusque le surréalisme, dont on verra qu'il est, autant que la psychanalyse, susceptible d'ériger des tribunaux où l'on juge (cf. *PFJ*). – Voir également les deux textes de Deleuze sur Alquié, l'un sur le surréalisme, l'autre sur Descartes, dans *LT*, 113-120.

[38] *Ibid.*, p. 51.

[39] Foucault, *op. cit.*, p. 584. Nous retrouverons la même « accusation » de piété, vis-à-vis de Freud, dans *L'Anti-Œdipe* : « On ramasse, on reprend toutes les croyances au nom d'une structure de l'inconscient : nous sommes encore pieux. Partout, le grand jeu du signifiant symbolique qui

Nous verrons, peut-être plus loin, que ce que Derrida tente de sauver dans la philosophie cartésienne, est justement la manière dont chaque philosophie fabule de prime abord, le brin d'impensé qui la traverse inéluctablement, sa folie propre, ce qui fait de Descartes, et ce, malgré les implications de sa pensée, un grand philosophe.

B. Deleuze au sein de la querelle cartésienne

La première raison qui nous pousse, croyons-nous légitimement, à imaginer ce qu'aurait été la position de Deleuze quant à la querelle cartésienne, est sa propre critique de l'image dogmatique de la pensée dans *Différence et répétition* – déjà développée dans *Proust et les signes* et dans *Nietzsche et la philosophie* – qui repose entre autres, à l'âge classique, sur l'émergence du concept de Cogito chez Descartes, avec la présupposition d'un temps sclérosé. Il n'aurait donc pas pu s'excentrer d'un débat qui touche profondément aux problématiques de la philosophie moderne, sachant que le rêve joue au sein de la question même du Cogito un rôle essentiel. Et comme le remarque Michel Foucault lui-même, et ce, au moment de penser à nouveau la question de la subjectivité et la notion de « Soi » :

> « Explicitement ou en sourdine, la question du rêve a couru tout au long de l'histoire des rapports entre subjectivité et vérité, avec des moments particulièrement forts, les moments où ces rapports entre subjectivité et vérité se réorganisaient et modifiaient leur dispositif d'ensemble »[40].

Aussi un de ces moments forts est-il, indubitablement, le moment cartésien :

---

s'incarne dans les signifiés de l'imaginaire – Œdipe comme métaphore universelle » (p. 368). Le rêve entretient d'ailleurs un relation spécifique avec la notion de piété : « Ainsi considéré, la piété, la « vie en Dieu », apparaîtrait comme le dernier et le plus subtil produit de la peur de la vérité : dévotion et ivresse d'artiste en présence de la plus systématique de toutes les falsifications, volonté d'inverser le vrai, de voir à tout prix le non-vrai. Peut-être la piété a-t-elle été jusqu'ici le moyen le plus efficace d'embellir l'homme :) travers elle, il peut si bien devenir art, surface, harmonie, bonté, qu'on ne souffre plus de son aspect. –» (Nietzsche*, Par-delà bien et mal*, in *Œuvres philosophiques complètes VII*, Paris, Gallimard, 1971, §59, p. 74).

[40] Foucault, « Subjectivité et vérité », cours du 21 janvier 1981, in *Cours du Collège de France* 1980-1981*,* Paris, Gallimard, 2014, p. 51. Ce texte important montre que Foucault, au moment d'aborder la question des rapports entre Soi et la vérité, commence également par un « argument du rêve » – le texte d'Artémidore – qui constituera le prélude du dernier tome de *L'histoire de la* sexualité, *Le souci de soi*.

> « Pour que le sujet en tant qu'il est capable de penser la vérité, puisse devenir l'élément fondamental dans le développement du savoir, pour que le sujet puisse être sujet d'une *mathêsis* (une *mathêsis* qui peut valoir partout, pour tout le monde, une *mâthesis* universelle), faut-il encore qu'il soit affranchi du rêve. Problème qui n'était pas simplement le problème de Descartes, mais dont Descartes donne l'expression la plus radicale au XVIIe siècle »[41].

Première raison présupposée donc par la deuxième raison qui repose sur une assertion rapide mais efficace, assertion que nous avions évoquée plus haut, où Deleuze écrit que « Dans le rêve les jugements s'élancent comme dans le vide, sans rencontrer de résistance d'un milieu qui les soumettrait aux *exigences de la connaissance et de l'expérience* ; c'est pourquoi la question du jugement est d'abord celle de *savoir si l'on rêve* » (nous soulignons) ; aussi, pensons-nous, que cette dernière phrase est directement dirigée contre Descartes et le processus du doute méthodique, qui intègre le processus onirique pour mieux l'évincer.

La troisième raison, enfin, qui va nous occuper ici brièvement, prend appui sur une remarque de George Comtesse, lors d'une séance sur Spinoza traitant de l'équilibre du XVII[e] siècle, concernant l'homogénéisation du rêve par l'espace optique pur, qui préfigure tout un renouvellement du concept même de vérité. Comtesse énonce ainsi sa précieuse remarque :

> « C'est que pour tout ce qui parle d'espace optique, il ne faut pas oublier non plus, par exemple Descartes, c'est l'espace optique qui lui permet, c'est l'espace optique pur, d'homogénéiser le rêve à cet espace. C'est à dire, par exemple Descartes est en train de créer une science, qu'il fait trois rêves incroyables qui ressurgissent en lui. Et c'est pour autant qu'il interprète lui-même ces rêves, c'est-à-dire il les fait passer dans cet espace pur que l'homogénéisation du monde nocturne du rêve avec l'espace permet l'équilibre entre la science et la métaphysique. Et donc [...] permet de continuer la science physique en refoulant encore pour trois siècles la science des rêves possibles »[42].

---

41 Foucault, *Ibid.* p. 50.

42 Et Deleuze de poursuivre : « Très juste, quel bonheur ! très juste, très juste ! Parce que je me dis même dans mon souci de prolonger ce parallèle philosophie-peinture, je me dis en effet alors tout comme je parlais, j'invoquais les intérieurs des églises tout à l'heure, le thème du rêve dans

L'homogénéisation du rêve, c'est-à-dire son intégration complète au sein de la structure du monde véridique, se fait ainsi avec la découverte de la lumière, indépendante des formes et des ombres qu'elles suscitent. Plus rien ne peut échapper au mode lumineux de la vérité, pas même le rêve, puisque celui-ci, au contraire, ne cesse de confirmer la vérité dans son essence même.

Aussi, comme explique Jean Wahl dans son *Tableau de la philosophie française*, « pour parler de Descartes, il faudrait d'abord voir le Descartes de 24 ans, celui qui entrevit en novembre 1619 et 1620 le fondement d'une invention admirable et qui vit dans un songe des étincelles de feu, le dictionnaire des sciences humaines et le recueil des poètes. Il jugeait que son songe signifiait que les poètes ont des sentences plus chargées de sens que celles que nous trouvons dans les écrits des philosophes et que l'enthousiasme et la force de l'imagination font sortir d'eux des semences de sagesse avec beaucoup plus de facilité et de brillant même que ne peut le faire la raison des philosophes. Descartes est prêt à recevoir et reçoit les expériences mystiques. C'est précisément au milieu de telles expériences qu'il eut sa révélation, sa nuit, son rêve ; mais cette nuit et ce rêve devaient apporter la clarté. Il y a une unité de la science. »[43]

L'équilibre de la science et de la métaphysique au XVII^e^ siècle se fait ainsi au détour d'un rêve, d'une illumination, d'une prémonition, d'un signe. Ce que confirme Pierre Carrique également dans son étude sur Descartes et le rêve : « Possibilité d'être, articulation de la vérité selon ses modes vigile et onirique, inauguration de l'acte même de philosopher : la solidarité problématique de ces trois dimensions est si clairement éprouvée par Descartes qu'elle décide du tour de sa pensée et oriente explicitement son développement jusqu'à la nécessité de la présupposition de l'existence de Dieu »[44].

---

la peinture, il faut voir comment il le traite au XVII^e^ siècle, le personnage du rêve, le thème du sommeil, de la méditation etc. Justement par rapport à la lumière, ça change constamment. Le méditant du XVII^e^ siècle ce n'est pas du tout la même chose que le méditant du XVI^e^, ni du XV^e^ etc., oui mais ta remarque est très juste. Voilà pourquoi ils n'avaient pas de psychanalyse quoi, voyez. Ah bien quel équilibre ils avaient atteint eux ! Quelle honte pour nous ! Bon. » (Cours Spinoza du 27/01/1981).

[43] Jean Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Paris, Fontaine, 1946, p. 10-11.

[44] Pierre Carrique, *op. cit.*, p. 23.

C'est la découverte d'un espace optique pur, qui pour Deleuze, caractérise le siècle classique, ouvrant sur une définition inédite de la vérité. La vérité est lumière, pure lumière, indépendamment des formes. Ce n'est donc plus la forme organique qui détermine l'essence, comme chez Aristote, mais bien la lumière comme manifestation du vrai, et intégrant les différents ordres d'infinis :

> « Merleau-Ponty a bien marqué ce qui nous paraît aujourd'hui le plus difficile à comprendre dans les philosophies du XVIIe siècle : l'idée de l'infini positif comme « secret du grand rationalisme », « une manière innocente de penser à partir de l'infini », qui trouve sa perfection dans le spinozisme » (*SPE*, 22).

Sa perfection se trouvera, en effet, dans le spinozisme, puisque celui-ci aura atteint réellement la lumière, l'adéquat et la béatitude. Descartes, quant à lui, en ayant cristallisé la conscience dans un Moi substantiel, ne pourra éviter le danger d'une fiction, fiction plus dangereuse et redoutable que tout rêve, celle d'un subjectivisme et d'un psychologisme imparables.

Et pourtant, la posture du méditant qu'il construit n'est pas si étrangère, en elle-même, de la posture deleuzienne. Il y a chez Deleuze, comme chez Descartes, l'affirmation de la nécessaire solitude du penseur. Et en effet, « le penseur est alors voué, comme ce fut le cas pour Nietzsche, à une nécessaire solitude. Il n'y a là aucun pathos, mais un effet du problème, une conséquence du combat puisque c'est ce qui fait qu'on ne peut plus faire cause commune dans un combat préexistant (sinon de solitude en solitude, d'où, peut-être, la proximité de tous les solitaires avec Nietzsche). […] Peut-être est-ce cela que veut dire Deleuze lorsqu'il invoque le solipsisme nécessaire du penseur » (*MA*, 17).

Mais justement, cette posture du penseur n'a pas l'apparence paisible du méditant cartésien au coin de son feu. Il s'agit d'un combat, combat entre le penseur et lui-même ; si bien que la solitude ne peut être qu'intensément « peuplée », non de rêves ou de fantasmes, comme explique Deleuze, mais de rencontres : « Quand on travaille, on est forcément dans une solitude absolue. On ne peut pas faire école, ni faire partie d'une école. Il n'y a de travail que noir, et clandestin. Seulement, c'est une solitude extrêmement

peuplée. *Non pas peuplée de rêves, de fantasmes ni de projets, mais de rencontres* » (*D*, 13, nous soulignons).

C'est une nouvelle conception de la « subjectivité » du penseur que Deleuze invente, et à laquelle il nous convie, celle non pas de feindre le doute, mais de douter réellement, d'aller jusqu'au bout du doute, de feindre justement de feindre le doute … opération perverse.

II. La fiction du cogito et la subjectivité psychologique: la toute-puissance de la conscience

A. L'idiot feint du délire passionnel

Et, en effet, est-ce l'objet de toute la critique de l'image de la pensée classique qui se concentre sur ce moment de la naissance du sujet, à savoir l'émergence de la figure de l'idiot, l'homme sans présupposés, qui, *via* la lumière naturelle, se met enfin à penser :

> « La philosophie se met du côté de l'idiot comme d'un homme sans présupposés. Mais en vérité, Eudoxe n'a pas moins de présupposés qu'Epistémon, seulement il les a sous une autre forme, implicite et subjective, « privées » et non « publique », sous la forme d'une pensée naturelle, qui permet à la philosophie de se donner l'air de commencer, et de commencer sans présupposés » (*DR*, 171).

Et pourtant cette prétention à la pensée a tout d'une illusion, d'une fiction, d'une falsification. Les présupposés subjectifs et implicites remplacent, en effet, les présupposés objectifs, et donne au sens commun un pouvoir extraordinaire qu'il n'avait pas jusque-là : « la pensée conceptuelle philosophique a pour présupposé implicite une Image de la pensée, préphilosophique et naturelle, empruntée à l'élément pur du sens commun. D'après cette image, la pensée est en affinité avec le vrai, possède formellement le vrai et veut matériellement le vrai. Et c'est *sur* cette image que chacun sait, est censé savoir ce que signifie penser » (*DR,* 173). On voit bien ici s'esquisser l'affinité de Deleuze avec Foucault. Mais d'une autre manière, Deleuze, avec Guattari, montre que c'est aussi la folie qui s'insère dans le procédé du doute cartésien.

Dans *Mille Plateaux*, en effet, Deleuze et Guattari superposent la naissance du sujet classique avec, d'une part, la naissance du monothéiste, et de l'autre, ce qui nous semble fondamental et rejoindre – en un certain sens – l'interprétation derridienne d'une folie propre à la raison, le cas de la monomanie que découvre la psychiatrie du XIX^{e} siècle. Ces trois exemples illustrent ce que Deleuze et Guattari nomment le régime passionnel et subjectif, qui à la fois, ouvre une ligne de déterritorialisation absolue, qui sitôt ouverte, se referme sur une stratification plus dure encore que celle du régime qui la précédait, le régime signifiant paranoïaque :

> « Descartes par opposition à la philosophie antique : l'idée d'infini comme première, point de subjectivation absolument nécessaire ; le Cogito, la conscience, le « Je pense », comme sujet d'énonciation qui réfléchit son propre emploi, et ne se conçoit que suivant une ligne de déterritorialisation représentée par le doute méthodique ; le sujet d'énoncé, l'union de l'âme et du corps ou du sentiment, qui seront garantis de façon complexe par le cogito, et qui opèrent les reterritorialisations nécessaires. Le cogito, toujours à recommencer comme un procès, avec la possibilité de trahison qui le hante. Dieu trompeur et malin Génie. Et quand Descartes dit : je peux inférer « je pense donc je suis », alors que je ne peux pas pour « je me promène donc je suis », il lance la distinction des deux sujets » (*MP*, 160).

B. La distinction des deux sujets ou la toute-puissance de la conscience

La distinction des deux sujets, dont Kafka renversera magistralement le procès, est ce qui caractérise au plus haut point le processus onirique. Ici encore la raison cartésienne confirme son affinité avec le rêve. La conscience dédoublée est une conscience rêveuse et préfigure totalement ce que nos auteurs qualifient de « délire passionnel », qui se retrouve chez les prophètes, les hommes de l'imagination et de la trahison :

> « Le délire passionnel est un véritable cogito […]. De même le cogito suit un procès temporel linéaire qui doit être recommencé. L'histoire des Juifs était scandée de catastrophes où chaque fois subsistaient juste assez de survivants pour recommencer un nouveau procès. L'ensemble d'un procès est souvent marqué par ceci : le pluriel est employé tant qu'il y a un mouvement linéaire, mais apparaît une recollection dans le Singulier dès qu'un repos, un arrêt fixent la fin d'un mouvement, avant qu'un autre

> ne recommence. […] La ligne passionnelle du régime post-signifiant trouve son origine dans le point de subjectivation […] : le double détournement, la trahison, l'existence en sursis. […] Ce qui est important, ce qui fait donc la ligne passionnelle post-signifiante une ligne de subjectivation ou d'assujettissement, c'est la constitution, le dédoublement des deux sujets, et le rabattement de l'un sur l'autre, du sujet d'énonciation sur le sujet d'énoncé. […] la substance est devenue sujet. Le sujet d'énonciation se rabat sur le sujet d'énoncé, quitte à ce que celui-ci fournisse à son tour du sujet d'énonciation pour un autre procès. […] Il n'y a même plus besoin d'un centre transcendant de pouvoir, mais plutôt d'un pouvoir immanent qui se confond avec le « réel », et qui procède par normalisation. Il y a là une étrange invention : comme si le sujet dédoublé était, sous une de ses formes, cause des énoncés ont il fait lui-même partie sous l'autre de ses formes. C'est le paradoxe du législateur-sujet, qui remplace le despote signifiant : plus tu obéis aux énoncés de la réalité dominante, plus tu commandes comme sujet d'énonciation dans la réalité mentale, car finalement tu n'obéis qu'à toi-même, c'est à toi que tu obéis ! C'est quand même toi qui commandes, en tant qu'être raisonnable… On a inventé une nouvelle forme d'esclavage, être esclave de soi-même, ou la pure « raison », le Cogito. *Y-a-t-il rien de plus passionnel que la raison pure ? Y-a-t-il une passion plus froide et plus extrême, plus intéressée que le Cogito ?* » (*MP,* 162, nous soulignons).

Et d'ajouter plus loin, confirmant le lien entre conscience, dédoublement et trahison :

> « Le régime passionnel, la ligne de subjectivation, a aussi deux axes, syntagmatique et paradigmatique : le premier […], c'est la conscience. La conscience comme passion est précisément ce dédoublement des deux sujets, en sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, et le rabattement de l'un sur l'autre. Mais la deuxième forme de subjectivation, c'est l'amour comme passion, l'amour-passion, un autre type de double, de dédoublement et de rabattement. […] Richard III le traître finit dans la conscience que lui apporte le rêve, mais il est passé par l'étrange face-à-face avec lady Anne, de deux visages qui se dérobent en sachant qu'ils sont promis l'un à l'autre suivant la même ligne qui va pourtant les séparer. […] Quel amour ne sera pas trahi ? Quel cogito n'a pas son malin génie, le traître dont il ne se débarrasse pas ? […] : le cri des deux sujets monte ainsi toute l'échelle des intensités, jusqu'à atteindre au sommet d'une conscience étouffante, tandis que le navire suit la ligne des eaux, de la mort et de l'inconscient, de la trahison, la ligne de mélodie continue. L'amour passionnel est un cogito à deux, comme le cogito une passion pour soi tout seul. […] La ligne de subjectivation est donc tout entière occupée par le Double, mais elle a deux figures comme il y a deux sortes de double : la figure syntagmatique de la conscience ou le double conscientiel qui concerne la forme (Moi = Moi) ; la figure paradigmatique du couple ou le

> double passionnel qui concerne la substance (Homme = femme, le double étant immédiatement la différence des sexes) » (*MP*, 164).

Cette analyse brillante de la subjectivation, qui aboutit à la constitution du Moi, de sa différenciation avec l'Autre, et qui se perpétue avec le sujet transcendantal kantien, montre bien que si la ligne de fuite initiée pour échapper au régime despotique signifiant ouvre effectivement sur une déterritorialisation absolue – ce qui fait que l'événement arrive vraiment – il n'en demeure pas moins qu'elle se rabat, très vite, sur une strate – la lumière est captée par la transcendance d'un Dieu ou d'un Moi, elle s'élève au-dessus de la terre, de la Nature et des corps :

> « La subjectivation affecte la ligne de fuite d'un signe positif, elle porte la déterritorialisation à l'absolu, l'intensité au plus haut degré, la redondance à une forme réfléchie, etc. Mais, sans retomber dans le régime précédent, elle a sa manière à elle de renier la positivité qu'elle libère, ou de relativiser l'absolu qu'elle atteint. L'absolu de la conscience est l'absolu de l'impuissance, et l'intensité de la passion, la chaleur du vide, dans cette redondance sans résonance. C'est que la subjectivation continue essentiellement des procès linéaires finis, tels que l'un se termine avant qu'un autre ne commence : ainsi pour un cogito toujours recommencé, pour une passion ou une revendication toujours reprises. Chaque conscience poursuit sa propre mort, chaque amour-passion poursuit sa propre fin, attirés par un trou noir, et tous les trous noirs résonnant ensemble. Par là, la subjectivation impose à la ligne de fuite une segmentarité qui ne cesse de la renier, et à la déterritorialisation un point d'abolition qui ne cesse de la barrer, de la détourner […] ; la subjectivation n'est pas moins une strate que la signifiance » (*MP*, 166).

C'est pour cette raison que Descartes ne pousse pas assez loin la puissance propre de la pensée – « il va trop vite » – la ligne de fuite qui a été effectivement ouverte – tel Grégoire dans *La métamorphose*, il finit par se rabattre sur un Moi et sur un Dieu. Et c'est Spinoza qui effectuera rigoureusement l'opération, en demeurant au niveau d'un plan d'immanence pur, en ouvrant une nouvelle fonction *diagrammatique* :

> « Que la conscience cesse d'être son propre double, et la passion le double de l'un pour l'autre. Faire de la conscience une expérimentation de vie, et de la passion un champ d'intensités continues, une émission de signes-particules. Faire le corps sans organes de la conscience et de l'amour. Se

> servir de l'amour et de la conscience pour abolir la subjectivation : « pour devenir le grand amant, le magnétiseur et le catalyseur, il faut d'abord vivre la sagesse de n'être que le dernier des idiots ». Se servir du Je pense pour un devenir-animal, et de l'amour pour un devenir-femme de l'homme. Désubjectiver la conscience et la passion » (*MP*, 164).

Dès lors, la critique de la conscience spinoziste s'insère dans le projet moderne, celle qui érige le nouvel Idiot. Car, chez lui, « on ne fera nulle différence entre le sage et l'insensé, le raisonnable et le dément, le fort et le faible. Sans doute diffèrent-ils par le genre d'affections qui déterminent leur effort à persévérer dans l'existence. Mais l'un et l'autre s'efforce également de se conserver, ont autant de droit que de puissance, en fonction des affections qui remplissent actuellement leur pouvoir d'être affecté. *L'insensé lui-même est de la nature, et n'en trouble aucunement l'ordre* » (*SPE*, 237, nous soulignons).

Spinoza, un russe dans l'âme, qui sait réellement faire l'Idiot sans le feindre, ce qu'il a su, au fond, retrouver d'essentiel chez Descartes lui-même, sa *force active* du rêve, sa manière proprement moderne, cette fois-ci, de fabuler pour philosopher :

> « Y a-t-il autre chose, dans le cas de Descartes, que le cogito créé et l'image présupposée de la pensée ? Il y a effectivement autre chose, un peu mystérieux, qui apparaît par moments, ou qui transparaît, et qui semble avoir une existence floue, intermédiaire entre le concept et le plan pré-conceptuel, allant de l'un à l'autre. Pour le moment, c'est l'Idiot : c'est lui qui dit Je, c'est qui lance le cogito, mais c'est lui aussi qui tient les présupposés subjectifs ou qui trace le plan. L'idiot, c'est le penseur privé par opposition au professeur public (le scolastique) : […] le penseur privé forme un concept avec des forces innées que chacun possède en droit pour son compte (je pense). Voilà un type très étrange de personnage, celui qui veut et qui pense par lui-même, par la « lumière naturelle ». […] L'idiot réapparaîtra dans une autre époque, dans un autre contexte, encore chrétien, mais russe. En devenant slave, l'idiot est resté le singulier ou le penseur privé, mais il a changé de singularité. […] L'ancien idiot voulait des évidences auxquelles il arriverait par lui-même : en attendant il douterait de tout, même de 3+2=5 ; il mettrait en doute toutes les vérités de la Nature. Le nouvel idiot ne veut pas du tout d'évidences, il ne se « résignera » jamais à ce que 3+2=5, il veut l'absurde – ce n'est pas la même image de la pensée. L'ancien idiot voulait le vrai, mais le nouveau veut faire de l'absurde la plus haute puissance de la pensée, c'est-à-dire créer. L'ancien idiot voulait ne rendre des comptes qu'à la raison, mais le nouvel idiot, plus proche de Job que de Socrate, veut qu'on lui rende compte de « chaque victime de l'Histoire », ce ne sont pas les mêmes concepts. Il n'acceptera jamais les vérités de l'Histoire. L'ancien idiot

> voulait se rendre compte par lui-même de ce qui était compréhensible ou non, raisonnable ou non, perdu ou sauvé, mais le nouvel idiot veut qu'on lui redonne le perdu, l'incompréhensible, l'absurde. Assurément, ce n'est pas le même personnage, il y a eu mutation. Et pourtant un fil ténu unit les deux idiots, comme s'il fallait que le premier perde la raison pour que la seconde retrouve ce que l'autre avait d'avance perdu en la gagnant. Descartes en Russie devenu fou ? » (*Qph ?,* 61).

N'est-ce pas justement Spinoza, ce « Descartes en Russie devenu fou » ? « Un homme de sous-sol, qui ne se reconnaît pas plus dans les présupposés subjectifs d'une pensée naturelle que dans les présupposés objectifs d'une culture du temps, et qui ne dispose pas de compas pour faire un cercle. Il est l'intempestif, ni temporel ni éternel. Ah Chestov, et les questions qu'il sait poser, la mauvaise volonté qu'il sait montrer, l'impuissance à penser qu'il met dans la pensée, la double dimension qu'il développe dans ces questions exigeantes, à la fois concernant le commencement le plus radical et la répétition la plus entêtée » (*DR,* 171).

Aussi Foucault ne se trompait-il pas lorsqu'il assignait la critique radicale du Cogito à un postkantisme ? N'est-ce pas Spinoza qui initia réellement la critique, critique radicale d'une substance pensante, d'une conscience superpuissante qui aurait évincé sa condition même, son impensé qui la pousse justement à penser ? Citons le passage à la fois sublime et humoristique des *Mots et des choses*, où la critique du cartésianisme ouvre sur la pensée moderne d'un Je fêlé et d'un Moi dissous :

> « Ce double mouvement propre au cogito moderne explique pourquoi le « Je pense » n'y conduit pas à l'évidence du « Je suis » ; aussitôt, en effet, que le « Je pense » s'est montré engagé dans toute un épaisseur où il est quasi présent, qu'il anime mais sur le mode ambigu d'une veille sommeillante, il n'est plus possible d'en faire suivre l'affirmation que « Je suis » : puis-je dire, en effet, que je suis ce langage que je parle et où ma pensée se glisse au point de trouver en lui le système de toutes ses possibilités propres, mais qui n'existe pourtant que dans la lourdeur de sédimentations qu'elle ne sera jamais capable d'actualiser entièrement ? Puis-je dire que je suis ce travail que je fais de mes mains, mais qui m'échappe non seulement lorsque je l'ai fini, mais avant même que je l'aie entamé ? Puis-je dire que je suis cette vie que je sens au fond de moi, mais qui m'enveloppe à la fois par le temps formidable qu'elle pousse avec soi et qui me juche un instant sur sa crête, mais aussi par le temps imminent qui me prescrit ma mort ? Je peux dire aussi bien que je suis et que je ne suis pas tout cela ; le cogito ne conduit pas à une affirmation d'être, mais

> il ouvre justement sur toute une série d'interrogations où il est question de l'être : que faut-il que je sois, moi qui pense et qui suis ma pensée, pour que je sois ce que je ne pense pas, pour que ma pensée soit ce que je ne suis pas ? Qu'est-ce donc que cet être qui scintille et pour ainsi dire clignote dans l'ouverture du cogito mais n'est pas donné souverainement en lui et par lui ? Quel est donc le rapport et la difficile appartenance de l'être et de la pensée ? Qu'est-ce que l'être de l'homme, et comme peut-il se fait que cet être, qu'on pourrait si aisément caractériser par le fait qu'« il a de la pensée » et que peut-être à lui seul il la détient, a un rapport ineffaçable et fondamental à l'impensé ? Une forme de réflexion s'instaure fort éloignée du cartésianisme et de l'analyse kantienne, où il est question pour la première fois de l'être de l'homme dans cette dimension selon laquelle la pensée s'adresse à l'impensé et s'articule sur lui »[45].

Spinoza aura été moderne avant l'heure, intempestif, internel, actuel. Son anti-cartésianisme dénote justement de sa profonde modernité, comme nous essayerons de le montrer dans la dernière partie. Et sa modernité s'énonce-t-elle d'abord dans son projet de démystification, contre toute illusion, et ce, même l'illusion saine qui permet l'action « passive » : pacte de la vérité avec le rêve.

---

[45] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 335-336.

Chapitre III

Le rêve américain et la vision organique du monde
L'image-action ou l'action passive

« Je ne vois pas le rêve américain, seulement le cauchemar américain »

Malcolm X

Nous nous concentrerons à présent sur la théorisation du « rêve américain » chez Gilles Deleuze, à partir de la classification des images et des signes qu'il construit dans *L'image-mouvement*. Peut-être ceci pourrait paraître en porte-à-faux avec le début de notre propos, mais il semble, au contraire, qu'il y ait une continuité tangible entre la naissance de la métaphysique et sa sublimation dans une image cinématographique anthropomorphique, et ce, dans la mesure où le cinéma d'image-action permet de consolider la conception organique du monde véridique, au sein de laquelle l'homme – de par sa volonté et son héroïsme potentiel – se représente comme le centre.

Nous savons, par ailleurs, que Deleuze admirait fortement la littérature anglo-américaine, apte, selon lui, à créer de nouveaux moyens d'expression, à ouvrir sur des horizons insoupçonnés, défiant les lois de la stylistique et de la linguistique[1]. Plus qu'une question de style, toutefois, il s'agissait d'ouvrir sur de nouveaux modes d'existence, le style n'étant nullement, bien au contraire, séparé de la vie – « la littérature *et* la vie »[2]. Il prenait appui pour démontrer cette inventivité sur les écrits de Melville, Whitman, Lawrence … Ceux pour qui « fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus *actif* que la fuite. C'est le contraire de l'imaginaire ».[3]

---

1 Cf. *D*, « De la supériorité de la littérature anglo-américaine », 47-91.

2 Cf. *CC*, « La littérature et la vie », 11 : « Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable et vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu ».

3 *D*, *op. cit.,* 47 (nous soulignons).

Pourtant, dans ses écrits sur le cinéma américain[4], et notamment sur l'image-action, il décrit, nous semble-t-il, l'autre versant du processus, ou plutôt sa *trahison*. Le processus créatif se fige, durcit, s'arrête, prend l'allure d'une prophétie et adopte la forme d'un rêve. Et pourtant, le cinéma américain, à ses débuts, ne s'identifiait-il pas à la tendance réaliste ? Aussi nous semble-t-il paradoxal qu'un rêve puisse émerger d'une image qui se dit réaliste, l'image-action, la « Grande Forme »[5].

Qu'en est-il donc de cette image particulière qui loin de libérer l'existence, l'enferme, la cloisonne, et prend pour condition la *croyance* en un rêve ? Quelle nouvelle définition du rêve cela permet-il de dégager ? Quel rapport avec l'homme, l'histoire et la vérité entretient-elle ?

Il semble, en effet, qu'il y ait chez Deleuze deux visages du rêve américain, celui, d'une part, qu'on trouve développé dans ses écrits sur la littérature américaine, notamment sur Whitman et Melville[6], à travers « la société des camarades », « la fonction

---

4 Cf. L'article de Paola Marrati, « Deleuze et Hollywood », in *Revue d'esthétique,* Paris, Jean Michel Laplace, 2004, p. 99-108. L'auteur de l'article remarque avec pertinence le peu d'intérêt que l'on porte pour l'intérêt, justement, de Deleuze pour le cinéma américain. Elle explique cette omission notamment par le fait que « ce qui frappe d'abord […] c'est le grand schéma qui articule les deux livres autour de la distinction entre les images-mouvement et les images-temps et le regard se tourne vers cette thèse, aussi puissante que problématique, d'un cinéma du temps. Hollywood s'éloigne dans une préhistoire où la vérité du cinéma comme présentation direct du temps n'aurait été, au mieux, que pressentie » (p. 99). Rappelons, toutefois, ce qu'on essaiera de mettre en exergue dans la deuxième partie, le rôle décisif que joue la comédie musicale américaine dans l'émergence des espaces optiques et sonores pures.

5 « Grande forme », notion que Deleuze emprunte à Noël Burch dans son analyse de « M le maudit » de Fritz Lang, dont la structure se rapproche fortement du cinéma d'image-action : « Incontestable chef-d'œuvre de son auteur, *M* (1931) nous offre, après *Potemkine* et *Vampyr*, l'un des tout premiers exemples d'une forme composite, incorporant à la fois tous les aspects d'un groupe de paramètres cinématographiques et tous les instants du film dans une combinatoire totalement cohérente. Après les expériences essentiellement parcellaires des films précédents, comparables, toutes proportions gardées, aux expériences en miniature d'un Webern, nous voici parvenu, dans l'œuvre d'un seul et même cinéaste, à la Grande Forme du premier Boulez » (Noël Burch, « De « Mabuse » à « M » : le travail de Fritz Lang », in *Cinéma. Théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 233). Burch repère ainsi neuf parties constituant la cohérence de cette Grande Forme : L'assassinat de la petite fille ; La psychose qui se répand dans la ville ; Impuissance de la police ; Intervention de la pègre ; Les deux enquêtes s'engagent parallèlement ; Aboutissement des enquêtes ; M démasqué par la pègre ; Intervention de la police ; Les deux procès.

6 Cf. *CC*, « Bartleby ou la question » (89-114), « Whitman » (75-80).

d'universelle fraternité », bref, le versant révolutionnaire, et d'autre part, la conception « actualisée » et donc *déçue* de ce même rêve, à travers le cinéma de Griffith, de Ford ou encore d'Elia Kazan. Le cinéma, semble-t-il, n'a pu incarner ce que la littérature avait promu, et ce malgré le statut du cinéma, qui semble être apte à faire le vrai mouvement.

Nous nous focaliserons d'abord, sur l'image-action, sa technique spécifique et sur la représentation organique qu'elle sous-tend dans le cinéma américain d'avant-guerre. Puis, nous tenterons, à l'instar de Deleuze, d'en dégager les présupposés, l'image de la pensée sous-jacente, la conception historique impliquée, sa métaphysique implicite, d'où émane, enfin, un certain rapport de l'homme et du monde, une certaine figure du héros, fonctionnant tant avec les modalités de la prophétie et du messianisme, qu'avec les catégories de l'utopie.

Le rêve semble ainsi prendre différentes formes, dans cette interaction avec l'action, la vision organique de l'histoire et du monde, sa définition se trouvant ainsi pleinement renouvelée.

I. Avènement de la représentation organique au cinéma

C'est au tout début de *L'image-mouvement,* après avoir exposé les trois thèses sur le mouvement de Bergson, qu'il applique au cinéma, ainsi que les deux premières opérations fondamentales de la technique cinématographique – cadre et plan –, que Deleuze s'attaque à ce qu'il considère, dans le cadre spécifique de l'image-mouvement, comme la matrice de tout film, à savoir le montage. Ce dernier est défini comme l'opération « qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image *du* temps », le tout ou l'idée étant le fondement de toute réalisation filmique, ce qui vient en premier dans l'ordre des raisons, les différents plans exprimant le tout et le tout s'exprimant dans chaque plan.

Ainsi les trois niveaux dégagés par Deleuze : « la détermination des systèmes clos », « le mouvement qui s'établit entre les parties du système » et « le tout changeant qui s'exprime dans le mouvement ». C'est donc une conception systématique du mouvement et du temps qui lui est subordonné. Se dessine, dès lors, un monde clos sensé englober

les différentes parties qui le compose selon un ordre idéel prédéterminé. Deleuze décline ensuite cette conception du montage selon quatre modalités « nationales » : la soviétique – composition dialectique, organique ou matériel –, la française – composition quantitative-psychique, l'allemande – composition intensive-spirituel, et enfin, l'américaine, qualifiée d'organique-active et empiriste.

Aussi, le grand représentant et inaugurateur de cette dernière tendance n'est nul autre que l'inventeur même du montage dit parallèle, à savoir Griffith. C'est ce dernier qui pose les fondements de cette esthétique, qui suppose et supporte toute une vision du réel, qui serait organisé selon des lois immuables, capables de l'expliquer et de le justifier, et retranscriptibles grâce à la composition cinématographique, fondements qui, pendant longtemps, influenceront le cinéma américain :

> « La composition des images-mouvement, Griffith l'a conçu comme une organisation, un organisme, une grande unité organique » (*IM*, 47).

A. Une technique spécifique …

En quoi consiste ainsi la technique de Griffith ? Quelles sont ses particularités ? Quelle image originale permet-elle d'invoquer, de composer et de dresser ?

Comme nous l'avons précisé plus haut, cette technique repose avant tout sur la primauté du montage – peut-être est-ce les moyens de l'époque qui imposaient une telle priorité de la composition, la caméra étant fixe –, un montage organique qui suit un rythme binaire, exposant de manière alternée différents aspects du réel, souvent des réalités opposées, des extrêmes tant géographiques, qu'historiques ou sociologiques.

> « L'organique – explique – Deleuze, est d'abord une unité dans le divers, c'est-à-dire un ensemble de parties différenciées : il y a les hommes et les femmes, les riches et les pauvres, le Nord et le Sud, les intérieurs et les extérieurs, etc. … » (*IM,* 47).

On part ainsi d'un constat des différences et dualités dans le réel qu'il s'agit moins de nier que de justifier et d'harmoniser selon un Tout, précisément grâce au montage organique. Et c'est un montage particulier qui permet cela, le montage *alterné parallèle*,

« structure faite d'opposition, de contraires et de complémentarités »[7] qui se maintiennent tout au long du film, depuis une situation initiale jusqu'à la situation finale, modifiée ou rétablie, après la détonation d'une action salvatrice. C'est la formule de l'image-action, SAS', que Deleuze introduit et développe au neuvième chapitre de *L'image-mouvement,* que nous aborderons en détail plus tard.

Ce qu'il faut retenir, dans ce cinéma, est que l'unité organique semble toujours menacée du dehors, qu'elle ne tient que dans cette lutte constante pour maintenir son intégrité organique. Cette idée sous-tend tout le cinéma d'avant-guerre, chez les « héritiers » de Griffith, tel que King Vidor qui avait « compris que l'harmonie est toujours un état provisoire, fragile, constamment menacé »[8]. D'où l'importance du duel (A), que compose un autre montage alterné, non plus parallèle, mais convergent, concourant et accéléré, ainsi que le rôle du gros plan qui « dote l'ensemble objectif d'une subjectivité qui l'égale ou même la dépasse » (*IM*, 48), figurant l'implication des différentes dimensions de l'image. Car, nous explique Deleuze, « il faut encore que les parties agissent et réagissent les unes sur les autres, à la fois pour montrer comment elles entrent en conflit et menacent l'unité de l'ensemble organique, et comment elles surmontent le conflit ou restaurent l'unité » (*IM*, 48).

C'est ainsi le conflit entre parties antagonistes, compromettant l'harmonie initiale, mais la rétablissant grâce à l'action du héros – les forces du bien contre les forces destructrices –, qui conforte l'ensemble organique. Autrement dit, c'est le duel qui renforce l'unité, démontre la puissance de celle-ci et la justifie, faisant ainsi partie intégrante de l'ensemble. C'est en ce sens que Deleuze qualifie ce montage d'organico-*actif*, où le duel joue un rôle de composition essentiel, et où l'action consiste moins à changer fondamentalement la situation, qu'à en consolider l'organicité, et ce, même si la situation se trouve *apparemment* modifiée – c'est une action paradoxalement passive qui contraste avec la fuite active mentionnée plus haut.

---

[7] Robert Lang, *Le mélodrame américain, Griffith, Vidor, Minnelli*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 74.
[8] *Ibid.,* p. 101.

Dans cette conception technique, la forme semble dépendre d'un fond métaphysique prédéterminé par l'auteur, elle est pensée en fonction d'une Idée préalable qui en justifie l'usage : « Griffith a écrit de nombreux articles et aucun ne traite des questions de forme, mais uniquement des idées. Pour lui, la technique n'était qu'un moyen d'atteindre un but. C'était le contenu des films qui déterminait la technique »[9]. Ce n'est pourtant pas dire que n'importe quelle forme peut incarner et porter la même idée, que la forme est contingente ou gratuite, bien au contraire. Comme l'explique Deleuze, dans la conférence donnée à la FEMIS, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », les idées, « il faut les traiter comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire que j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma ou bien une idée en philosophie » (*DRF*, 291). La conception organique de Griffith semble donc inséparable des moyens techniques qui l'expriment, bien qu'elle soit première. Sans le cinéma, et le montage alterné et analogique, elle n'aurait pu atteindre à la dimension sublime et grandiose que nous lui connaissons.

Dimension qui découle d'un certain rapport du mouvement et du temps, le temps comme tout, d'une part, et le temps comme intervalle d'autre part, « l'oiseau qui plane et ne cesse d'agrandir son cercle », d'une part, « le battement de l'aile devenant de plus en plus petit », d'autre part (*IM,* 50). Tout ceci renvoie donc à une métaphysique du temps spiralique comme nombre du mouvement, à la représentation organique, et à la conception de l'Idée comme image indirecte du temps.

B. … pour une image organique du monde – « l'heureux moment »

La représentation organique tend ainsi à guider et à orienter le travail cinématographique de l'image-action. Mais qu'est-ce au juste qu'une représentation organique ?

---

[9] *Ibid.,* p. 48.

Pour tenter de définir celle-ci, nous faut-il revenir sur les écrits de Deleuze auxquels fait implicitement référence le chapitre sur le montage, et notamment celui inventé par Griffith. En effet, comme le remarque Pierre Montebello – dans son livre qui explicite les interférences entre cinéma et philosophie, manière dont le cinéma *inspire* des concepts philosophiques, *Deleuze, philosophie et cinéma* – « le montage de Griffith ressemble à un montage aristotélicien, ses thèses sur le mouvement semblent être aristotéliciennes » (*DPC*, 35) ; et d'ajouter plus loin que « les livres de Deleuze procèdent en prenant à revers une « représentation organique » initiale qui bloque la pensée sur un monde vu par l'homme, organisé pour l'homme » (*DPC,* 37).

Il semble bien, d'une certaine manière, que Griffith participe de « l'heureux moment grec », que détaille Deleuze dans le premier chapitre de *Différence et répétition,* « La différence pour elle-même ». C'est ainsi que Griffith, avec son montage alterné, explicite un certain rapport avec la différence, qu'il tente de « médiatiser », en la travaillant du dedans, à travers « la quadruple racine de l'identité et de l'opposition, de l'analogie et de la ressemblance ». Aussi faut-il « sauver le différence en la représentant » (*DR,* 45). Il faut aussi procéder à une sélection minutieuse des différences « acceptables » ou intégrables, pouvant faire partie du Tout ou de l'Idée. Aussi nous verrons que ce tout, cette Idée, pour le cinéma américain d'avant-guerre (Griffith, Ford, Vidor etc..), n'est autre que le rêve, rêve américain, considéré justement comme un rêve, avec sa dimension sélective, simplificatrice, son polissage, un semi-aveuglement, qui « ferme les yeux » sur ce qui le déborde et ce qui se dérobe littéralement à ses yeux[10], considéré comme un accident ou une « mauvaise rencontre ».

Et n'est-ce pas ce qui se passe de manière évidente au sein de l'image-action, une volonté de conserver l'identité ou l'intégrité de la situation malgré les oppositions, les antagonismes ? Et si la situation se trouve en fin de compte modifiée (S') ce n'est que pour mieux se conserver dans son identité organique ?

Les plans de Griffith sont présentés, en effet, un à un, successivement, en alternance, sans que l'un ne déborde sur l'autre, comparables mais sans interférence ou

[10] « La Nature aime à se dérober à nos yeux » … Héraclite.

communication possibles, sinon l'analogie – « la plus grande différence » ou « la différence spécifique » –, et les duels ne concernent que les individus, représentant chacun son propre milieu, agissant chacun pour son milieu. On pourrait dire que Griffith en reste à la contrariété alors qu'Eisenstein, suivant la représentation dialectique, pousse la différence jusqu'à la contradiction[11], contradiction qui seule peut permettre une réelle métamorphose dans une lutte de l'homme et de la Nature. La contrariété ou la différence spécifique, explique Deleuze, « ne désigne qu'un maximum tout relatif, un point d'accommodation pour l'œil grec, et encore pour l'œil grec du juste milieu qui a perdu le sens des transports dionysiaques et des métamorphoses » (*DR*, 48).

Griffith, en effet, semble concevoir les différentes parties de la réalité comme séparées les unes des autres, pleinement indépendantes, il les considère comme des effets sans causes, des purs effets, que l'on peut comparer à l'infini ; il « s'est fait de l'organisme une conception tout empirique, sans loi de genèse ni de croissance » et « a conçu l'unité d'une manière extrinsèque, comme unité de rassemblement, assemblage de parties juxtaposées », il a enfin compris « l'opposition de manière accidentelle, et non comme la force motrice par laquelle l'unité divisée reforme une unité nouvelle à un autre niveau » (*IM*, 51).

En découle une conception *analogique* de l'histoire, que l'on abordera plus tard, conception qu'implique, d'une certaine façon, la métaphysique classique, avec son soubassement foncièrement moral, et avec comme centre, l'action de l'Homme :

> « Si la représentation est en rapport avec un objet, ce rapport découle de la forme de la représentation ; si cet objet est l'organisme et l'organisation, c'est parce que la représentation est d'abord organique en elle-même, c'est parce que la forme de la représentation exprime d'abord la vie organique de l'homme en tant que sujet » (*LS*, 108)

---

[11] Sur la différence entre contrariété et contradiction cf. *DR*, 47-48 : « Absolument parlant, la contradiction est la plus grande contrariété – et surtout la différence générique est plus grande que la spécifique. […] c'est seulement par rapport à l'identité supposée d'un concept que la différence spécifique est dite la plus grande. Bien plus, c'est par rapport à la forme d'identité dans le concept générique que la différence va jusqu'à l'opposition, est poussée jusqu'à la contrariété ».

L'œil grec se greffe ainsi sur l'œil américain. D'où la question que pose Deleuze à propos d'Aristote, que l'on peut transposer à Griffith : « la différence est-elle vraiment un mal en soi ? fallait-il poser la question dans ces termes moraux ? fallait-il « médiatiser » la différence pour la rendre à la fois vivable et pensable ? » (*DR,* 45).

Intéressons-nous de plus près à l'image-action et aux signes qui lui correspondent, pour dégager plus amplement l'image de la pensée qui sous-tend la conception organique, image qui s'apparentera, comme nous l'avons déjà vu avec Platon et Descartes, à un rêve, mais un rêve, ici, dont on devra préciser plus rigoureusement les caractéristiques.

C. Synsigne, binôme et empreinte – Les signes de l'image-action

Le montage organico-actif et empirique produit prioritairement une image-action – dominant les autres types d'images-mouvement (perception, affection, pulsion etc.) –, qui semble être l'image spécifique d'un certain cinéma américain, dit réaliste, celui d'avant-guerre. C'est dans le neuvième chapitre de *L'image-mouvement* – « Image-action, la grande forme » – que Deleuze l'aborde en détail et en recueille les présupposés.

Il explique que l'image-action est le rapport entre milieux actualisés et comportements incarnés, et qu'elle participe ainsi de la tendance réaliste :

> « […] les qualités et les puissances […] s'actualisent directement dans des espace-temps déterminés, géographiques, historiques et sociaux. Les affects et les pulsions n'apparaissent plus qu'incarnés dans des comportements, sous forme d'émotions ou de passions qui les règlent et les dérèglent. C'est le Réalisme » (*IM*, 196).

D'où l'appellation d'empirique, puisque l'objet présenté est parfaitement individué, pris comme un donné empirique qu'il s'agit de mettre en rapport avec d'autres éléments du milieu. On s'intéresse dès lors aux habitus, la manière dont les personnages s'adaptent

à un milieu qui les conditionnent : « c'est le règne de la « secondéité », là où tout est deux par soi-même » (*IM,* 197), écrit Deleuze, s'appuyant sur la sémiotique de Pierce[12].

Tout semble s'intégrer à un grand Tout, un Univers clos, et converger vers une grande action, qui maintient ou transforme la situation, sans pour autant en modifier la structure, celle-ci préservant son identité, étant avant tout une réconciliation. Telle est donc la représentation organique qui « semble douée de souffle ou de respiration » qui ne cesse de se dilater et de se contracter, « suivant les états de la situation et les exigences de l'action », les deux spirales inverses, le vol d'oiseau et le battement de l'aile.

On est ainsi face à un organisme qui lutte, selon le rythme binaire de sa respiration, pour se conserver – « comment « faire » un organisme au corps ? »[13] – malgré la diversité qui le compose. A ces deux pôles, situation (organique) et action (fonctionnelle), correspondent deux signes de composition que Deleuze nomme Synsigne et Binôme, qui définissent également les deux pôles du rêve américain, propriétés de la grande représentation organico-active :

> « Loin d'exclure le rêve, cette forme éthique ou réaliste comprend les deux pôles du rêve américain : d'une part l'idée d'une communauté unanimiste ou d'une nation-milieu, creuset et fusion de toutes les minorités […] ; d'autre part l'idée d'un chef, c'est-à-dire d'un homme de cette nation qui sait répondre aux défis du milieu comme aux difficultés d'une situation » (*IM*, 200).

Le schéma redouble, suivant des variations multiples, dans les grands genres où prévaut cette image à deux têtes : le documentaire (moins ethnologique, qu'éthologique), le film psycho-social (éthique), le film noir et le western. Aussi, même quand les difficultés du milieu se font de plus en plus menaçantes, comme dans les films noirs (Hawks) ou psycho-sociaux (Vidor), le spectre du rêve demeure insistant, au moins par contraste, puisque « la dégradation réaliste, à l'américaine, va se couler dans le moule milieu-comportement, situation-action » et que toute déviation sera considérée comme un

---

[12] Cf. Pierce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978, chapitre 3 « Théorie des signes : la sémiotique ».
[13] *MP*, 55 et sq. Ici toute la description des strates, parmi lesquelles la strate organique.

trouble, une pathologie, une anomalie qui loin de mettre en péril le grand organisme, le conforte et le justifie : « le cinéma américain avait les moyens de sauver son rêve en traversant les cauchemars » (*IM,* 201).

Ce qui est sauvé c'est une certaine conception de la communauté, qui peut encore se faire des illusions sur elle-même, comme nous le verrons en détail. Et c'est donc aussi une certaine posture de l'homme d'action, de l'individu, du héros, face à la situation, qui en ressort de manière originale ; un certain rapport de la conscience et du monde. Le personnage appartient en propre à la situation, mais plus encore, il semble être choisi, élu par celle-ci. Aussi doit-il se montrer à la hauteur du défi qui lui est lancé, l'action = x[14]. Le héros de l'image-action ressemble peut-être à certains personnages de Henry James que David Lapoujade décrit ainsi : « ceux qui agissent avec la conscience supérieure d'une mission. [Qui] sentent qu'on fait appel à eux, non plus pour être obéi, mais pour être « sauvé ». En un sens, ils n'ont pas à choisir puisque la situation leur dicte elle-même la conduite à tenir »[15].

C'est dans ce moment de « choix », entre la situation initiale et le grand duel, « le grand écart », qu'intervient le signe génétique correspondant, à s'avoir l'empreinte : « il faut un grand écart entre la situation et l'action à venir, mais cet écart n'existe que pour être comblé, par un processus marqué de césure, comme autant de régressions et de

---

[14] Cf. *DR*, 120-121 : « Il y a toujours un temps, en effet, où l'action dans son image est posée comme « trop grande pour moi ». Voilà ce qui définit *a priori* le passé ou l'avant : il importe peu que l'événement lui-même soit accompli ou non, que l'action soit déjà faite ou non ; ce n'est pas d'après ce critère empirique que le passé, le présent et le futur se distribuent. Œdipe a déjà fait l'action, Hamlet pas encore ; mais de toute façon ils vivent la première partie du symbole au passé, ils vivent eux-mêmes et sont rejetés dans le passé tant qu'ils éprouvent l'image de l'action comme trop grande pour eux. Le second temps, qui renvoie à la césure elle-même, est donc le présent de la métamorphose, le devenir-égal à l'action, le dédoublement du moi, la projection d'un moi idéal dans l'image de l'action (il est marqué par le voyage en mer d'Hamlet, ou par le résultat de l'enquête d'Œdipe : le héros devient « capable » de l'action). » Il semble que l'image-action s'arrête ici et ne prend pas en compte le troisième moment, décisif, celui « qui découvre l'avenir », « signifie que l'événement, l'action ont une cohérence secrète excluant celle du moi, se retournant contre le moi qui leur est devenu égal, le projetant en mille morceaux comme si le gestateur du nouveau monde était emporté et dissipé par l'éclat de ce qu'il fait naître au multiple : ce à quoi le moi s'est égalisé, c'est l'inégal en soi. » (*DR*, 121). Voir également *LS,* 177, et *MA,* chapitre III, qui synthétise justement les trois synthèses temporelles deleuziennes.

[15] David Lapoujade, *Fictions du pragmatisme*, Paris, Minuit, 2008, p. 259.

progressions » (*IM,* 215). C'est le moment de l'imprégnation qui précède la détonation, l'action sublime. Celui-ci entretient un rapport spécifique avec l'objet, qui permet de susciter dans le personnage une émotion, une affection, rapport qui selon Deleuze n'apparaît de cette manière que dans le réalisme.

Les lois de l'image-action étant ainsi exposées, quel lien spécifique entretiennent-elles avec le rêve, qui est le cœur de notre sujet ? En fait, cet ensemble de lois ne comporte rien d'arbitraire mais sous-tend, comme nous l'avions montré pour Griffith, toute une métaphysique, mais aussi une histoire, une conception de l'histoire plutôt, assez particulière, qui s'allie de manière inédite au rêve et à la prophétie. Aussi n'est-ce pas pour rien que la faillite du cinéma de l'image-action accompagne l'écroulement du rêve lui-même.

II. L'histoire entre rêve et prophétie

Comme l'explique Deleuze dans le chapitre neuf, l'image que crée ce cinéma s'appuie sur une conception historique particulière. Elle impose ainsi une définition du rêve comme représentation organique, ensemble des données spatio-temporelles, milieu historique, culturel, social déterminé dans lequel se produisent des actions, se normalisent des comportements. Deleuze définit comme cela « le réalisme », qui, selon lui, « n'exclut *nullement* la fiction et *même le rêve* ; il peut comprendre une outrance et une démesure, mais qui lui sont propres » (*IM,* 196, nous soulignons). Et en effet, un onirisme actif, ou activisme onirique, pourrions-nous dire, émane de ce cinéma, puisque toute action repose sur une croyance – qui n'est toutefois pas une réelle confiance –, croyance en un idéal qui joue un rôle structurant, tel le ciment qui fait tenir l'édifice tout entier :

> « On ne pourra donc pas reprocher au rêve américain de n'être qu'un rêve : c'est ainsi qu'il se veut, tirant sa puissance de ce qu'il est un rêve. La société change et ne cesse de changer […] mais ses changements se font dans un Englobant qui les couvre et les bénit d'une saine illusion comme continuité de la nation » (*IM*, 205).

Quels sont donc les critères objectifs d'un tel rêve, qui se vit comme tel, un rêve qui n'est que rêve, *Idée* de rêve, sans avoir pour horizon une quelconque réalisation ? Quelle philosophie de l'histoire implique-t-il ? Quelle vision de l'homme propose-t-il ?

A. Un onirisme particulier : les deux pôles du rêve américain

Deleuze expose clairement les critères du rêve américain, qui constitue la trame de la représentation organique. Il ne s'agit pas, en effet, d'une simple illusion, qu'il s'agirait de conjurer au profit d'un réel difficile à accepter. Il joue au contraire un rôle effectif sur la société et les individus, offrant un cadre pour l'action.

Deleuze parle d'illusions « vitales », « illusions réalistes plus vraies que la vérité pure ». Ainsi le rêve a-t-il un rôle structurant, il est la double spirale qui se dilate, d'une part, suivant l'idée d'une communauté unanimiste, une nation comme milieu, creuset où fusionnent toutes les minorités – la grande nation américaine, « Emigrés de tous les pays, unissez-vous ! » … dans cet *avenir* commun –, et d'autre part, se contracte autour de l'idée du chef héroïque, homme issu de cette nation, égal à la situation, capable de répondre à tous les défis, toutes les menaces, qui pourraient mettre en péril l'intégrité de la nouvelle nation – l'homme de l'avenir, le nouvel homme, prophète ou messie : « lorsque Griffith affirme que « la ciné-caméra est l'agent de la Démocratie [et qu'elle] abat les barrières entre les races et les classes », il dit peut-être encore plus vrai qu'il ne le croit. Il a déclaré une fois : « Nous avons trouvé un langage universel – un pouvoir capable d'établir la fraternité universelle, de mettre fin aux guerres pour toujours » »[16].

Il ne faut pas perdre de vue, toutefois, que cette vision est le résultat d'une histoire particulière. Si Griffith croit en la fraternité universelle ou que Ford affirme croire au rêve américain, c'est que le souvenir de la guerre de sécession les poursuit jusque dans leur pratique artistique concrète. Elle est la musique de fond, la toile de fond, l'envers du rêve,

---

[16] Robert Lang, *op. cit.*, p. 50-51. Sur la question de l'universalité de la « langue » cinématographique, cf. *IT*, chapitre 10 : « Le cinéma n'est pas langue, universelle ou primitive. Il met à jour une matière intelligible, qui est comme un présupposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres « objets » etc. » (*IT*, p. 342 et sq.)

son cauchemar. Deleuze explique bien cela lorsqu'il traite de la littérature américaine et notamment de l'écriture fragmentaire de Whitman :

> « Si le fragment est l'inné américain, c'est parce que l'Amérique elle-même est faite d'Etats fédérés et de peuples divers immigrants (minorités) : partout collection de fragments, hantée par la menace de la Sécession, c'est-à-dire de la guerre. L'expérience de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique » (*CC*, 76).

Ceci relève d'une certaine façon d'un empirisme et d'un pragmatisme, que l'on devra préciser. Car si le réel est fragmenté, nous faut-il créer les relations qui permettront de faire tenir les fragments entre eux, relations qui, toutefois, ne préexistent pas[17].

> « Dès lors, on posera les relations comme pouvant et devant être instaurées, inventées. Si les parties sont des fragments qui ne peuvent pas être totalisés, on peut du moins inventer entre elles des relations non-préexistantes, témoignant d'un progrès dans l'Histoire autant qu'une évolution dans la Nature » (*CC*, 78).

Peut-être le rêve joue-t-il ce rôle, bien qu'il semble, ici, dans le cas du cinéma, tendre plutôt vers une organisation de type organique, ayant presque une *raison* dans l'histoire, réalisant la « prophétie » hégélienne[18]... C'est que, paradoxalement, au sein de cette nation nouvelle, l'histoire semble jouer un rôle fondamental. Il ne s'agit pas seulement de sa proximité avec l'histoire biblique et chrétienne, qui paraît tout à fait essentielle, mais également, comme le fait remarquer Deleuze, du fait qu'elle recueille « les aspects les plus

---

[17] Sur la question de l'empirisme et des relations cf. *ES* et, également, le livre précieux de Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond/Seuil, 2005 ; notamment le livre III – « William James » (pp. 145-234). Ce texte est fondamental pour comprendre l'influence de l'empirisme et du pragmatisme dans l'évolution de la philosophie anglo-américain, avant l'hégémonisme de la philosophie analytique.

[18] Cf. *La raison dans l'histoire,* Paris, Bibliothèque 10/18, 2003 : « L'Amérique est donc le pays de l'avenir où dans les temps futurs se manifestera, dans l'antagonisme […] la gravité de l'histoire universelle. C'est un pays de rêve pour tous ceux que lasse le bric-à-brac historique de la vieille Europe. Napoléon aurait dit : « Cette vieille Europe m'ennuie ». *L'Amérique doit se séparer du sol sur lequel s'est passé jusqu'ici l'histoire universelle* » (p. 242, nous soulignons).

sérieux de l'histoire du XIX^{e} siècle » (*IM,* 206). Essayons d'examiner ces deux dimensions de plus près.

B. Cinéma américain et philosophie de l'histoire

Si Deleuze qualifie tout film américain de foncièrement historique – « tous les autres genres étaient déjà historiques, quel que fût leur degré de fiction » (*IM*, 206) – ce n'est pas pour dire que ces films ont toujours pour objet telle ou telle période de l'histoire, qu'ils essaient de retranscrire de manière fidèle et objective, mais c'est pour exprimer quelque chose de plus profond, à savoir, que leur pratique est conditionnée par leur rapport constitutif à l'histoire, aux conditions qui font entrer l'homme ou la nation dans l'histoire : naissance d'une nation.

> « Finalement, conclut-il, le cinéma n'a cessé de tourner et retourner un même film fondamental, […] Il a en commun avec le cinéma soviétique de croire en une finalité de l'histoire universelle. […] Mais, chez les Américains, la représentation organique ne connaît évidemment pas de développement dialectique, elle est à elle seule toute l'histoire, la lignée germinale dont chaque nation-civilisation se détache comme un organisme, chacune préfigurant l'Amérique » (*IM*, 205).

Là encore, la proximité avec le monde grec, l'heureux moment, se fait sentir. L'Amérique comme nouvelle Athènes :

> « L'immense déterritorialisation relative du capitalisme mondial – expliquent Deleuze et Guattari – a besoin de se reterritorialiser sur l'Etat national moderne, qui trouve un aboutissement dans la démocratie, nouvelle société de « frères », *version capitaliste de la société des amis* ». Et d'ajouter : « L'homme du capitalisme n'est pas Robinson, mais Ulysse, le plébéien rusé, l'homme moyen quelconque habitant des grandes villes, Prolétaire autochtone ou Migrant étranger qui se lancent dans le mouvement infini – la révolution. […] *Aux deux pôles de l'Occident, l'Amérique et la Russie, le pragmatisme et le socialisme jouent le retour d'Ulysse, la nouvelle société des frères ou des camarades qui reprend le rêve grec et reconstitue la « dignité démocratique »* » (*Qph ?* 94, nous soulignons).

Ce n'est donc pas de la même façon que l'histoire progresse dans les deux cas. C'est que, dans le cas américain, il semble que la fin soit toujours aussi l'origine, la fin étant à prendre sous toutes ses acceptions. D'où la référence constante à la Bible :

> « Si la Bible est fondamentale, c'est que les Hébreux, puis les chrétiens, font naître des nations-civilisations saines qui présentent déjà les deux traits du rêve américain : être un creuset où les minorités se fondent, être un ferment qui forme des chefs capables de réagir à toutes les situations. Inversement, le Lincoln de Ford récapitule l'histoire biblique, jugeant aussi parfaitement que Salomon, assurant comme Moïse le passage de la loi nomade à la loi écrite, du *nomos* au *logos*, entrant dans la cité sur son âne à la manière du Christ » (*IM*, 206).

Ces remarques précieuses montrent dans quelle mesure le rêve américain s'apparente à une prophétie, non plus seulement ce qui structure un ici-maintenant, garant d'une unité fragile et menacée, mais aussi comme vision de l'avenir, faisant ainsi du héros une sorte de prophète, un voyant en un sens qu'il nous faudra préciser[19].

Et nous verrons que toute la phase d'imprégnation, « le grand écart », caractérise les étapes nécessaires (hésitations, doutes, rencontres etc.) par lesquelles doit passer le héros afin d'être à la hauteur de sa vision (les signes qu'il reçoit). D'où le caractère grandiose de l'image-action, qui sous-tend cette conception particulière de l'histoire, où il ne s'agit plus d'analyser les causes selon les effets, mais de comparer entre eux les grands effets de l'histoire, à différents niveaux, sur des plans multiples.

Deleuze fait appel pour assoir cela à l'analyse de l'histoire et de ses usages que propose Nietzsche dans la *Seconde considération inactuelle* : « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie ». Nietzsche présente, en effet, trois aspects des usages de l'histoire, que l'on peut, à l'instar de Deleuze, retrouver dans la représentation organique du cinéma américain. Aussi l'histoire intéresserait-elle « l'être vivant sous trois rapports : dans la mesure où *il agit et poursuit un but*, dans la mesure où *il conserve et vénère* ce qui a été, dans la mesure où *il souffre et a besoin de délivrance* » (*CI II*, 103, nous soulignons). Ces trois

---

[19] Nous préciserons dans la dernière partie de notre étude la nuance qu'il faudra appliquer entre les postures du prophète et celles du voyant, nuance qui devient une différence de nature effective, et ce, notamment après la réactualisation dans un contexte « séculaire » du concept bergsonien de fabulation par Deleuze.

motivations correspondent à trois formes d'histoires et communiquent, en un sens, avec les trois synthèses du temps qu'expose Deleuze dans *Différence et Répétition* ; la monumentale, l'antiquaire et la critique (ou éthique).

La première forme, la monumentale[20], s'intéresse donc aux milieux et à la temporalité ayant été propices à l'éclosion de l'action, en ce sens, elle correspond parfaitement au schéma de l'image-action, au schème sensori-moteur :

> « L'aspect monumental concerne l'englobant physique et humain, le milieu naturel et architectural […] un tel aspect de l'histoire favorise les parallèles ou les analogies d'une civilisation à une autre : les grands moments de l'humanité, si distants soient-ils, sont censés communiquer par les sommets, et constituer « une collection d'effets en soi » qui se laissent d'autant mieux comparer, et agissent d'autant plus sur l'esprit du spectateur moderne. L'histoire monumentale tend donc naturellement vers l'universel » (*IM*, 207).

En effet, tel est ce qu'on pourrait considérer comme une défaillance, d'un point de vue de la connaissance, dans cet usage de l'histoire, qui est en fait une force et une nécessité du point de la pratique et de l'action ; elle doit avoir, comme l'explique clairement Nietzsche, un « effet fortifiant », escamoter « une foule de différences, en faisant entrer de force l'individualité du passé dans une forme générale, en arrondissant ses angles et ses lignes aux bénéfice de l'homologie ». Et d'ajouter plus loin, qu'elle « n'aura que faire de cette fidélité absolue : toujours, elle rapprochera, généralisera et finalement identifiera des choses différentes, toujours elle atténuera la diversité des mobiles et des circonstances, pour donner une image monumentale, c'est-à-dire

---

[20] Dans « Ce que les enfants disent », Deleuze expose à nouveau les deux conceptions de l'inconscient qui préfigurent un certain rapport à l'histoire. Et justement, à la vision monumentale, supposant une conception archéologique de l'inconscient – comme en psychanalyse – s'oppose, explique Deleuze, une conception cartographique de l'inconscient : « [La conception archéologique de la psychanalyse] lie profondément l'inconscient à la mémoire : c'est une conception mémorielle, commémorative ou monumentale, qui porte sur des personnes et des objets, les milieux n'étant que des terrains capables de la conserver, de les identifier, de les authentifier. D'un tel point de vue, la superposition des couches est nécessairement traversée d'une flèche qui va de haut en bas, et il s'agit toujours de s'enfoncer » (*CC*, 83).

exemplaire et digne d'imitation, des *effectus* au détriment des *causae* ; […] une collection des « effets en soi », des événements qui feront toujours de l'effet » (*CI II,* 106).

Aussi est-ce, comme nous l'avons vu, l'avantage d'un montage alterné parallèle, qui incarne la conception monumentale, analogique et organique de l'histoire, en permettant la comparaison de différentes époques, par leurs « sommets », horreurs et splendeurs, aussi éloignées soient-elles, comme celle de Babylone et de l'Amérique moderne (cf. *Intolérance* de Griffith) :

> « Que les grands moments de la lutte des individus forme une chaîne continue, qu'ils dessinent à travers les millénaires une ligne de crête de l'humanité, que le sommet de tel instant depuis longtemps révolu reste à mes yeux encore vivant, grand et lumineux – c'est là l'idée fondamentale de la foi en l'humanité qui s'exprime dans l'exigence d'une histoire monumentale » (*CI II*, 104).

Il s'agit donc de faire abstraction des causes – sciemment –, et ce, même lorsqu'il s'agit de comparer des phénomènes propres à une société particulière (les classes sociales par exemple) ; car autrement l'analogie et les parallèles seraient impossibles à mettre en œuvre. Il s'agit, comme l'explique Deleuze de traiter les événements et phénomènes comme indépendants les uns des autres, comme purs effets sans causes – premier genre de connaissances – ces derniers étant relégués aux moments des duels :

> « Si l'histoire monumentale, précise-t-il, considère les effets pris en soi, et ne retient des causes que de simples duels opposant les individus, il faut que l'histoire antiquaire s'occupe de ceux-ci, et reconstitue leurs formes habituelles à l'époque […] il s'étend vers la situation extérieure, et se contracte dans les moyens d'action et les usages intimes » (*IM*, 208).

Et c'est donc à ce moment qu'intervient l'usage antiquaire ou traditionnaliste, qui « double le monumental », avec un traitement particulier des détails, à savoir des causes, comme séparées, cette fois-ci, des effets[21]. D'un côté, nous avons les effets pris dans leur

[21] L'on pourrait analyser cette « logique » des effets en confrontant la vision analogique de l'histoire à la conception stoïcienne de l'événement, puisque comme le montre Deleuze dans *Logique du sens*, il semble que les effets soient considérés en eux-mêmes, comparés entre eux, sans référence aux causes.

grandeur, leur splendeur, infiniment grands, de l'autre, les causes, considérées comme des fragments, indépendants également, pris dans leur détail le plus minutieux, traitées comme des objets de vénération, l'infiniment petit : « Tout ce qui est petit, limité, moisi, décati reçoit sa dignité et son intangibilité » (*CI II*, 109). Il s'agit ainsi de s'ancrer dans l'époque, de prendre racine, d'actualiser ce qui a été, comme étant toujours – d'où l'importance du *neuf* dans les films dit historiques notamment et la vivacité des couleurs : « Les étoffes deviennent un élément fondamental du film d'histoire, surtout avec l'image-couleur » (*IM*, 208)[22]. Les duels, ainsi traités, jouent le rôle de véritables causes, qui agissent au niveau individuel et non plus collectif. C'est ici que se joue le drame, garant de la splendeur du monumental, splendeur qui ne sera jamais remise en cause et gardera sa dimension aérienne jusqu'au bout. L'histoire, ici, ne joue donc pas un rôle heuristique, elle permet avant tout d'asseoir une conception du réel, prise dans les mailles d'un rêve, de la justifier, et ce, pour les besoins de l'action et de l'avenir. D'où, enfin, l'importance du troisième usage de l'histoire, qui vient lier les deux autres, leur donner une réelle consistance et cohérence : « il est vrai que la conception monumentale et la conception antiquaire de l'histoire ne s'uniraient pas si bien sans l'image éthique qui les mesure et les distribue toutes les deux » (*IM,* 208).

Mais avant de nous engager plus loin, nous faut-il nous arrêter sur ce terme d'éthique – Nietzsche parlant plutôt de critique – qualifiant cette troisième manière d'évaluer l'histoire. Il est évident que Deleuze emploie le terme dans un cadre particulier. A quoi donc renvoie-t-il ? Si l'on reprend l'analyse de l'image-action et de son schéma correspondant SAS', on remarque bien que la situation n'est pas seulement rétablie, après l'action décisive, mais modifiée. Ce n'est pas une histoire statique mais dynamique, ce

---

[22] Nous aurons à traiter plus loin de l'importance de la couleur et notamment de sa puissance d'absorption – cf. La remarque de Deleuze dans le cours du 25/01/83, à propos du « neuf » : « Et c'est d'une grande bêtise de reprocher à Cecil B. DeMille d'avoir fait des effets et des costumes qui donnaient un effet toc. Evidemment il les habille tout en neuf, il n'est pas idiot. La règle, c'est quand on refait un reproche tellement énorme, on doit se dire : l'autre, il a dû y penser quand même. […] pourquoi il les habille tout en neuf ? C'était pas difficile, rendre un peu usagé tout ça. Je crois que c'est vraiment au nom de cette conception, c'est que c'est un symbole commode pour marquer l'actualité de l'usage même. Il faut que les cuirasses étincellent, il faut que les chars soient tout neuf, il faut, il faut tout ça ».

n'est pas le retour du même, il ne s'agit pas d'un cercle, mais d'une spirale. Et bien que l'image-action se maintient dans le schème sensori-moteur, le temps étant toujours subordonné au mouvement, il s'agit, comme l'explique Deleuze à propos de Ford, « de saisir l'évolution d'une situation qui introduit un temps parfaitement réel » (*IM,* 203). Dès lors, nous comprenons le passage d'une structure SAS, dite épique ou cosmique, à une structure éthique SAS'. En effet, « le héros ne se contente pas de rétablir l'ordre épisodiquement menacé […] la situation d'arrivée diffère de la situation de départ SAS' » (*IM,* 204). C'est que la situation de départ, l'englobant, se doit *d'être jugée* : « il faut que le passé antique ou récent subisse un procès, passe en justice, pour révéler ce qui fait une décadence et ce qui fait une naissance, quels sont les ferments de décadence et les germes d'une naissance, l'orgie et le signe de la croix, la toute-puissance des riches et la misère des pauvres. Il faut qu'un fort jugement éthique dénonce l'injustice des « choses », apporte la compassion, annonce la nouvelle civilisation en marche, bref, ne cesse de redécouvrir l'Amérique… » (*IM,* 209). L'histoire éthique prend donc la forme d'un tribunal, qui juge en fonction, nous semble-t-il, d'un rêve, à savoir d'une vision de l'avenir : toujours la question du rêve comme la question propre au système du jugement. Peut-être le terme d'éthique devrait-il être remplacé par celui de « moral » …

Car pouvons-nous, pour autant, affirmer que cette conception rejoint cette de Nietzsche et s'exerce en vue de servir la vie ? Cette vie n'est pas la vie de l'homme, centrée sur l'homme, organisme et organique, elle le traverse mais impose sa loi et son jugement, qui est justement d'en finir avec le jugement...[23] L'histoire conçue par les Américains demeure pleinement centrée sur l'homme et sur l'action qu'il peut générer.

En émane, par conséquent, une figure du héros particulière, homme d'action et de vision, dont le dessein dépasse ses intérêts individuels, et s'adresse avant tout à un peuple.

---

[23] Cf. *NP,* 152-160, chapitre 11– « La culture envisagée du point de vue préhistorique » ; chapitre 12 – « La culture envisagée du point de vue post-historique » ; chapitre 13 – « La culture envisagée du point de vue historique ».

C. L'homme d'action – le héros – le prophète : un rêveur

Cet usage de l'histoire s'adresse donc à l'homme *qui veut agir*, non simplement pour soi-même, mais pour un peuple, un peuple *de l'avenir* : « le but de cette course [de l'homme d'action] n'est pas un bonheur quelconque, peut-être pas le sien propre, souvent celui d'un peuple ou de l'humanité toute entière ; il fuit la résignation et utilise l'histoire comme remède contre celle-ci » (*CI II,* 104). Cet homme, d'après Nietzsche, « ne connaît qu'un commandement : que ce qui fut une fois capable de donner à l'idée d'« homme » une plus belle et plus ample réalité existe éternellement, pour éternellement illustrer cette idée » (*CI II,* 104).

Deleuze explique, à l'instar de Nietzsche, que le héros, personnage principal des films d'image-action, doit se rendre capable d'une action extraordinaire, le fameux duel, et que, de ce fait, il n'en est capable, initialement, que *potentiellement*. Aussi est-ce la phase d'imprégnation, indiquée par le signe génétique de l'empreinte (objet-émotion), le « long chemin du milieu au duel final » (*IM*, 212), qui permettra au héros d'être *actuellement* capable de l'action : « il y a un long cheminement spatio-temporel qui se confond avec le processus, et par lequel le héros devient « capable » de l'action ; et sa puissance, égale à celle de l'englobant » (*IM,* 212). On retrouve ici les caractéristiques de la conception organique, mais dans un développement non plus cyclique mais spiralique, avec une multitude de césures – spires – qui sont autant d'étapes par lesquelles le héros doit passer afin d'actualiser sa puissance. Cette action, à laquelle est destiné le héros, ne peut s'accomplir que par l'intermédiaire d'un groupe fondamental, d'une part, caractérisée par le peuple et, d'autre part, des groupes de rencontre, qui aident le héros à prendre conscience de sa destinée.

Le héros est ainsi comparable à Hamlet, passant par des moments de doutes extrêmes – sur sa capacité à venger son père et reprendre les rênes de son règne notamment – ; doutes qui ne sont là que pour mieux affirmer son destin : « C'est que le héros n'est pas immédiatement mûr pour l'action ; tel Hamlet, l'action à faire est trop grande pour lui » (*IM*, 212). La mutation du héros ne peut s'effectuer qu'à travers les

difficultés, les dangers et les sacrifices que lui impose le milieu et la situation. Et n'est-ce pas, également, l'épreuve que s'impose le méditant cartésien ?

Il y a un prix à payer, explique Deleuze. Le héros, dès lors, est tel un prophète, chargé par Dieu d'une mission qui semble le dépasser – trop grande pour lui … D'où la référence essentielle à la Bible et aux prophètes dans le cinéma américain, et notamment, celui d'Elia Kazan, avec la mise en exergue de la figure du traître – « c'est le monde de Caïn », « Caïn réaliste », dans lequel seul la tâche finale compte – le rêve ultime, la grande représentation organique ; « l'englobant, la grande tâche, sanctifie ou du moins acquitte le héros pour tout ce qu'il a dû faire ici et là […] ce qui est et reste abjection dans telle ou telle situation locale est aussi héroïsme exigé par la grande situation globale » (*IM,* 216). Deleuze qualifie cette construction d'un terme fortement connoté, « théologie »[24] : « Il faut passer par beaucoup de sales situations imprégnantes, et par beaucoup d'explosions honteuses, pour entrevoir à travers elles l'empreinte qui nous lave et la détonation qui nous sauve ou nous pardonne » (*IM*, 217).

---

[24] Sur la Théologie, comme *logique des paradoxes,* voir le cours sur Leibniz du 24/02/1987 : « Les damnés. Qu'est-ce qu'un damné. Ou si vous préférez : les damnés sont-ils libres ? Et je fais un grand appel à vous pour que vous respectiez une discipline aujourd'hui disparue, à savoir la théologie. La théologie elle survit comme ça, mais elle est devenue comme une science physique. Mais dans le vieux temps, au dix-septième siècle encore, je ne parle pas d'avant, la théologie comprenez ce que c'était. Pourquoi est-ce qu'il y avait une telle alliance philosophie théologie ? Ce n'est pas simplement à cause de Dieu, ce n'est pas les histoires de Dieu qui soudent l'alliance théologie-philosophie, c'est bien plus beau que ça quand même. *C'est que, la théologie est une extraordinaire logique, bien plus je pense qu'il n'y a pas de Logique possible sans théologie*. Pourquoi ? […] ce n'est pas d'hier cette situation d'un nœud fondamental entre la logique et le paradoxe, simplement avant c'est la théologie qui fournit à la logique la matière paradoxale qui lui est absolument nécessaire. Sous quelle forme ? La Trinité, trois personnes en une, la transsubstantiation, le corps du Christ et le pain, tout ce que vous voulez, la résurrection, la résurrection des corps. Mais comprenez, c'est le matériau paradoxal inséparable d'une logique pure. Ils n'ont pas besoin de la trouver dans une théorie des ensembles au XVII^{e} siècle, parce qu'ils ne la connaissent pas, mais ce n'est pas pour ça. La théologie est plus féconde en paradoxes que les mathématiques. Et si la théologie a une vie aussi intense c'est qu'elle tient ce rôle. […]. Je crois que la théologie est la matière naturelle de la logique jusqu'à un certain temps, jusqu'au XVIII^{e} siècle. Et c'est là l'alliance fondamentale théologie-philosophie, et ça ne suffit pas d'invoquer l'idée de Dieu pour nous dire : ha, à ce moment-là. Rien du tout à ce moment là ! *Si vous voulez la théologie c'est exactement pour la philosophie la crucifixion pour un peintre*. Je ne veux pas dire qu'ils ne croyaient pas en dieu, je ne veux pas du tout dire ça, mais je voulais dire qu'ils ne croient pas seulement en Dieu et *si ils croient en Dieu c'est pour des raisons qui sont très liées à la Logique du paradoxe* » (nous soulignons).

Ainsi la trahison est-elle, dans cette évolution singulière du cinéma américain, une composante à part entière du rêve, rêve qui se veut ici prophétique : « le rêve et l'image-action se durcissent ensemble. Le rêve américain s'affirme de plus en plus comme un rêve, rien d'autre qu'un rêve, contredit par les faits ; mais il en tire un soubresaut de puissance accrue, puisqu'il englobe maintenant des actions telles que la trahison et la délation (celles-là mêmes que le rêve avait pour fonction d'exclure selon Ford) » (*IM*, 217).

Le réalisme ici atteint à son comble avec le schéma de l'œuf, emprunté à Bergson, de l'imprégnation et de la détonation, qui donne une place centrale à l'homme, qui s'accomplit selon ces deux pôles animal et végétal, dans toute sa complexité[25]. L'image se resserre ainsi autour du héros, qui semble prendre les traits d'un prophète, Caïn, Jonas, ou encore Jésus :

> « Le prophète n'est pas un prêtre. Le prophète ne sait pas parler, Dieu lui enfonce les paroles dans la bouche, manducation de la parole, sémiophagie d'une nouvelle forme. A l'opposé du devin, le prophète n'interprète rien : *il a un délire d'action plus que d'idée ou d'imagination*, un rapport avec Dieu, passionnel et autoritaire plutôt que despotique ou signifiant ; il devance et détecte les puissances de l'avenir plutôt qu'il n'applique les pouvoirs présents et passés »[26].

Ce qui ressort de cette analyse est que l'homme « supérieur » américain s'oriente en direction d'un temps à venir. Il est tel Thésée, il est l'homme de l'oubli, celui qui ne cesse d'avancer en niant le passé. Toutefois est-ce là le danger d'un tel usage de l'histoire, de nier ce qui est, en suivant un rêve impossible, qui devient alors une pure illusion.

> « L'homme supérieur prétend porter l'humanité jusqu'à la perfection, jusqu'à l'achèvement. Il prétend récupérer toutes les propriétés de l'homme, surmonter les aliénations, réaliser l'homme total, mettre l'homme à la place de Dieu, faire de l'homme une puissance qui affirme

---

[25] Cf. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1941, pp. 107-121 (chapitre II).

[26] *MP*, 154-160 ; ce texte, que nous avons déjà évoqué à propos de Descartes, sur les régimes de signes, peut éclairer le rapport traitre-prophète à travers la différence qu'il institue entre régime signifiant et régime subjectif et passionnel. Deleuze et Guattari y déclinent différentes figures du prophète allant de Caïn à Jésus. Nous traiterons encore de ce passage dans des chapitres à venir, notamment concernant la fabulation.

> et qui s'affirme. Mais en vérité l'homme, fût-il supérieur, ne sait pas du tout ce que signifie affirmer » … (*CC,* 127).

L'image-action, avec sa conception du héros, semble être totalement subordonnée au schéma représentatif. Elle n'expose le temps que de manière médiatisée, et ce, d'autant plus qu'elle se veut réaliste ; réalisme qui n'exclut en rien le rêve et l'imagination, bien au contraire. Elle présente ainsi une image optimiste pleine d'espoirs mais foncièrement nihiliste pourtant. Elle n'arrive donc pas à regarder le temps en face, et semble très vite rattrapée par la réalité – « vacillement du rêve américain sous tous ses aspects » ; seule la création dans la pensée peut donc sauver le cinéma et le monde, empêcher, ce dernier, de devenir un « mauvais film » :

> « L'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et affections […]. Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement. Tombent les illusions les plus « saines » … Nous avons besoin de nouveaux signes » (*IM*, 27)

III. <u>Le vacillement du rêve</u>

La représentation organique, que sous-tend le rêve américain, ne peut, en effet, égaler ses propres prétentions. Quelque chose du réel lui échappe et déborde ses contours, contours qu'elle ne peut plus étendre. C'est la crise de l'image-action qui s'accompagne d'une puissante désillusion. Déjà dans l'image-action, comme nous avons vu chez Kazan, ou chez Vidor[27], au sein même des dualismes qu'elle consolidait et

[27] « Même à travers les crises les plus graves, cet unanimisme bien dirigé se déplace, et ne quitte un lieu que pour se reformer ailleurs : perdu par la ville, il passe dans les communautés agricoles, puis saute « du blé à l'acier », à la grande industrie. Reste que l'unanimité peut être fausse, et l'individu, livré à lui-même. N'était-ce pas précisément le cas de « *La Foule »*, où la ville n'était qu'une collectivité humaine, artificielle et indifférente, et l'individu, un être abandonné, privé de ressources et de réactions ? La figure SAS', où l'individu modifie la situation, a bien pour envers une situation SAS, telle que l'individu ne sait plus que faire et se retrouve au mieux dans la même situation : le cauchemar américain de « *La Foule »* » (*IM*, 200). Sur cette dernière formule, pensons

durcissait, notamment entre milieux sains et milieux pathogènes, entre le bien et le mal, surgissaient des différences radicales difficiles à intégrer au sein de l'organisme *organisé*, qui, secrètement et silencieusement, semblaient le désintégrer du dedans ; la fêlure de ceux qui n'arrivaient plus à se faire d'illusions sur eux-mêmes : l'alcoolique, le criminel, le traître … les minorités[28].

Aussi, est-ce la littérature américaine qui, d'une certaine façon, permettait le mieux de dévoiler les défaillances du rêve, le faire vaciller avant l'heure, de briser l'enchaînement sensori-moteur dans lequel il s'était déjà inscrit, introduisant de réelles césures, une vraie rupture – « quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir, qui est irrémissible parce qu'elle fait que le passé cesse d'exister »[29]. Le rêveur ne peut plus être un véritable acteur et, inversement, l'acteur doit se dépouiller de toute illusion « saine ».

Plus profondément, toutefois, c'est la question de la croyance, propre au pragmatisme, auquel se double la notion de confiance, qui semble vaciller – le virtuel contre le possible. Si le rêve s'effondre, cela signifiait-il que le nihilisme prenait le dessus ? Pas nécessairement, puisqu'il ne s'agit plus de la même croyance, il ne s'agit plus du même rêve, qui retrouvait toujours une manière de se durcir, de se reterritorialiser, qui ne pouvait s'actualiser qu'en se trahissant. Il faut, dès lors, réapprendre à fuir, pour sauver le rêve, ou plutôt libérer l'ivresse, et ce, contre toute posture nihiliste ; un néant de volonté plutôt qu'une volonté de néant – la formule de Bartleby : « Il n'y a plus de possible ».

à l'expression de Malcolm X : « The Americain Nightmare », en réponse au « I have a Dream » de Martin Luther King, et qui fait étrangement écho, aujourd'hui, au mouvement noir-américain : « I can't breathe » ; autrement dit : « Du possible, sinon j'étouffe ».

[28] Pour aller plus loin sur cette question précise voir *MP*, 346 : « Fiedler a marqué les pôles du Rêve américain : coincés entre deux cauchemars, du génocide indien et de l'esclavagisme nègre, les Américains faisaient du nègre une image refoulée de la force d'affect, d'une multiplication d'affects, mais de l'Indien l'image réprimée d'une finesse de perception, d'une perception de plus en plus fine, divisée, infiniment ralentie ou accélérée ». Deleuze analyse ces deux dimensions – affection et perception – dans ses cours sur la classification des images et des signes notamment. Ce rapport aux deux grands « Autres » – les autochtones Indiens qu'on ne fait que percevoir – cinéma d'image-perception (notamment western) ; et les esclaves noirs, qui correspondent à un devenir-moléculaire de l'image-affect. Le vacillement du rêve se fera d'autant plus puissant à mesure que de nouvelles minorités émergeront, que le creuset de toute les nations s'avèrera être une illusion à laquelle on ne peut plus croire, et même plus faire « semblant » d'y croire.

[29] Fitzgerald, *La fêlure*, Paris, Gallimard, 2012, p. 354. Cité par Deleuze in *D*,49.

Telle est, peut-être, le sens de la posture paradoxalement utopiste de Deleuze : « l'involontarisme en politique »[30].

A. Milieux sains et milieux pathogènes

Nous avons vu qu'au rêve américain s'identifiait la grande représentation organique, construite sur des dualismes qui mettaient en jeu tant une esthétique qu'une histoire et une éthique. L'image-action, d'une certaine façon, est une organisation molaire, stratifiée, surcodée, et ne peut, de ce fait, laisser émerger son fond, qui ne cesse de gronder pourtant. D'où sa faillite. Elle mettait ainsi en avant l'idée d'une communauté « saine », consensuelle, qui contrastait avec la communauté pathogène, incapable de se faire des illusions sur elle-même, celle que représentait le film noir ou le film psycho-social.

Or justement, ces films n'étaient là que pour asseoir leur envers ; le cauchemar, en aucun cas, ne discrédite le rêve, bien au contraire. Ce que montraient ces films était des sociétés – entre autres le milieu criminel des gangsters et des hors-la-loi – qui n'avaient pas de réel fondement – juridique –, qui n'étaient pas animées par un vrai consensus, souvent contaminées par la trahison et la délation :

> « La dégradation – explique Deleuze – marque un homme qui hante des milieux sans loi, de faux unanimisme ou de fausse communauté, et ne pas tenir que des comportements faussement intégrés, des comportements fêlés qui n'arrivent plus à organiser leurs propres segments […] malgré la puissance de leur milieu et l'efficacité de leurs actions, c'est que quelque chose ronge l'une et l'autre, inversant la spirale à leur détriment » (*IM*, 201).

Ce qui manque donc à ces communautés, presque nihilistes, c'est la capacité de se faire encore des illusions sur soi et d'y croire vraiment – ne pas feindre la croyance.

Deleuze identifie, néanmoins, le paroxysme de ce phénomène chez la communauté alcoolique, où la fêlure est la plus destructrice – thème qui revient souvent dans ses

---

[30] L'expression est de François Zourabichvili, sous-titre de son article « Deleuze et le possible », *op. cit.*

analyses sur Fitzgerald ou encore à propos des romans de Zola[31]. Il fait référence précisément à Jack London, qui décrivait parfaitement la dégradation alcoolique dans son livre *John Barleycorn – Le cabaret de la dernière chance*, avec cette caractéristique fondamentale qu'est la désillusion. Citons quelques passages. D'abord un passage comparant l'homme « du rêve », l'homme quelconque, à un cheval de trait :

> « L'alcool laisse entrevoir la vérité, mais une vérité anormale. Les choses normales sont saines – et ce qui est sain tend vers la vie. La vérité normale appartient à un ordre différent – et inférieur. Prenez par exemple un cheval de trait. A travers toutes les vicissitudes de sa carrière […] il lui faut croire, à tout prendre, que la vie est bonne ; que tirer dans les harnais est un excellent chose ; que la mort, si vaguement qu'il la pressente, est un géant redoutable ; que la vie est douce et vaut la peine d'être vécue ; et, qu'en fin de compte, quand la sienne arrivera à déclin, il ne sera pas bousculé, ni maltraité, ni pressé au-delà des limites de ses efforts […] Pourtant, sa vraie forme est celle d'un épouvantail squelettique trébuchant sous les coups entre les brancards d'une charrette de colporteur, poursuivant éperdument, dans une servitude sans pitié, son calvaire de lente désintégration, jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la dispersion de ses éléments – de sa chair subtile, de ses muscles roses et élastiques, et de toute leur sensibilité foncière – jusqu'à leur répartition entre le poulailler de ferme, la vannerie, la fabrique de colle et l'usine d'engrais animal »[32].

---

[31] Cf. *LS*, 22e série « Porcelaine et volcan », le passage sublime sur l'alcoolisme et ses enjeux les plus profonds, qui concerne la fêlure et le temps : « L'alcoolisme n'apparaît pas comme la recherche d'un plaisir, mais d'un effet. Cet effet consiste principalement en ceci : une extraordinaire induration du présent […]. Pour les héros de Fitzgerald, l'alcoolisme c'est le processus de démolition même en tant qu'il détermine l'effet de fuite du passé : non seulement le passé sobre dont ils sont séparés […] mais non moins le passé proche où ils viennent de boire, et le passé fantastique du premier effet. […] Il est à la fois *l'objet, la perte d'objet et la loi de cette perte* dans un processus concerté de démolition (« bien entendu ») » (*LS*, 184-188 – Et également le plateau n°8, *MP*, 235) ; Appendice « Zola et la fêlure », où la fêlure est une Araignée – *leitmotiv* deleuzien : « A travers la fêlure, l'instinct cherche l'objet qui correspond dans les circonstances historiques et sociales de son genre de vie […]. Terrible, la rencontre entre les nerfs et le sang, entre un tempérament nerveux et un tempérament sanguin, qui reproduit l'origine des Rougon. La rencontre fait résonner la fêlure. […] La fêlure-araignée : tout culmine, dans la famille Rougon-Macquart, avec Nana, saine et bonne fille dans le fond, dans son corps vigoureux, mais qui se fait objet pour fasciner les autres et communiquer sa fêlure ou révéler celle des autres – immonde germen. D'où aussi le rôle privilégier de l'alcool : c'est à la faveur de cet « objet » que l'instinct opère sa jonction la plus profonde avec la fêlure même » (*LS*, 375).

[32] London, *John Barleycorn – Le Cabaret de la dernière chance*, Paris, Editions Phébus, 2000, p. 226. « Un cheval est battu » …

La description est crue, aussi crue que la vérité pure que permet d'entrevoir l'alcool :

> « Et voici que John Barleycorn s'avance avec la malédiction qu'il inflige à l'homme d'imagination, débordant de vie et du désir de vivre. [Il] envoie sa lumière crue, blanche messagère d'une vérité située au-delà de la vérité, aux antipodes de la vie, d'une vérité cruelle et déserte comme les espaces interstellaires, immobile et glacée comme le zéro absolu, étincelante sous les cristallisations de l'évidence irréfutable et de l'indéniable fait. *John Barleycorn refuse de laisser rêver le rêveur, il dissipe en brouillard le paradoxe de l'existence, jusqu'à ce que sa victime s'écrie, comme dans La cité de l'épouvantable nuit : « Notre vie est une duperie, notre mort un abîme de noirceur. »* Et quand la victime en est à ce point d'horrible intimité, ses pieds sont engagés sur le sentier de la mort »[33]

C'est à ce passage que fait référence Deleuze lorsqu'il écrit « Loin de faire rêver, l'alcool « refuse de laisser rêver le rêveur », il agit comme une « raison pure » qui nous convainc que la vie est une mascarade, la communauté une jungle, la vie, un désespoir (d'où le ricanement de l'alcoolique)[34] » (*IM*, 205).

---

[33] *Ibid.,* p. 227-228, nous soulignons.

[34] Voir également le cours du 25 janvier 1983 : « Et l'alcoolique ? Et l'alcoolique ? Moi je vais vous dire parce que là j'en suis sûr. Pas d'expérience personnelle, parce que tout le monde connaît ces alcooliques, parce qu'ils sont charmants. Mais 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*, il se croit, il se croit fort, il se croit etc. Mais un vrai alcoolique, un vrai alcoolique ? Et c'est là que je retrouve les américains. London qui était un vrai alcoolique, un vrai de vrais. […] Ce n'est pas que ce soient des faux jetons comme des criminels, c'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, 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, 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. […] 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 qu'au début, il donne plutôt des rêves et des rêveries agréables. Mais dès que vous êtes dans le truc, c'est fini. Il vous donne pas ça* » (nous soulignons). De même la tirade du Capitaine

Il s'agit, en effet, de l'état opposé à celui du rêve, la désillusion la plus froide, l'incrédulité la plus radicale, la vraie volonté de néant. Mais elle ne surgit de cette manière que parce qu'elle obéit aux dualismes préétablis par la représentation organique. L'état auquel mène l'alcoolisme, en ce sens, est d'une toute autre nature que l'ivresse, qui, de son côté, se révèle être en deçà des distinctions du réel et de l'imaginaire, du vrai et du faux. Loin de les confondre, toutefois – ce qui serait contribuer autrement au système – il s'agit de les rendre indiscernables – puissances du faux.

L'alcoolique est celui qui affirme que rien n'est vrai, que tout n'est qu'apparence, et que la vie, dès lors, ne mérite en rien d'être vécue. Comme nous verrons, si l'alcoolique prêche le faux, il n'est plus en mesure d'affirmer la vie, de réinventer de nouvelles relations tant entre les hommes, qu'entre l'homme et le monde. Il est tel le misanthrope dépeint par Melville, « l'homme d'une seule idée qui agit avec la force d'un principe dernier, non pas au sens où ce serait le plus élevé des principes, mais au sens où c'est le dernier qu'il lui reste. »[35] Il est le dernier homme du *Zarathoustra*, dont la dernière vérité – son ultime ironie –, sa volonté de néant, tarde à se décrédibiliser justement, pour se transformer en réelle affirmation et amorcer peut-être une transfiguration[36].

Ce milieu alcoolique est certes radical, mais encore plus fort et ambigu semble être le milieu de la trahison, comme nous l'avions vu plus haut. Si Ford avait pu dans ses films discréditer le « mouchard », le marginaliser, en montrant qu'il faisait partie des milieux pathogènes, Kazan montre que la question est plus complexe, que la trahison fait partie du rêve, et que l'on ne peut le réaliser, ou plutôt maintenir son aura et sa puissance, qu'en devenant soi-même un traître.

Achab dans *Moby Dick*, qui présage d'un nihilisme – volonté de néant – couplé à un cynisme sans précédent : « Gars, tous les objets visibles ne sont que des mannequins de carton […] Comment le prisonnier pourrait-il s'évader, atteindre l'air libre sans percer la muraille ? […] Je frapperais le soleil s'il m'insultait » (Melville, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1941, p. 236). Toute cette tirade, empédocléenne, mériterait d'être citée, car elle décrit parfaitement cette typologie complexe de l'alcoolique, de celui qui ne peut plus rêver.

[35] David Lapoujade, « « L'escroc à la confiance » ou l'efficace du faux », in Herman Melville, *Bartleby le scribe, Billy Budd, marin, et autres romans* (œuvres IV), Gallimard, Paris 2010, p. 1227.

[36] Cf. Avant-dernier chapitre de *NP* sur la double affirmation.

La figure du traître, chez Deleuze, nous semble essentielle. Aussi ne faut-il surtout pas confondre dans sa terminologie le traître et le tricheur. La différence est de nature, elle est dans leur appréhension même de l'essence du temps (avenir contre devenir ; possible contre virtuel) :

> « Ce n'est plus du tout le système du truquage ou de la tricherie, qui animait le visage du signifiant, l'interprétation du devin et les déplacements du sujet. C'est le régime de la trahison, de l'universelle trahison, où le vrai homme ne cesse de trahir Dieu autant que Dieu trahit l'homme, dans une colère de Dieu qui définit la nouvelle positivité » (*MP*, 155)[37].

Le prophète comme nécessairement traître, la théologie de Kazan. Le traître est comme la pierre de touche du rêve, qui « en tire un soubresaut de puissance accrue […] Et c'est précisément après la guerre, au moment même où le rêve américain s'écroule, et où l'image-action entre dans une crise définitive […] que le rêve trouve sa forme la plus prégnante, et l'action, son schéma le plus violent, le plus détonant » (*IM,* 217).

L'on ne change la situation qu'en devenant soi-même traître, à savoir un autre, car il s'agit non plus de sauver le rêve comme structure de la situation actuelle, mais d'accomplir une vision ou de devenir autre chose. Kazan avait certainement vu ce qui relevait de l'intolérable dans la situation – quelque chose que Vidor avait, avant lui, perçu, sans pour autant se donner les moyens de l'incarner, le schéma sensori-moteur s'avérant très peu adapté[38] … Peut-être qu'à ce stade, une nouvelle aussi singulière que celle de *Bartleby* – où se trouve incarné autrement le rêve américain et l'homme de l'avenir, l'Original – serait la plus à même de nous éclairer, et prendre un sens fort, puisqu'elle

---

[37] Voir également *D*, 53 : « L'Ancien Testament n'est pas une épopée ni une tragédie, c'est le premier roman, et c'est ainsi que les Anglais le comprennent, comme fondation du roman. Le traître est le personnage essentiel du roman, le héros. Traître au monde des significations dominantes et de l'ordre établi. C'est très différent du tricheur : le tricheur, lui, prétend s'emparer de propriétés fixes, ou conquérir un territoire, ou même instaurer un nouvel ordre. Le tricheur a beaucoup d'avenir, mais pas du tout de devenir ».

[38] « Dans *La Foule*, Vidor découvre sa propre incapacité (ou celle de la forme qu'il emploie – le mélodrame) à rendre visible le capitalisme étasunien tel qu'il est. Les forces qui oppriment John Sims ne peuvent pas être représentées de manière satisfaisante selon les codes narratifs du mélodrame hollywoodien » (Robert Lang, *op. cit.* p.163).

dépeint, inversement, l'impossibilité de l'action, l'involontarisme, l'impossibilité du choix – le choix de ne pas choisir : le néant de volonté tout court – la véritable crise de l'image-action, avec toute la conception du rapport de la subjectivité et du monde, qu'elle sous-tend, et que l'on abordera en détail un peu plus tard.

B. Bartleby – L'Original ou l'homme de l'avenir

Dans le texte sur *Bartleby*, en effet, Deleuze expose l'autre visage du rêve américain, celui que la littérature américaine, à travers son expérimentation propre, avait « en*visagée* ». Aussi, identifie-t-il le rêve américain selon trois critères ; trait d'expression, zone d'indistinction et fonction d'universelle fraternité. Citons ce passage essentiel afin de mieux saisir la différence de ce rêve avec celui que l'image-action présupposait précédemment :

> « C'est bien encore – précise Deleuze – un processus d'identification, mais il est devenu psychotique au lieu de suivre les aventures de la névrose. Un peu de schizophrénie s'échappe de la névrose du vieux monde. Nous pouvons regrouper trois caractères distinctifs. En premier lieu, le trait d'expression informel s'oppose à l'image ou à la forme exprimée. En second lieu, il n'y a plus un sujet qui s'élève jusqu'à l'image, en réunissant ou en échouant. On dirait plutôt qu'une zone d'indistinction, d'indiscernabilité, d'ambiguïté, s'établit entre deux termes, comme s'ils avaient atteint le point qui précède immédiatement leur différenciation respective : non pas une similitude, mais un glissement, un voisinage extrême, une contiguïté absolue ; non pas une filiation naturelle, mais une alliance contre-nature. […] C'est qu'en troisième lieu la psychose poursuit son rêve, asseoir une fonction d'universelle fraternité qui ne passe plus par le père, qui se construit sur les ruines de la fonction paternelle, suppose la dissolution de toute image de père, suivant une ligne autonome d'alliance ou de voisinage qui fait de la femme une sœur, de l'autre homme, un frère, telle la terrible « corde à singe » unissant Ismaël et Queequeg comme des mariés. Ce sont les trois caractères du rêve américain, composant la nouvelle identification, le nouveau monde : la Trait, la Zone et la Fonction » (*CC*, 100-101).

La description ici nous semble bien différente de celle faite du rêve américain de la représentation organique, dont nous rappelons le double critère : creuset de toutes les

nations (Englobant, synsigne) et formation d'individus égaux à toutes les situations – l'homme idéal qui se révèle à travers les duels (Binôme).

Deux visages du même rêve ou deux rêves différents ? Il nous semble que le cinéma d'image-action avait pour ambition d'actualiser, de réaliser ce que la littérature avait expérimenté. Un même rêve donc. Cependant, comme le dit Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* l'une des caractéristiques du rêve est justement qu'il n'est qu'un rêve, « quelque chose qui ne se réalise pas ou qui ne se réalise qu'en se trahissant » (*Qph ?* 96). Ceci ne discrédite toutefois pas la conception du rêve prônée par Melville ou Whitman. Ces écrivains ont pu, à leur échelle, animer un processus créatif, un devenir, qui ouvrait sur de nouveaux modes d'existence, de nouveaux mondes possibles ; l'utopie d'immanence à laquelle Deleuze semblait croire.

Revenons à l'analyse de *Bartleby* et de la définition du rêve américain qui semble en découler. Tout d'abord, par sa description du « sujet », il s'éloigne radicalement d'une figure de l'homme « supérieur », volontaire qui actualise une puissance qu'il détenait initialement selon un schéma aristotélicien. Tout à l'opposé est l'homme que nous présente Melville, « l'homme sans références, sans possessions, sans propriétés, sans qualités, sans particularités » (*CC,* 96), celui qui ne peut plus agir, et plus encore, qui ne peut plus « possibiliser », qui décline toute préférence, toute possibilité de choix, la catégorie du possible, comme alternative et projet, ayant tout simplement disparue. Il est à l'opposé de l'homme d'action que nous présente les films d'image-action.

Et pourtant, ne nous détrompons pas, le plus actif des deux n'est peut-être pas celui qu'on pense. L'homme d'action, selon l'enchaînement sensori-moteur, ne fait qu'obéir à un Tout. Il est, sous un certain angle, passif. Il a une mission, un projet à réaliser, il est dans l'ordre du possible. Tandis que Bartleby et les personnages du devenir, paraissent passifs, mais ils ne le sont que sous l'angle de la représentation : « Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite » … Ils sont actifs à leur manière, d'autant plus actifs qu'ils affirment leur singularité pré-individuelle ; les événements qu'ils provoquent ne sont pas bruyants, mais silencieux, comme dirait Nietzsche. Tout se transforme autour d'eux, puisque par le refus d'agir, ils bouleversent les repères actuels

du monde. Ils ont un pouvoir qui dépasse l'action, ils sont capable d'un véritable acte de voyance.

Comme l'explique François Zourabichvili, dans son texte sur « Deleuze et le possible », « le voyant saisit dans la situation sa part inactualisable, l'élément qui déborde l'actualité de la situation : le « possible comme tel » […] Le virtuel effectif (réel) prend la relève du possible (imaginaire) à réaliser »[39]. Le rêve américain de l'image-action serait du côté de l'imaginaire, tandis que celui de Melville[40], entre autres, du côté de l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. Le rêve est le virtuel, non plus l'horizon vers lequel on tend ou le tout transcendant qui structure et *informe* les parties, mais ce qui échappe à toute totalisation :

> « Car au sein même de son échec – explique Deleuze – la révolution américaine continue à relancer ses fragments, toujours faire fuir quelque chose sur la ligne d'horizon, même s'envoyer dans la Lune, essayer de percer le mur, reprendre l'expérimentation, trouver une fraternité dans cette entreprise, une sœur dans ce devenir, une musique dans la langue qui bégaie, un son pur et des accords inconnus dans tout le langage » (*CC*, 114).

Il s'agit donc bien d'une révolution, au sens d'un devenir-révolutionnaire, qu'anime la littérature américaine, qui agit, en ce sens, telle une médecine, une clinique : « Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le *Medicine-man,* le nouveau Christ ou notre frère à tous », conclut Deleuze.

Medicine-Man ou *Confidence-man,* selon le titre du dernier roman de Melville. Car, en effet, il s'agit, derrière tout rêve, d'une question de croyance, question récurrente dans la philosophie empiriste et pragmatiste, dont, à sa manière, se revendique Deleuze : les

---

[39] François Zourabichvili, *op. cit.*, p. 343.

[40] Sur ce point, voir le très bel article de Viola Sachs, « Le mythe de l'Amérique et *Moby Dick* de Melville », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations,* 25e année, n°6, 1970, pp. 1574-1565 – Ainsi débute l'article : « Les circonstances de la colonisation et l'héritage puritain se sont conjugués pour faire du mythe de l'Amérique – recherche de la Nouvelle Terre Promise, rêve d'un Eden nouveau de pionniers – une idée clef de la civilisation américaine. Sur le plan littéraire, elle constitue, depuis le XIXe siècle, comme un point de repère auquel les écrivains confrontent incessamment la réalité, y voyant d'abord la réalisation du rêve, puis, de plus en plus souvent, son effondrement » (p. 1547).

relations sont extérieures à leurs termes, et se forment à travers un processus de subjectivation animée par une croyance, qui n'est plus celle en un monde des idées, ni celui, transcendantal, des catégories, mais en ce monde-ci, une confiance en ce monde-ci, *Erewhon*, au sens d'un ici-maintenant (un *now here*)[41], car « il faut aussi que le sujet connaissant, l'unique propriétaire, cède la place à une communauté d'explorateurs, précisément les frères de l'archipel, qui remplacent la connaissance par la croyance, ou plutôt pas la « confiance » : non pas croyance en un autre monde, mais confiance en ce monde-ci, et en l'homme autant qu'à Dieu (« je vais tenter l'ascension d'Ofo *avec l'espérance, non avec la foi* … j'irai par mon chemin … ») » (*CC,* 111). Le rêve est devenu utopie.

C. De la croyance à la confiance

Le rêve, en effet, requiert avant tout, non un savoir, mais une croyance. Mais de quel type de croyance s'agit-il ? Nous pouvons dire que s'agissant du rêve de l'image-action, la croyance pouvait être celle en un autre monde, réglé, organisé, qui avait échoué dans sa volonté d'unifier ou de synthétiser les différences, bien que son processus ne soit en rien dialectique, il n'en demeurait pas moins organique.

En revanche, le rêve de la littérature américaine relève avant tout d'une confiance, qui remet en jeu la définition de la vérité : « Truth and Trust », selon la devise du pragmatisme. Mais qu'est-ce au juste que la confiance ? David Lapoujade, dans son essai *Fictions du pragmatisme*, explique bien la différence entre les deux postures de croyance. Il affirme qu'il ne s'agit plus « de la croyance en tant que disposition à agir », croyance qui

---

[41] « A la suite de Samuel Butler, nous découvrons le *Erewhon*, comme signifiant le « nulle part, originaire, et le « ici-maintenant » déplacé, déguisé, modifié, toujours recréé. Ni particularités empiriques, ni universel abstrait : Cogito pour un moi dissous » (*DR*, 3-4) ; Sur la critique des catégories, également : « Ce sont des complexes d'espaces et de temps, sans doute partout transportables, mais à condition d'imposer leur propre paysage, de planter leur tente là où ils se posent un moment : aussi sont-ils les objets d'une rencontre essentielle, et non d'une recognition. Le meilleur mot pour les désigner est, sans doute, celui qu'avait forgé Samuel Butler, *erewhon*. Ce sont des *erewhon*. Kant avait eu le plus vif pressentiment de pareilles notions participant d'une *phantastique de l'imagination*, irréductible à l'universel du concept, comme à la particularité de l'ici maintenant » (*DR*, 365, nous soulignons).

animait donc la logique sensori-motrice de l'image-action, « mais de la *confiance* ou de la « foi » en tant que *disposition à croire* […]. Si les croyances, poursuit-il, décrivent des enchaînements d'énonciation ou d'action, la confiance en appelle à un tout autre type de mouvements où, à des degrés divers, il est à chaque fois question de vie ou de mort »[42]. Pour l'auteur, la confiance fonctionnerait tel un *conatus*, ce qui nous permet de persévérer dans notre être, à savoir, non plus un simple pouvoir d'agir, mais la puissance de la vie agissant en nous. La confiance est ainsi mise en avant selon une perspective foncièrement vitaliste. Le pragmatisme est, en ce sens, un vitalisme.

Nous retrouvons ici, en effet, ce que mettait en exergue Melville, avec ses personnages « originaux », qui ne croient plus en l'enchaînement sensori-moteur, mais se situent, néanmoins, à un autre niveau, celui de la possibilité même d'avoir cette croyance[43].

> « Le pragmatisme, explique Deleuze, [est le] *double principe d'archipel et d'espérance*. Qu'est-ce que doit être la communauté des hommes pour que la vérité soit possible ? *Truth and trust*. Le pragmatisme ne cessera de lutter sur deux fronts, comme Melville déjà : contre les particularités qui opposent l'homme à l'homme, et nourrissent une irrémédiable méfiance ; mais aussi contre l'Universel et le Tout, la fusion des âmes au nom du grand amour ou de la charité » (*CC*, 111, nous soulignons).

Trouver ainsi une troisième voie entre ces deux extrêmes, le chaos et l'ordre ; un *chaosmos*, les différentes voies qu'ouvrent les expérimentations tant scientifiques, qu'artistiques et philosophiques – Les trois chaoïdes[44]. Aussi l'espérance se distingue-t-elle, pour sa part, de l'espoir, ce dernier relevant « encore d'une logique de réalisation »

---

[42] David Lapoujade, *Fictions du pragmatisme – William et Henry James*, Paris, Minuit, 2008, p.196.
[43] C'est ce à quoi faisait autrement référence Deleuze lorsqu'il analyse la question du choix, dans *Différence et répétition*, non plus le choix entre différentes alternatives, « Que choisir ? » mais la possibilité même du choix – choisir le choix. Voir également *L'image-temps*, p. 230-231 et les quatre figures du choix : « Le redoutable homme de bien ou le dévot (celui pour qui il n'y a pas à choisir), l'incertain ou l'indifférent (celui qui ne sait pas ou ne peut pas choisir), le terrible homme du mal (celui qui choisit une première fois mais ne peut plus choisir ensuite, ne peut plus répéter son propre choix), enfin l'homme du choix ou de la croyance (celui qui choisit le choix ou le réitère) » (*IT,* 231).
[44] Cf. Conclusion de *Qph ?* – « Du Chaos au Cerveau ».

comme l'explique Zourabichvili[45]. L'espérance, quant à elle, s'aligne sur la clause de la philosophie de l'immanence : « On ne peut pas savoir d'avance »[46]. Car le nouveau n'est pas *pré*visible, sinon il n'en serait pas un. Il est *in*visible – aussi faut-il rendre visible l'invisible selon la formule de Klee[47]. Il nous faut donc espérer, avoir confiance, devenir, sans pour autant se projeter et avoir l'espoir en un avenir déjà préfiguré : « je crois à ce que je n'ai ni vu ni touché » (*ES*, 5).

Toute la définition de la vérité s'en trouve ainsi transformée, remise en question par l'émergence d'une nouvelle logique non rationnelle, celle de la confiance et des puissances du faux, en deçà de toute logique représentative et organique. « Le vrai devient indécidable ». C'est l'analyse que propose David Lapoujade du roman de Melville *L'escroc à la confiance*. Aussi explicite-t-il la manière dont la formule de la confiance – « me faites-vous confiance ? » – provoque, à l'instar de la formule de Bartleby, d'autres ravages autour d'elle, en révélant au grand jour la manière dont se tissent les liens entre les hommes dans une société donnée ; la confiance et sa formule cinglante bouleverse donc les repères du monde, retire le voile de la « saine illusion », qui les rendaient tolérables, et qui permettait donc l'action et sa reproduction.

C'est le rêve, avec sa manière de lisser les choses, de les simplifier, de les tenir à distance, qui se trouve dénoncé. Les puissances du faux contre la « saine illusion » donc :

> « Si le vrai devient indécidable, il est alors impossible de s'en remettre à aucune vérité, aussi relative soit-elle. Le problème posé par l'escroc ne

---

[45] François Zourabichvili*, op. cit.,* p. 340.

[46] « La schizoanalyse ou la pragmatique n'ont pas d'autres sens : faites rhizome, *mais vous ne savez pas avec quoi vous pouvez faire rhizome*, quelle tige sous-terraine va faire effectivement rhizome, ou faire devenir, faire population dans votre désert. Expérimentez » (*MP*, 307, nous soulignons)

[47] Sur cette référence à Paul Klee, récurrente dans l'œuvre, voir par exemple *MP*, 422 : « S'il y a un âge moderne, c'est, bien sûr, celui du cosmique. Paul Klee se déclare faustien […]. Le rapport essentiel n'est plus matières-formes (ou substances-attributs) ; mais il n'est pas davantage dans le développement continu de la forme et la variation continue de la matière. Il se présente ici comme un rapport direct *matériau-forces*. Le matériau, c'est un matière molécularisée, et qui doit à ce titre « capter » des forces, lesquels ne peuvent plus être que des forces du Cosmos. Il n'y a plus de matière qui trouverait dans la forme son principe d'intelligibilité correspondant. Il s'agit maintenant de d'élaborer un matériau chargé de capturer des forces non visibles. *Rendre visible*, disait Klee, et non pas rendre ou reproduire le visible ». La référence exacte de la formule de Klee se trouve dans *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, « chapitre 6 – Exploration interne des choses », p. 55.

> concerne donc pas la recherche de la vérité, encore moins les moyens de la falsifier. L'escroc le sait bien, puisqu'il ne prétend jamais dire la vérité, ni ne l'invoque comme une garantie dernière. Ce qu'il demande c'est qu'on lui fasse confiance. On objectera que la vérité est la condition sine qua none de toute relation de confiance : on ne peut faire confiance qu'à quelqu'un que l'on croit qu'il dit vrai. Mais l'escroc sait pertinemment qu'en réalité, c'est l'inverse qui se vérifie : c'est parce que l'on fait confiance à quelqu'un qu'on croit qu'il dit vrai. Ce n'est pas la vérité qui est au fondement de la croyance ; c'est au contraire la confiance qui est au fondement de la vérité, du moins de l'ensemble des vérités qui circulent à travers le monde social. De ce point de vue, Melville anticipe sur une des thèses centrales du pragmatisme de William James […]. Les vérités circulent à travers le monde social sans vérification effective, seulement portées par la confiance que les individus ont les uns dans les autres. « Vrai » veut dire « digne de confiance ». Si toute vérité est indécidable, on n'a plus d'autre choix que de faire confiance »[48].

Le rêve de l'image-action, au contraire, semble fonctionner comme une Vérité prédéterminée qui conditionne la croyance, croyance relative, semée de doutes et de méfiance – une posture toute cartésienne puisque le doute est feint – dès lors qu'il s'agit d'une croyance fondée sur la certitude et la connaissance – *res cognoscendi* – mais qui conditionne toute action, qui rend possible l'action : « Ils doivent d'abord s'assurer de la vérité de l'idée avant d'agir ; ou bien ils agissent parce qu'ils sont sûrs, absolument sûr de savoir […] Ils ne font pas confiance. Toutes leurs actions sont subordonnées à une connaissance préexistante »[49]. Comme dit Deleuze, le dernier roman de Melville serait, quant à lui, « une version comique[50] des frères authentiques, tels que les Américains *trop*

---

[48] David Lapoujade, in Melville, *op. cit.,* p. 1218.

[49] David Lapoujade, *Fictions du pragmatisme*, William et Henry James, Paris, Minuit, 2008, p. 263.

[50] Humour est à prendre au sens philosophique que lui confère Deleuze, le distinguant de l'Ironie – cf. notamment *LS*, 159-166, série 19 « de l'humour ». Ainsi sur l'humour, ce passage exquis sur les dialogues de Platon, Socrate ironistes des essences se riant d'Hippias, l'humoriste des conséquences : « Platon riait de ceux qui se contentaient de donner des exemples, de montrer, de désigner au lieu d'atteindre aux Essences […]. Chaque fois qu'on nous interroge sur une signification nous répondons par une désignation, une monstration pures. Et pour persuader le spectateur qu'il ne s'agit pas d'un simple « exemple » et que le problème de Platon est mal posé, on imitera ce qu'on désigne, on le mimera, ou bien on le mangera, on cassera ce qu'on montre […]. Pour cet exercice qui consiste à substituer aux significations des désignations, monstrations, consommations et destructions pures, il faut une étrange inspiration, il faut savoir « descendre » – l'humour, contre l'ironie socratique ou la technique d'ascension. […] comme si le bâton cassait

méfiants les voient ou plutôt son déjà devenus incapables de les voir » (*CC,* 114). Ils sont déjà, en effet, dans le rêve, bercés par la même rengaine, par les mêmes clichés, non plus des simulacres, mais des copies infiniment dégradées, celles de la « saine illusion », qui au lieu de faire voir, rend totalement aveugle.

Il semble en ce sens que l'on n'ait plus affaire à Ulysse ou à la grande figure du Migrant ou du Cosmopolite, mais plutôt à Robinson. Le rêveur de l'île ne comprend plus que « les îles sont d'avant l'homme, ou pour après » (*ID*, 12), il ne saisit plus les enjeux de la rêverie de l'île :

> « Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver que l'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence ». Néanmoins, « la recréation mythique du monde à partir de l'île déserte a fait place à la recomposition de la vie quotidienne à partir d'un capital. Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé, tout est appliqué péniblement à l'île. […] Toute lecteur sain rêverait de voir (Vendredi) enfin manger Robinson. Ce roman représente la meilleure illustration de la thèse affirmant le lien du capitalisme et du protestantisme. *Robinson Crusoé* développe la faillite et la mort de la mythologie dans le puritanisme[51]. » (*ID,* 15).

Robinson, tel Thésée mais aussi tel le héros des films d'image-action, n'arrive pas à quitter les rives du monde de la connaissance et de son corrélat, l'idéal moral :

> « L'homme sublime n'a même plus besoin d'un Dieu pour atteler l'homme. L'homme à la fin remplace Dieu par l'humanisme ; l'idéal ascétique, par l'idéal moral et de la connaissance. L'homme se charge tout seul, au nom des valeurs héroïques, au nom des valeurs de l'homme ». (*CC*, 128).

Peut-être est-ce pour cette raison que le cinéma d'image-action perdra de sa vitalité, notamment après la guerre, puisque ses normes rigides, et sa conception organique

---

tout ce qu'il montre … » (*LS*, 160). Nous comprenons l'intérêt qu'aura Deleuze pour les situations *oniriques* du cinéma burlesque de Tati ou encore, du cinéma grotesque de Fellini.

51 Cf. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004. Ce texte pourrait s'avérer fondamental pour éclairer notre interrogation sur la question du rêve américain, en relation avec l'avènement du capitalisme. Nous ne pouvons toutefois pas nous y attarder ici.

centrée sur l'homme, le limitaient dans sa volonté de dépeindre le mouvement du monde, lui qui en appelait, paradoxalement, au peuple de l'avenir, mais toujours, tel Robinson, répétant la même histoire de la naissance d'une nation : « naissance d'une nation, restauration de l'Etat-nation, et les pères monstrueux reviennent au galop, tandis que les fils sans père recommencent à mourir. Images de papier, c'est le sort de l'Américain comme du Prolétaire » (*CC*, 113).

Images de papier, en effet, car réduits à l'état de purs clichés. Deleuze explique, en effet, que l'image qui succédera à l'image-action, aura notamment comme mission de combattre les clichés que cette dernière avait profondément installés ; clichés qui sont révélés par les personnages originaux et voyants, voyants en un nouveau sens, créés par la littérature mais aussi par le cinéma d'après-guerre : c'est la rupture des chaînes sensori-motrices et l'avènement de l'image-temps et des situations optiques et sonores pures : « Le néant de volonté, la désaffection à l'égard des enjeux reconnus, est la résultante d'une rencontre avec le monde. On a « vu » non seulement la situation, mais aussi tous les schèmes sensori-moteurs qui nous reliaient ordinairement au monde – on a vu qu'ils ne voyaient pas ce monde, et n'étaient que des clichés »[52].

C'est pour cette raison qu'il faut changer de terme, et passer de la croyance à la confiance, non plus croyance en des essences mais confiance dans les relations et dans la possibilité de la métamorphose, une vraie affirmation, le vrai mouvement :

> « Peut-être est-ce cela notre étrange et obsédant paradoxe ici en Amérique, que nous n'avons de certitude fixe que quand nous sommes en mouvement » … [53]

Cette investigation sur le rêve américain nous a permis de mieux comprendre la posture philosophique de Deleuze quant au rêve, et ce, de manière tout à fait *pratique*. Car ce qui découle de cette analyse est avant toute chose une certaine conception du temps comme devenir et événement, qui demeure, néanmoins conditionnée par le processus

---

[52] François Zourabichvili*, op. cit.,* p. 350.
[53] Thomas Wolfe, *L'Ange banni,* L'Âge d'homme, 1985, p. 154 – Cité dans *Fictions du pragmatisme* de David Lapoujade, p. 121, épigraphe du chapitre « Connaissance et migration ».

d'actualisation. Si le rêve américain, sous le régime de l'image-action, s'est avéré telle une structure organique et un idéal formel centré sur l'homme d'action, l'autre visage du rêve, celui de la littérature américaine nous ouvre sur de réelles possibilités d'existence, c'est-à-dire sur une refonte des liens qui unissent la conscience humaine et le monde. C'est ainsi contre le Tout, l'Englobant, qu'émergent de nouvelles images, au sein même du cinéma américain lui-même, qui rompent les enchaînements sensori-moteurs, à l'instar des images-rêves ou des images-mondes (rêves impliqués) que créent le cinéaste américain Vincente Minnelli, qui semble prendre le contre-pied du cinéma d'image-action.

Aussi, la question qui hante le travail de ce dernier peut-elle s'énoncer ainsi : comment en sortir ? Comment sortir du rêve de l'Autre ? ou plus globalement, comme sortir du Tout qui nous absorbe ? Comment « faire passer quelque chose » ? L'image-rêve, avec le rôle de la danse, qui permet le passage d'un rêve à un autre, est-elle une réponse possible. L'idée donc, sera toujours celle de libérer la vie des organismes qui l'emprisonnent.

Au rêve comme organisme, répond le rêve comme image tremplin, à travers laquelle seul le temps peut animer le vrai mouvement : « Prise dans un vecteur opposé à celui de l'utopie, l'action deleuzienne type consiste, d'abord, dans un *agir* minimal (*un faire rien actif*) qui a pour but d'ouvrir ce qui est sclérosé et de *laisser-agir* dans le monde les virtualités indéterminées qui le sous-tendent, et, ensuite, à inventer sous l'impulsion du virtuel des voies d'actualisation nouvelles »[54].

Ainsi si l'action « réaliste » comporte une part de rêve, qui anime le schème sensori-moteur, si elle permet de perpétuer les enchaînements grâce à la mémoire et la recognition, c'est dans la mesure justement où l'image-action présuppose une image-pulsion, qui lui est coextensive, et qui demeure pourtant elle-même soumise à la représentation organique. Cette investigation au sein des mondes originaux et univers pulsionnels – où le rêve et le fantasme jouent un rôle décisif, à l'instar du cinéma de

---

[54] Philippe Mengue, *Utopies et devenirs deleuziens*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 109.

Buñuel[55] notamment – montre à quel point la psychanalyse s'insère encore dans le schéma représentatif :

> « Le réalisme de l'image-action s'oppose à l'idéalisme de l'image-affection. Et pourtant, entre les deux, entre la priméité et la secondéité, il y a quelque chose qui est comme l'affecte « dégénéré » ou de l'action « embryonnée ». Ce n'est plus de l'image-affection, mais ce n'est pas encore de l'image-action. […] entre les deux, nous rencontrons un couple étrange : Mondes originaires – Pulsions élémentaires » (*IM*, 173).

Du cinéma d'image-action aux mondes originaires et pulsionnels de la psychanalyse, nous demeurons sur le même plan onirique psychologique, qu'il s'agira de dépasser vers un « au-delà de l'interprétation des rêves ».

---

[55] Sur Buñuel, chez qui le fantasme et le rêve jouent un rôle important, cf. *IM*, 183-186. Nous ne pouvons malheureusement pas développer ici le rapport de Buñuel au rêve – nous traiterons de celui-ci plus loin, au moment d'analyser l'image-rêve, et notamment le film « Un chien Andalou » ou « *Los Olvidados* ». On pourra se reporter également à l'ouvrage de Maurice Drouzy, *Luis Buñuel, Architecte du rêve*, Paris, Pierre Lherminier éditeur, 1978, auquel Deleuze fait référence à maintes reprises et qui est très instructif. Voir notamment p. 12, où l'auteur relève les différentes interprétations caricaturales que l'on prête à l'œuvre de Buñuel : ou bien surréaliste (il serait « sorti tout armé de la cuisse de Jupiter, surréaliste depuis sa naissance »), ou bien anticonformiste, ou encore freudienne : « frotté au freudisme, la clé de son œuvre serait à chercher dans les traumatismes de son enfance et de prime jeunesse », ou enfin anti-bourgeoise contestant toutes les valeurs établies. Il y a peut-être un peu de tout cela, mais l'essentiel est ailleurs.

Chapitre IV

Au-delà de l'interprétation des rêves
Le « tournant idéaliste » de la psychanalyste

« *Flectere si neque Superos, Acheronta movebo* »
Freud

Il s'agira, dans ce présent chapitre, de montrer dans quelle mesure pourrait s'instaurer un certain dialogue entre Freud et Deleuze, à travers le concept de « dramatisation », que l'on retrouve dans l'œuvre première de Deleuze, mais aussi dans la *Traumdeutung* freudienne. Proximité qui n'est pourtant pas si évidente, puisqu'il ne s'agit plus chez Deleuze du travail du rêve, dans une contexte psychologique — « le conte, comme le rêve, utilise le procédé de la dramatisation. Ce dernier constitue l'un des deux procédés à l'origine de la formation du rêve, selon Freud »[1] —, mais bien du travail de la pensée, pré-conceptuelle, ontologique ; la genèse de l'Idée. Se constitue ainsi une certaine dualité entre rêve et pensée : « le travail du rêve ne pense pas », écrivait Freud lui-même.

En effet, nous découvrons cette notion de « dramatisation » chez Deleuze dès ses premiers écrits — notamment *Différence et Répétition*, mais également, dans un de ses tout premiers textes, intitulé « Causes et raisons des îles désertes » ou encore dans la communication « La méthode de dramatisation » que fait Deleuze devant la société française de philosophie en janvier 1967 — et comme le fait remarquer Ismaël Jude, dans son livre consacré à la question – *Gilles Deleuze, Théâtre et philosophie. La méthode de dramatisation* – Deleuze abandonne ensuite très vite ce vocable, apparemment trop connoté[2].

---

[1] Isaac Salem, « Douleur, contes et dramatisation », *Revue française de psychanalyse*, Paris, 2015 p. 1549.

[2] Ismaël Jude dans son livre sur les rapports philosophie-théâtre, explique en effet qu'en « élaborant autour de 1967, le concept de « dramatisation », Gilles Deleuze semble échapper à la mutation [de la conception théâtrale qui privilégie le modèle de l'action des acteurs sur scène]. La connotation dramatique, et non scénique, des concepts élaborés autour de la « dramatisation », pourrait en effet expliquer l'abandon qu'il fait du lexique théâtral mobilisé à l'époque de *Différence*

Or que signifie concrètement, pour Deleuze, le terme de dramatisation, et à quel problème le rattache-t-il ? Pourquoi ne fait-il pas explicitement référence à Freud et au travail du rêve ? Igor Krtolica se méprendrait-il, ou est-ce à dessein, lorsqu'il attribue la parenté du terme, étrangement, à Freud ? Et Foucault, lui-même, n'exagèrerait-il pas l'influence freudienne, lorsque, dans son « Theatrum philosophicum », « voyant Deleuze mettre en scène tour à tour Epicure et Zénon, ou Lucrèce et Chrysippe », ne peut-il « s'empêcher de penser que sa démarche est *rigoureusement* freudienne »[3].

En effet, le premier définit-il la « dramatisation » ou « individuation » chez Deleuze comme la « sphère intercalée entre la différen*t*iation de l'Idée et la différen*c*iation du phénomène, […] *en référence à la théorie freudienne du rêve*, où la dramatisation désigne le processus de spatio-temporalisation de la pensée dans l'inconscient du rêveur. L'Idée devient scénario. Ce sont les actes de ce drame qu'éprouve le penseur, tout un théâtre de la pensée qui coïncide avec l'individuation conjointe du penseur et de ses idées. ».[4] Et le second, prête-t-il, à Deleuze, dans sa manière même de philosopher une empreinte « rigoureusement », strictement, freudienne.

Aussi essayerons-nous d'emprunter cette piste pour évaluer la pertinence de telles assertions. Y a-t-il en effet une analogie entre le travail du rêve et celui de la pensée, propre ou non à la philosophie ? Pour cela, il faudrait voir dans quels contextes Deleuze se réfère à Freud et pour quelle raison il omet sa contribution — si contribution il y a — à son concept de dramatisation, bien qu'il nous mette lui-même sur la piste, répondant à une l'interrogation sur la question de l'illusion d'un auditeur : « Pour tout résumer, nous n'avons pas de l'inconscient la même conception que Leibniz ou Maïmon. *Freud est passé par là*. Il y a donc un déplacement de l'illusion … » (*ID,* 161, nous soulignons).

Il est vrai que Deleuze s'était déjà attelé à une analyse du fameux essai freudien, *Au-delà du principe de plaisir*, dans son texte sur Sacher-Masoch – *Présentation de Sacher Masoch –,* comme nous avions vu plus haut, dans lequel il prend le contre-pied de l'analyse

et Répétition » (Jude, *Gilles Deleuze. Théâtre et philosophie, la méthode de dramatisation*, Paris, Sils Maria, 2013, p. 7).

[3] Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. 2, p. 80, nous soulignons.

[4] Krtolica Igor, *Gilles Deleuze*, « Que sais-je ? », PUF, 2015, p. 48-49, nous soulignons.

freudienne, tout en reconnaissant ses avancées certaines[5]. Il poursuit l'analyse dans *Différence et Répétition*, où il s'intéresse plus précisément à la question de la répétition dans l'Inconscient. Mais, c'est bien entendu, grâce à sa rencontre avec Félix Guattari et la parution de *l'Anti-œdipe*, en 1972, que le conflit est solennellement décrété. Aussi, toute la théorie de l'inconscient généalogique est-elle remise en question, au travers notamment du concept de désir, qui se trouve profondément réinventé par Deleuze et Guattari.

Toutefois, nous voudrions, dans l'analyse qui suit, moins nous focaliser sur la formation de l'inconscient géologique, que l'on abordera plus amplement lors d'un autre chapitre, que d'élucider l'énigme de l'usage du terme de « dramatisation » chez Deleuze ; qui se trouve, ainsi, déplacé vers *le travail* pré-conceptuel de la pensée, plutôt que vers celui du *théâtre* onirique, approfondissant, ainsi, la distinction – ontologique – entre rêve et pensée.

I. La dramatisation

La notion de « drame » dans l'œuvre de Deleuze s'est faite insistante depuis ses débuts, avec une volonté de retrouver le vrai mouvement que sous-tend le travail de la pensée, créative et inventive, qui fait de celle-ci un lieu de production et de mise en scène, où la différence joue toujours le premier rôle. Nous utilisons ici, toutefois, deux termes qu'il nous faudra distinguer – celui de « production » renvoyant à l'usine et au travail, et celui de « mise en scène » plus propre au théâtre et à la représentation.

Mais il semble que la distinction se prononcera progressivement. La dramatisation garde, au début, une place décisive, permettant à Deleuze de démontrer que derrière toute tentative de conceptualisation se joue un drame, une tragédie *et* une comédie, et se dresse une image de cette pensée, qui n'est autre que le produit d'un « cri », d'un problème qui hante le penseur. Ainsi le fameux cri de Spinoza : « Mais on ne sait pas ce que peut un

[5] « De tous les textes de Freud, le chef-d'œuvre *Au-delà du principe de plaisir* est sans doute celui où Freud pénètre le plus directement, et avec quel génie, dans une réflexion proprement philosophique » (*PSM*, p. 96)

corps », ou encore celui de Platon : « Je ne veux pas être trompé », qui justifie, selon Deleuze, et comme nous avions vu, toute sa méthode de sélection, l'épreuve des prétendants, qu'il met en place dans ses dialogues, qui sont en eux-mêmes de formidables mises en scène de la pensée, jouant, tour à tour, des rôles, opérant déplacements et condensations. Ces mêmes déplacements et condensations que l'on retrouve dans le travail du rêve décrit par Freud.

Et pourtant, ce n'est pas sur ce terrain-là que se rencontrent Deleuze et Freud. Deux voies sont, dès lors, ouvertes à la notion de « dramatisation », l'une s'ancrant dans la « tradition » philosophique, l'autre, contribuant à la naissance d'une discipline à velléité scientifique, fondant un nouveau théâtre de la subjectivité. Des deux, la plus moderne n'est peut-être pas celle qui se vante de nouveauté … Examinons de plus près ces deux mouvements.

A. La dramatisation dans le travail du rêve

Freud publie son *Interprétation des rêves* en 1900, à l'aune du nouveau siècle, avec pour ambition de rompre non seulement avec la tradition philosophique, la métaphysique, en offrant à la subjectivité un terreau scientifique fertile, mais également avec la neurologie, réduisant la subjectivité à un problème purement somatique et physiologique. Freud invente une méthode qu'il veut normaliser et systématiser selon des critères objectifs, scientifiques, purement rationnels, dans une perspective mécaniste et scientiste propre à son temps. C'est une science de la psyché humaine qu'il construit, avec comme horizon une thérapeutique, une clinique, une symptomatologie permettant à terme, la détection des causes inconscientes des troubles mentaux – notamment l'hystérie, et leur résolution.

Aussi le rêve joue-t-il un rôle clé lors de la cure analytique, qui consiste en l'interprétation du contenu manifeste, à savoir les images oniriques que le rêveur lui-même dé*voile*, par le biais de la parole, de la libre association des idées, lui permettant d'atteindre, ce que Freud nomme les « *pensées* du rêve », le contenu latent – les désirs sexuels enfouis et refoulés, souvenirs d'enfance, pulsions de mort, répétition de la scène primitive – ce qui se cache derrière le voile du rêve, et qui permet à ces mêmes désirs de

se réaliser tout en contournant la censure de la conscience ; tout un théâtre de l'Inconscient, mis-à-nu par l'analyste, véritable découvreur des tréfonds et des profondeurs de l'âme humaine – qui, toutefois, présuppose toujours l'existence d'un Ciel divin impénétrable.

Freud arrive ainsi à donner un *sens* propre et spécifique à un phénomène qui, jusque-là, était ou bien sous-estimé, réduit à une simple manifestation somatique, physiologique et organique ou, au contraire, surestimé comme une réalité énigmatique, supranaturel, transcendante, prémonitoire ou oraculaire. Pour Freud, le rêve a un sens et une fonction, un « travail », strictement psychologique, et qui est, de surcroît, « la voie royale qui mène à l'inconscient » ; permettant « l'accomplissement du souhait » et se trouvant ainsi être « le gardien du sommeil ». Aussi écrit-il :

> « Le rêve n'est pas comparable aux sons irréguliers rendus par un instrument de musique, qui au lieu d'être touché par la main d'un artiste, est atteint par une force extérieure ; il n'est pas dénué de sens ni absurde, il ne présuppose pas qu'une partie de notre trésor de représentations dort tandis qu'une autre commence à s'éveiller. Il est un phénomène psychique à part entière et pour tout dire un accomplissement du souhait ; il doit être inséré dans l'ensemble cohérent des actions animiques de l'état de veille qui nous sont compréhensibles ; une action hautement compliquée de l'esprit l'a édifié » (*IR*, p. 157).

La fonction du rêve est non seulement essentielle au processus du sommeil, comme gardien et vigile, mais dénote, selon Freud, l'antériorité, la primauté du psychologique sur le physiologique. C'est le psychologique, à savoir tout ce qui englobe la mémoire, le passé, la subjectivité individuels, qui déterminent les réactions somatiques. C'est une position, qui, bien que prétendant détrôner l'homme, qui « n'est plus maître dans sa propre maison », anthropomorphise encore plus la vie, puisque la formation de l'inconscient se trouve liée à une vie strictement humaine et subjective, prise dans les grilles du refoulement, de la castration, des souvenirs d'enfance. Aussi le rêve viendrait-il appuyer ceci ? On sait, aujourd'hui, que le rêve, contrairement à la pensée – et encore –, n'est pas

spécifique à l'homme. Les animaux rêvent également pendant leur sommeil. Les prédateurs rêveraient plus que leurs proies … Il est question donc d'une nécessité vitale[6].

En ce sens peut-on réellement parler de « pensées » du rêve, ou d'une idée qui jouerait un rôle symbolique et dramatique, par condensation, surdétermination et déplacement, afin de contourner la censure de la pensée vigile ? Peut-on réduire le rêve à une simple fonction organique ? Certes non. Freud voulait peut-être, dire que le rêve, *chez l'homme*, fonctionne dans une intime connexion avec ce qu'il appelle les « pensées » du rêve. Derrière toute image, est déguisée, dissimulée une idée. Le discours derrière la figure. Pour Freud, autrement dit, *se faire* voir est nécessairement *avoir* parlé ou *avoir* pensé préalablement. Tout un langage sous-terrain s'exprimerait en créant une situation

---

[6] Dans le *Terrier* de Kafka, la créature des profondeurs, être aux aguets, à la fois proie et prédateur, ne cesse d'osciller entre rêve et veille, impossibilité de dormir – insomnie – et rêve de prédation, hallucinations et petites perceptions : « Ce qui m'ennuie c'est de me réveiller soudain, en général à la suite d'une peur, et de penser que la répartition de mes vivres est peut-être mal comprise, qu'elle risque de m'amener de grands dangers et qu'elle demande à être immédiatement réorganisée sans égard pour mon sommeil ni ma fatigue; alors je vais, alors je vole, alors je n'ai plus le temps de réfléchir; moi qui allait exécuter un nouveau plan des plus précis, je saisis par hasard ce qui me tombe sous la dent, je traîne, je soupire, je halète, je trébuche et je me contente de n'importe qu'elle modification de cette répartition du moment qui me paraît si superdangereuse; jusqu'à ce qu'enfin, petit à petit, la froide raison revienne avec le vrai réveil et qu'alors, ne comprenant plus ma précipitation je respire profondément cette paix de ma maison que j'ai troublée moi-même » (p. 119) ; « Il me semble alors que je ne suis pas devant ma maison, mais devant moi-même, devant moi-même entrain de dormir, et *que j'ai à la fois le bonheur de sommeiller profondément et de veiller sur moi comme une sentinelle* » (p. 126, nous soulignons) ; « Pauvres voyageurs sans maison, sur les routes et dans les bois, vous gisez sur un tas de feuilles, si vous avez eu de la chance, ou vous vous recroquevillez dans une harde de compagnons, livrés nus à tous les dangers qui viennent du ciel et de la terre. Je suis couché ici dans un endroit protégé de toutes parts – et j'en ai plus de cinquante ainsi dans mon terrier – et *les heures passent pour moi ente le rêve somnolent et le sommeil conscient, et je choisis ces heures à mon gré* » (Kafka Franz, *La colonie pénitentiaire et autres récits,* Librairie Gallimard, Paris, 1948, « Le Terrier », p. 117, nous soulignons). On pourra également se reporter, sur le rapport qu'entretient l'animal avec le rêve et le sommeil, au texte de Cuvier que Deleuze sélectionne pour son anthologie *Instincts et Institutions*, Paris, Hachette, 1953, p. 18-19 : « On ne peut pas se faire d'idée claire de l'instinct qu'en admettant que ces animaux ont dans leur sensorium des images ou sensations innées et constantes, qui les déterminent à agir comme les sensations ordinaires et accidentelles déterminent communément. *C'est une sorte de rêve ou de vision qui les poursuit toujours ; et dans tout ce qui a rapport à leur instinct on peut les regarder comme des espèces de somnambules* » (nous soulignons).

dramatique singulière, avec des intrigues, des acteurs, des spectateurs, dédoublements et métamorphoses :

> « La transformation de la représentation en hallucination n'est pas l'unique façon dont le rêve s'écarte de la pensée vigile qui pourrait éventuellement lui correspondre. A partir de ces images, le rêve met en scène une situation, il présente quelque chose comme étant au présent, il dramatise une idée selon l'expression de Spitta. » (*IR*, p. 80)

« Il dramatise une idée ». L'expression nous est familière. Mais elle prend ici une autre dimension. Et Freud fait vite de l'abandonner. La référence faite à Spitta, dont le livre semble introuvable (non traduit en français et non republié) demeure assez allusive. En outre, il ne reprend ensuite l'expression que deux fois dans son livre synthétique *Sur le rêve*, où il définit celle-ci comme un des mécanismes du travail du rêve, à savoir « la transformation d'une pensée en une situation ».[7]

Dès lors, en quel sens peut-on attribuer la parenté du terme, utilisé par Deleuze, à Freud ? Remarquons également que l'auteur ne définit que peu les notions qu'il emploie. Le terme d'« idée » demeure vague, celui de « pensée » aussi. Veut-il signifier ce qui a trait au concept ? Au langage ? Au vécu ? La dramatisation ne serait-elle que le déguisement de cette réalité latente, enfouie, inconsciente, qui pour se présenter et s'actualiser, doit nécessairement se *re*présenter sous forme d'images afin de contourner la censure et les obstacles que lui impose la conscience morale du Moi ?

Il nous semble, pour notre compte, que cette définition de la dramatisation soit quelque peu éloignée de celle que défend Deleuze, bien que, lui-même, comme nous l'avons précisé plus haut, admet l'influence freudienne : Freud serait bien « passé par là ». Examinons de plus près la conception deleuzienne.[8]

---

[7] Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1942, p. 81.
[8] Ceci fera l'objet d'un examen plus détaillé dans le prochain chapitre.

B. La dramatisation de l'Idée dans le travail de la pensée – Le *Theatrum philosophicum* de Deleuze

La communication que fait Deleuze devant les membres de la Société française de philosophie, intitulée « La méthode de dramatisation » et reprise dans le recueil d'articles *L'île déserte et autres textes*, est décisive quant à l'examen de notre problème, qui, rappelons-le, tente de voir s'il y a une possible corrélation entre la notion de dramatisation employée par Freud pour désigner l'une des opérations du travail du rêve, d'une part, et, d'autre part, le concept de dramatisation que construit Deleuze, dans sa première œuvre, intimement liée à sa conception singulière d'une pratique de l'histoire de la philosophie et l'impératif d'un renversement du platonisme, exigé par Nietzsche[9]. Aussi une remarque de Ferdinand Alquié, lors de la discussion, a-t-elle attiré notre attention, tant elle met en évidence le fond de notre questionnement. Citons ce passage essentiel :

> « Pourtant ce qui m'a frappé c'est que tous les exemples que [Deleuze] a pris n'étaient pas des exemples proprement philosophiques […]. Quand il est arrivé à la vérité, je me suis dit : enfin, voici un exemple philosophique ! Mais cet exemple a vite mal tourné, car Deleuze nous a dit qu'il fallait nous demander : qui veut la vérité ? pourquoi veut-on la vérité ? Est-ce que c'est le jaloux qui veut la vérité ? etc., questions très intéressantes sans aucun doute, mais qui ne touchent pas l'essence même de la vérité, qui ne sont peut-être pas des questions strictement philosophiques. Ou plutôt, ce sont les questions d'une philosophie tournée vers des problèmes psychologiques, psychanalytiques, etc. » (*ID*, 148)

Cette remarque, très provocatrice, a le mérite de pointer du doigt l'essentiel, pour nous, du renouveau qu'apporte Deleuze à la pratique philosophique, et d'illustrer sa « méthode » à lui. Aussi, sa réponse, non moins taquine – « Car je crois entièrement à la spécificité de la philosophie, et cette conviction je la tiens de vous » – consistera à expliquer que la question des essences « Qu'est-ce que ? » suppose tout une série de questions sous-terraines, dissimulées, masquées, qu'il s'agit de dévoiler et ce, à partir de la production conceptuelle qui en découle ; un « étrange théâtre fait de déterminations

[9] Sur la différence Nietzsche/Freud, voir *NP*, note (2) p. 131.

pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme, ayant pour acteurs des larves – et pour lequel Artaud avait choisi le mot de « cruauté ». Ces lignes abstraites, poursuit Deleuze, forment un drame qui correspond à tel ou tel concept, et qui en dirige à la fois la spécification et la division. C'est la connaissance scientifique, mais c'est aussi le rêve, et c'est aussi les choses en elles-mêmes qui dramatisent » (*ID,* p.138)[10] Aussi, si psychologie il y a, ce serait en un sens nietzschéen, au sens d'une évaluation de forces, des rapports de forces, pré-individuelles, qui ne se réfèrent aucunement aux intentions d'un sujet pensant, mais à des « larves »[11].

Quand Maurice de Gandillac demande ensuite une justification plus claire quant au choix du terme de « dramatisation », Deleuze semble enfin faire référence implicitement à Freud, et peut-être même au travail du rêve : « Certains psychanalystes – affirme-t-il prudemment – employaient ce mot, je crois, *pour désigner le mouvement par lequel la pensée logique se dissout en pures déterminations spatio-temporelles, comme dans l'endormissement* » (*ID*, 151, nous soulignons). Ce qui intéresse néanmoins Deleuze semble être avant tout le mouvement sous-jacent qui anime la genèse de la pensée conceptuelle, et le parallèle, à travers ce terme de dramatisation, avec le travail du rêve, s'activant au moment de « l'endormissement », semble donc possible sans pour autant le pousser du domaine métaphysique à celui de la psychologie.

Mais il n'est pas sûr, toutefois, que la source soit l'œuvre freudienne ; celle-ci contribue, en un sens, à installer Deleuze dans son siècle, mais ses références demeurent purement philosophiques : Platon, Kant, Nietzsche. Et d'ajouter : « Ce que nous

---

[10] Pour aller plus loin, *Différence et répétition*, pp. 282-285 : « La dramatisation se fait dans la tête du rêveur, mais aussi bien sou l'œil critique du savant. Elle agit en deçà du concept et des représentations qu'il subsume ». Ce passage que l'on retrouve à la fin du chapitre IV « Synthèse idéelle de la différence » fait également écho à l'un des premiers textes de Deleuze « Causes et raisons des îles désertes », réédité dans *ID*. Nous aborderons la question en détail dans le premier chapitre de la deuxième partie de notre étude.

[11] « Ainsi, substituer la dramatisation qui ? à la question de l'essence qu'est-ce que ? ce n'est pas rabattre la pensée sur le psychisme du penseur, au sens où on substituerait une personnologie à la noétique : mais prendre acte de la vie apersonnelle qui anime la pensée. « La question qui ? ne réclame pas des personnes, mais des forces et des vouloirs », écrit Deleuze en 1963. […] Nous passons de la topologie des concepts à la typologie des forces » (Sauvagnargues Anne, *L'empirisme transcendantal*, PUF, Paris, p. 217.)

appelons drame ressemble particulièrement au schème kantien. Car le schème selon Kant est bien une détermination *a priori* de l'espace et du temps comme correspondant à un concept : *le plus court est le drame, le rêve ou plutôt le cauchemar de la ligne droite* » (*ID,* 138, nous soulignons). Nous pouvons relever ici les nombreuses occurrences relevant de la réalité onirique ; ce qui en un sens ferait de Freud un improbable kantien ?

Concluons simplement que le terme de dramatisation, selon l'acception deleuzienne, communique avec la scène psychanalytique. Le modèle théâtral, que Deleuze rejettera par la suite, demeure présent dans ses premières œuvres, non pas à travers des dramaturges en particulier – à l'exception notable d'Antonin Artaud – mais à travers ses procédés. Mais comme l'exprime bien Foucault dans son analyse de *Différence et Répétition* et de *Logique du sens*, qui ne porte pas moins le titre de « théâtre philosophique », la scène de Deleuze est en-deçà de toute représentation, et c'est en ce sens qu'elle se démarque et se distingue de celle de Freud, tout en la transformant grâce à Artaud :

> « Cette série du simulacres affranchis s'effectue ou se mime sur deux scènes privilégiées : la psychanalyse, qui, ayant affaire à des fantasmes, devra bien être entendu un jour comme une pratique métaphysique ; le théâtre, le théâtre multiplié, polyscénique, simultané, morcelé en scènes qui s'ignorent et se font signe, et où sans rien représenter (copier, imiter) des masques dansent, des corps crient, des mains et des doigts gesticulent. Et, en chacune de ces deux nouvelles séries divergentes (naïveté en un sens remarquable de ceux qui ont cru les « réconcilier », les rabattre l'une sur l'autre, et fabriquer le dérisoire « psychodrame »), Freud et Artaud s'ignorent et entre en résonance. La philosophie de la représentation, de l'original, de la première fois, de la ressemblance, de l'imitation, de la fidélité se dissipe. La flèche du simulacre épicurien, filant droit jusqu'à nous, fait naître une « fantasmaphysique » »[12]

Curieuse dénomination que « fantasmaphysique » ou métaphysique du fantasme, pour une philosophie qui montrera, par la suite, sa répulsion face aux catégories du fantasme, du rêve et de l'imaginaire, et sachant que la dramatisation permet d'en finir avec l'image de la pensée, et d'amener une pensée *sans* images.

---

[12] Foucault, *op. cit.*, p. 80.

Mais il faut replacer constamment les œuvres en leur contexte et surtout nuancer les concepts employés en fonction des problèmes dont ils participent. Foucault désigne quelque chose de profondément intéressant dans la manière dont Deleuze philosophe. Sa manière de donner vie à la logique, de lui rendre son âme. Spinoza et Nietzsche ne sont jamais trop loin, et permettent la rupture avec Freud, qui sera solennellement et violemment entamée grâce à un nouvel intercesseur, Félix Guattari.

II. Du théâtre à l'usine

A. La critique de l'interprétation et de la représentation

Si le théâtre philosophique que décrit Foucault dans sa lecture de l'œuvre « naissante » de Deleuze, a bien mis en évidence la singularité de sa pratique philosophique, c'est toutefois la lecture qu'en fera Félix Guattari en 1969 dans sa recension commandée par Lacan, « Machine et structure », qui lui offrira une opportunité de faire de la philosophie un événement et une expérimentation : « J'ai commencé à faire deux livres en ce sens très vague *Différence et répétition, Logique du sens.* Je ne me fais pas d'illusion : c'est encore plein d'un appareil universitaire, c'est lourd […]. Et puis il y a eu ma rencontre avec Félix Guattari, la manière dont nous nous sommes entendus, complétés, dépersonnalisés l'un dans l'autre, singularisés l'un pour l'autre, bref aimés »[13].

Aussi n'est-ce pas étonnant que la notion de dramatisation disparaît à ce moment décisif, avec un rejet du théâtre, de la psychanalyse et donc du psychodrame. « La lecture, ou plutôt, la relecture d'Artaud permet une articulation, une « ré-articulation », de la « critique » et de la « clinique » qui exclut le modèle théâtral »[14]. En effet, le contexte socio-économique et politique – Mai 68 – a révélé les relations de réciprocité entre deux ordres : la psychanalyse et le capitalisme – « Le Rêve comme Capital … »[15] :

---

[13] *Pp*, 16.
[14] Jude Ismaël, *op. cit.*, p. 215.
[15] « Faire survivre les croyances même après répudiation ! faire croire encore à ceux qui ne croient plus à rien, ... leur refaire une territorialité privée, un Urstaat privé, un capital privé (le rêve comme

> « Nous reprochons donc à la psychanalyse d'avoir écrasé cet ordre de la production, de l'avoir reversé dans la représentation. Loin d'être l'audace de la psychanalyse, l'idée de représentation inconsciente marque dès le début sa faillite ou son renoncement : un inconscient qui ne produit plus, mais qui se contente de croire » (*AOe*, 356).

C'est bien un certain ordre métaphysique sous-jacent qui est visé, celui qui promeut les catégories de la représentation, de la vérité, prise dans les mailles de la structure immanente, que réintègre, de manière exemplaire, le travail interprétatif analytique. C'est ce que remarque Roger Dadoun dans son analyse fort pertinente, « Les ombilics du rêve ». Il explique en effet que l'investigation sur le phénomène du rêve par Freud, ouvrait certes vers une dimension *moléculaire*, « qui travaille dans une direction inverse, vers la division, la décomposition, les micro-assemblages, les connexions fines, les ramifications, les « radicelles » comme dirait Artaud, les dispositifs de montage et les mécanismes de production, sans que même les problèmes de sens et de but puissent être posés », mais prenait néanmoins la voie inverse, celle d'une approche *molaire*, reprenant le fameux quadruple carcan de la représentation – le même, le semblable, l'analogue, l'opposé ; « c'est la direction « par neurone et quantité », dessinée dans le *Projet* de 1895, et qui va être de plus en plus écartée pour laisser le champ complètement libre à une vision molaire qui atteindra son expression superlative dans la monumentale opposition de Thanatos et d'Eros, les deux superpuissances qui partagent l'univers, « puissances célestes » […] qui s'affrontent dans une lutte éternelle »[16]. La psychanalyse s'enfonce donc dans le monde

---

capital disait Freud…). C'est pourquoi la schizo-analyse inversement doit se livrer de toutes ses forces aux destructions nécessaires. Détruire croyances et représentations, scènes de théâtre. Et jamais pour cette tâche elle n'aura d'activité trop malveillante. Faire sauter Œdipe et la castration, intervenir brutalement, chaque fois qu'un sujet entonne le chant du mythe ou les vers de la tragédie, le ramener toujours à l'usine. Comme dit Charlus, « mais on s'en fiche bien, de sa vieille grand-mère, hein, petite fripouille ! » » (*AOe*, 378).

[16] Dadoun Roger, « Les ombilics du rêve », in *L'espace du rêve*, Gallimard, Paris, 1972, p. 400. L'auteur de cet article s'inspire en effet de la dualité deleuzo-guattarienne, entre molaire et moléculaire, pour décrire les différentes voies empruntées par Freud. Cette étude nous saura fort utile pour tenter de reconsidérer le rêve sous un nouvel angle. Par ailleurs, notons que Deleuze et Guattari citent également l'article de Dadoun dans leur appendice sur les machines désirantes (*AOe*, 473-474). Ce texte est aussi décisif pour notre investigation sur le rêve, puisqu'il rend possible un dialogue entre la psychanalyse et la schizo-analyse, autour de la question onirique, contrairement à ce que semble attester Charles Ramond dans son article « Rêve et interprétation

de la représentation et de l'essence, en convoquant des figures mythologiques, qui deviennent, en un sens, « immanentes » à la formation de la subjectivité.

> « La méthode psychanalytique est tout autre : au lieu de rapporter la représentation symbolique à des objectités déterminées et à des conditions sociales objectives, elle les rapporte à l'essence subjective et universelle du désir comme libido. Ainsi, l'opération de décodage dans la psychanalyse ne peut plus signifier ce qu'elle signifie dans les sciences de l'homme à savoir découvrir le secret de tel ou tel code, mais défaire les codes pour atteindre à des flux quantitatifs et qualitatifs de libido qui traversent le rêve, le fantasme, les formations pathologiques aussi bien que le mythe, la tragédie et les formations sociales. L'interprétation psychanalytique ne consiste pas à rivaliser de code, à ajouter un code aux codes déjà connus, mais à décoder de manière absolue, à dégager quelque chose d'incodable en vertu de son polymorphisme et de sa polyvocité. Il apparaît alors que l'intérêt de la psychanalyse pour le mythe (ou la tragédie) est un intérêt essentiellement critique, puisque la spécificité du mythe, objectivement compris, doit fondre au soleil subjectif de la libido : c'est bien le monde de la représentation qui s'écroule, ou tend à s'écrouler. » (*AOe*, 366)

Pourtant, il ne s'écroule pas ; en tout cas, pas de l'intérieur. Le monde de la représentation est d'autant plus renforcé par le principe de l'interprétation[17].

Au moment où il abandonne la notion de dramatisation, Deleuze rejette simultanément celle d'interprétation. Il ne s'agit plus d'interpréter, mais d'expérimenter et de produire. L'Inconscient n'est donc plus un théâtre, où se joue un drame qu'il faut déchiffrer selon une grille de lecture herméneutique et totalisante – un tout fermé ou une structure –, mais une usine où travaillent des machines désirantes en constante « transaction » avec des machines sociales. Le problème que posent Deleuze et Guattari

---

dans *L'Anti-Œdipe* », in *Atelier sur* l'Anti-Œdipe, 2005. En effet, ce dernier ne fait aucune mention de l'appendice de l'Anti-Œdipe, où la question du rêve est traitée pour elle-même. Notons, par ailleurs, que dans le corps même de *L'Anti-Œdipe*, les occurrences du mot « rêve » sont multiples, et font l'objet d'une critique pertinente et rigoureuse, dans le cadre de la critique plus générale de la psychanalyse et du capitalisme. Nous ne pouvons toutefois nous attarder sur la lecture de Charles Ramond, toute notre thèse montre bien que Deleuze propose une autre conception du rêve, qui va de paire avec le renouvellement des notions d'inconscient, d'image et de pensée elle-même.

[17] Cf. Sauvagnargues Anne, *L'empirisme transcendantal*, PUF, Paris, 2009, voir notamment le chapitre XIV, qui introduit la notion de « transversalité ».

touche ainsi à la définition du désir, qui ne peut plus être confondu avec sa propre réalisation – avec « l'objet du désir ». Il est une expérience positive, virtuelle, qui ne manque de rien, et ne peut plus être « rejeté du côté du rêve, du fantasme, de la représentation ». Ainsi devient-il lui-même machine : « voici que le désir est ramené du côté de la production, que son modèle n'est plus le théâtre – l'éternelle représentation de l'histoire d'Œdipe – mais l'usine, et que « si le désir produit, il produit du réel… l'être objectif du désir est le Réel lui-même ». Le désir n'est pas la représentation d'un objet absent ou manquant, mais une activité de production, une expérimentation incessante, un montage expérimental »[18].

Cette conception du désir, non soumise aux impératifs de la relation sujet/objet, nous rappelle ainsi la définition que donne Deleuze dans son analyse originale du masochisme. Le désir est un processus infini – sans fin au double sens du terme – et le plaisir ne vient pas le réaliser, mais au contraire il l'interrompt. Peut-on de la même manière considérer le rêve non pas comme une réalisation du désir, mais comme l'espace de sa perpétuation. Aussi est-ce le récit qui en est fait et son interprétation, qui finalement arrêtent le processus en cours.

B. Rêve œdipien et rêve schizophrénique : rêver, délirer, désirer

Dès lors, un nouveau palier est franchi, et la notion de dramatisation ne saurait faire l'affaire, tandis que les notions de rêve, de fantasme, de mythe et de tragédie se trouvent virulemment récusés comme facteurs de reterritorialisation subjectifs et objectifs : « Mythe, tragédie, rêve, fantasme – et le mythe et la tragédie réinterprétées en fonction du rêve et du fantasme –, voilà la série représentative que la psychanalyse substitue à la ligne de production, production sociale et désirante. Série de théâtre, au lieu de la série de production » (*AOe,* 366).

---

[18] Zourabichvili François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003, p. 50.

C'est cet aspect précis qui nous intéresse et qui rappelle le titre du chapitre. Pourquoi un « au-delà » de l'interprétation des rêves ? – Ne faudrait-il pas plutôt, au risque d'inventer une nouvelle herméneutique de l'herméneutique elle-même, parler d'un en-deçà de l'interprétation ? – Ceci dans la mesure où Freud, bien que voulant doter l'onirique d'un sens, semble l'avoir, au contraire, enfermé, notamment au niveau de la pratique thérapeutique effective – dans un système du jugement, de signifiance, encore plus répressif que s'il était demeuré une simple fonction physiologique contribuant à l'équilibre organique, dont le contenu importe peu.

Aussi ne semble-t-il presque plus possible de penser *sérieusement* le rêve sans « vagabonder trop loin de Freud »[19]. Le rêve n'est pourtant pas seulement *l'écran* sur lequel sont projetés, dramatisés, déguisés nos désirs inconscients. Il n'est pas réductible à une « voie », un lieu de passage, un carrefour, où se mettraient en scène nos différentes pulsions. Il n'est pas la rampe où se jouent et se déjouent intrigues et conflits seulement idéaux et idéalisés, sans autre rapport avec le réel que d'être son dehors, intolérable et indésirable désir justement, accentuant plus fortement la césure entre la pensée et la vie.

Le rêve, – reprenons l'expression de Freud lui-même –, *travaille,* c'est-à-dire qu'il produit bien quelque chose. En effet, « au sein du rêve lui-même, comme du fantasme et du délire, des machines fonctionnent en tant qu'indices de déterritorialisation. Dans le rêve il y a toujours des machines douées de l'étrange propriété de passer de main en main, de fuir et de faire couler, d'emporter et d'être emportées. » (*AOe,* 473)

C'est ce que reprochait très justement Roger Dadoun – dont l'analyse est reprise dans l'appendice de *L'Anti-œdipe* – à la conception freudienne du rêve. Il remarquait que « l'interprétation des rêves n'est jamais qu'*interprétation de récits de rêves*, avec tout ce que les structures culturelles et techniques du récit introduisent de valeurs vigiles – nomination, composition, articulations, personnages, intrigues, situations, toute une « dramaturgie »

---

[19] Foucault, « Introduction à la vie non fasciste », in *Le magazine littéraire* n°257, Septembre 1988, p.49 : « Il fallait être à tu et à toi avec Marx, *ne pas laisser ses rêves vagabonder trop loin de Freud*, et traiter les systèmes de signes – le signifiant – avec le plus grand respect. Telles étaient les trois conditions qui rendent acceptable cette singulière occupation qu'est le fait d'écrire et d'énoncer une part de vérité sur soi-même et sur son époque » (nous soulignons).

dont on peut se demander si elle ne dénature pas l'activité onirique »[20]. Finalement on décalque le rêve sur une logique qui lui est extrinsèque, sans vraiment considérer sa différence, sa spécificité :

> « Il faut alors que la représentation se gonfle de tout le pouvoir du mythe et de la tragédie, il faut qu'elle donne de la famille une présentation mythique et tragique (et du mythe et de la tragédie, une présentation familiale), pour qu'elle morde effectivement sur les zones de production. Le mythe et la tragédie ne sont-ils pas pourtant, eux aussi, des productions, des formes de production ? Sûrement pas ; ils ne le sont que rapportés à la production sociale réelle, à la production désirante réelle. Sinon, ce sont des formes idéologiques, qui ont pris la place des unités de production » – *le rêve devient « mythe de l'humanité »* » (*AOe*, 366, nous soulignons)[21].

Mais subsiste la dimension moléculaire du rêve, le double du rêve œdipien, le rêve schizo, rêve des multiplicités qu'évoquent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, à propos du rêve de l'homme aux loups[22]. Il existe donc un machinisme proprement onirique, qui ne se laisse pas réduire aux catégories du discours et de la représentation.

Un lien intime se noue entre schizophrénie et onirisme comme le remarque Roger Dadoun, citant Marcel Duchamp et Antonin Artaud. Aussi rapproche-t-il, comme le fera également Deleuze dans son « Pour en finir avec le jugement »[23], cet autre rêve de l'ivresse dionysiaque : « si les systèmes vigiles, la conscience, le monde et l'objet maintiennent leur emprise sur le corps-territoire onirique, le corps du rêve secoue le joug en faisant éclater ses parties – le rêve est insurrection, qui à chaque aube plante dans le cœur du monde le

---

[20]Dadoun Roger, « Les ombilics du rêve », in *L'espace du rêve*, Gallimard, Paris, 1972, p. 396.

[21] Sur la relation ambivalente de Freud avec la mythologie, voir Didier Anzieu, « Freud et la mythologie » in *Incidences de la psychanalyse*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 1, printemps 1970, pp. 114-144.

[22] « C'est un très bon rêve schizo. Etre en plein dans la foule, et en même temps complètement en dehors, très loin : bordure, promenade à la Virginia Woolf (« jamais plus je ne dirai je suis ceci, je suis cela ») […] Un des caractères essentiels du rêve de multiplicité est que chaque élément ne cesse pas de varier et de modifier sa distance par rapport aux autre », in « Un seul ou plusieurs loups ? », *MP*, 42-43.

[23] « Le rêve élève les murs, se nourrit de la mort et suscite les ombres, ombres de toutes choses et du monde, ombres de nous-mêmes. Mais dès que nous quittons les rives du jugement, c'est le rêve aussi que nous répudions au profit d'une « ivresse » comme d'une plus haute marée », *CC*, 162.

désir régénéré. Ce sont les artistes – les démoniaques, les dionysiaques, les « schizos », pas les apolliniens – qui reçoivent le mieux, apparemment, l'appel insurrectionnel – et pas évasif – de l'onirique ». Aussi est-ce Artaud qui aurait « fait exploser maints ombilics du rêve, et *L'ombilic des limbes*, parmi d'autres, nous fait entendre le bruissement des machines du rêve »[24].

Voici donc ce qui nous pousse vers d'autres contrées, loin du Freud de *L'interprétation des rêves*. Car si pour Freud, le terme de « travail » semble seulement métaphorique, il faut le considérer, d'un autre point de vue, de manière littérale. Le rêve est à la fois l'œuvre et l'activité qu'elle sous-tend.

Toutefois, cela n'empêche pas le fait que la distinction entre le travail du rêve et celui de la pensée doit être radicalisée. Ils ne sont pas de même nature. C'est ici qu'intervient Artaud plus profondément. Il permet à Deleuze de pousser le renversement du platonisme à son paroxysme, en se délivrant de toute conception représentative de la pensée – abandon de toute référence théâtrale et intérêt accru pour le cinéma, qui semble plus adapté à une conception génétique de la pensée, et, qui, grâce aux outils conceptuels bergsoniens permet de renouveler la définition de l'inconscient comme conscience *en droit* ontologique.

III. Penser ce n'est pas rêver

A. « Le travail du rêve ne pense pas »

L'image onirique n'est pas de même nature que le récit de rêve. Et c'est, en effet, ce que confirme Jean-François Lyotard dans son livre consacré à la relation entre l'image et le texte, *Discours, figure*[25]. Aussi, « le travail du rêve ne pense pas, ne calcule pas, en règle générale ne juge pas, il se borne à transformer » (*IR*) et ce, bien que Freud définit les

[24] Dadoun Roger, *op. cit.* , p. 411.
[25] Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002, « Le travail du rêve ne pense pas », p. 239-279

« pensées » du rêve, le contenu latent, comme en continuité avec la pensée logique[26]. Aussi, ce contenu latent est une des formes que peut prendre la pensée, il est donc logique et intelligible, et demande à être interprété. « Le discours qui est au fond du rêve est ce sur quoi le travail opère, celui-ci en fait sa matière. » Ce qu'explique bien Lyotard c'est que derrière la conception freudienne demeure un écueil relatif au rapport entre l'image et le discours, entre les mots et les rêves. Il se demande judicieusement comment le travail du rêve opère le passage entre quelque chose de nature discursive à quelque chose de figural, alors même que l'on passe à un ordre qualitativement différent. Et c'est toute la définition du désir qui se trouve engagée : « Le désir est d'emblée texte bouleversé, le travestissement n'est pas le fait d'une intention de tromper qui serait celle du désir, mais le travail même *est* travestissement parce qu'il est violence sur l'espace linguistique. Pas besoin d'imaginer que le Ça a quelque chose derrière la tête »[27].

Et Deleuze et Guattari de commenter, en montrant la pertinence d'une telle analyse : « dans le rêve, Lyotard montre dans de très belles images que ce qui travaille n'est pas le signifiant, mais un figural en dessous, faisant surgir des configurations d'images qui se servent des mots, les font couler et les coupent suivant des flux et des points qui ne sont pas linguistiques, et ne dépendent pas du signifiant ni de ses éléments réglés » (*AOe*, 292). C'est donc à une lecture structuraliste et linguistique que s'attaque Lyotard, qui, toutefois, n'empêchent pas une « reterritorialisation du rêve » qui se trouve à nouveau piégé par la théorie négative du manque, puisque Lyotard réintroduit le concept de fantasme, qui serait la force sous-jacente du désir animant le processus onirique contre la censure ; de nouveau une conception dialectique, où le rêve ne serait qu'une réaction, répétant en le travestissant le schéma originel, la scène primitive :

---

[26] « Mais cette caractéristique de la vie de rêve ne sera complète que si l'on y ajoute ceci : lorsqu'on rêve – en règle générale, les exceptions exigeants un éclaircissement particulier –, on est persuadé non pas de penser mais de vivre quelque chose, et on accueille donc les hallucinations avec une croyance entière. La critique selon laquelle on n'aurait rien vécu, mais seulement pensé – rêvé – quelque chose sous une forme particulière n'intervient qu'au réveil. Ce caractère distingue le véritable rêve du sommeil et la rêverie diurne, qui n'est jamais confondue avec la réalité » (*IR*, 88-81).

[27] Lyotard, *op. cit.*, p. 245.

> « C'est que, malgré sa tentative de lier le désir à un oui fondamental, Lyotard réintroduit le manque et l'absence dans le désir, le maintient sous la loi de castration au risque de ramener avec elle tout le signifiant, et découvre la matrice de la figure dans le fantasme, le simple fantasme qui vient occulter la production désirante, tout le désir comme production effective. Mais au moins pour un instant l'hypothèque du signifiant a été levée : cet énorme archaïsme despotique qui fait gémir et ployer tant d'entre nous, et dont d'autres se servent pour instaurer un nouveau terrorisme, détournant le discours impérial de Lacan en un discours universitaire de pure scientificité, cette « scientificité» tout juste bonne à réalimenter nos névroses, à garrotter une fois de plus le processus, à surcoder Œdipe par la castration, en nous enchaînant aux fonctions structurales actuelles d'un despote archaïque disparu. » (*AOe*, 245)

Il faudrait dès lors quitter les rives du rêve, dont l'essence figurative pose problème, et s'intéresser à la pensée, une pensée sans image, une pensée sans rêve, à dimension temporelle, que Deleuze tentera de *présenter en personne*, notamment dans ses livres sur le cinéma.

B. Le travail de la pensée ne rêve pas

Comme nous l'avons vu plus haut, c'est Artaud qui permet à Deleuze de sortir de l'impasse de la dramatisation et d'en finir réellement avec la représentation classique. Dans *L'image-temps*, Deleuze s'inspire des réflexions d'Artaud sur le cinéma et de la distinction qu'il explicite entre pensée et rêve. Citons deux de ces propositions, que nous réinvestirons plus amplement dans un prochain chapitre :

> « Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. […] Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. Rien ne le différencie du théâtre. Mais le cinéma, langage direct et rapide, n'a justement pas besoin de cette logique lente et lourde pour vivre et prospérer. Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas. […] Il n'y aura pas d'un

> côté le cinéma qui représente la vie, et de l'autre celui qui représente le fonctionnement de la pensée ».[28]
>
> « C'est dire à quel point ce scénario peut ressembler à la mécanique d'un rêve sans être vraiment un rêve lui-même. C'est dire à quel point il restitue le travail pur de la pensée ».[29]

Ainsi contrairement au théâtre qui demeurait dans l'ordre de la représentation, de la figuration, le cinéma propose une nouvelle approche du temps et de la pensée, offrant la possibilité de présenter non pas le rêve mais l'événement pur, en dehors de tout jugement, pris dans ce que Deleuze nommait l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire :

> « […] ce n'est pas la pensée qui se confronte au refoulement, à l'inconscient, au rêve, à la sexualité ou à la mort, comme dans l'expressionnisme (et aussi dans le surréalisme), ce sont toutes ces déterminations qui se confrontent à la pensée comme plus haut « problème », ou qui entre en rapport avec l'indéterminable, l'inévocable. L'ombilic, ou la momie, n'est pas le noyau irréductible du rêve auquel la pensée se heurte, c'est au contraire le noyau de la pensée, « l'envers des pensées », auquel même les rêves se heurtent, et rebondissent, se cassent. […] Artaud fait subir au rêve un traitement diurne » (*IT*, 21).

Grâce à Artaud, Deleuze parvient à se défaire de Freud, en offrant une nouvelle conception de l'Inconscient, et tout en rejetant les catégories du rêve et du fantasme, il précise de plus en plus sa définition de l'acte de penser. Ainsi, l'expression « pensées du rêve » apparaît comme inadéquate. Le rêve psychologique ne représente pas même le non-pensé, l'impensé, qui provoquerait la pensée, conditionnant sa genèse, mais continue à s'inscrire dans l'ordre réglé que lui a offert la psychanalyse, au même titre que l'unité qui lui avait été octroyée à l'époque classique. Un scientisme réducteur, incapable de saisir la singularité des phénomènes subjectifs :

> « Les groupes qui s'intéressent tant au rêve, psychanalyse ou surréalisme, sont prompts aussi dans la réalité à former des tribunaux qui jugent et qui punissent : dégoûtante manie, fréquente chez les rêveurs. Dans ses réserves sur le surréalisme, Artaud fait valoir que la pensée ne se heurte

---

[28] Artaud, *Œuvres complètes, tome III*, Paris, Gallimard, 1970, p. 84-85.
[29] *Ibid.,* p. 91.

> pas à un noyau du rêve, mais que les rêves plutôt rebondissent sur un noyau de la pensée qui leur échappe » (*CC*, 162-163).

Nous ne voudrions pas nous égarer. Il s'agissait simplement de noter la dualité entre rêve et pensée, qui fera l'objet d'un traitement indépendant lors d'un autre chapitre.

La parenté du concept de « dramatisation » ne peut être attribué à Freud, bien que celui-ci soit, quand même, « passé par là », et que l'on ne peut plus se passer du nouveau paradigme qu'il met en place. Aussi, Deleuze s'est avant tout inspiré de Kant et de Nietzsche dans cette nécessité de rendre à la pensée son mouvement et sa temporalité, et de renverser le platonisme. L'abandon du concept de dramatisation de l'Idée, se fait dans la nécessité de rompre radicalement avec les pensées de la représentation, avec un certain subjectivisme, personnologisme, qui réduisait tant les concepts de désir, de rêve et que celui de pensée. Toutefois, l'idée d'un drame qui se jouerait derrière l'Idée, dans sa synthèse, ne quitte pas Deleuze pour autant. Il lui donnera d'autres dénominations – l'« individuation » simondienne notamment - qui permettent de s'éloigner d'un vocable trop connoté « théâtre ». Il gardera toutefois la notion de personnage, que l'on retrouve dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* avec « les personnages conceptuels », qui sont toutefois d'une autre nature que des personnages de théâtre. « Même l'histoire de la philosophie est tout à fait inintéressante si elle ne propose pas de réveiller un concept endormi, de jouer sur une nouvelle scène, fût-ce au prix de le tourner contre lui-même » (*Qph ?*, 81).

En fin de compte, quelque chose de plus profond se joue en deçà de tout onirisme, et c'est bien une autre définition de l'Inconscient qui doit être élaborée, contribuant, dans son rapport avec son dehors, à la genèse de nouveaux concepts. Et n'est-ce pas à une sphère plus ontologique que psychologique, que voudrait se référer Deleuze — faisant de Freud un pieux kantien[30] – étant donné que, cette fois-ci, c'est Bergson qui est passé par là ?

---

[30] Voir sur ce rapprochement entre Freud et Kant, le livre de Monique David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse*, Paris, PUF, 2005 – notamment le dernier chapitre « Kant et le négatif ».

C. Dépasser Freud avec Bergson[31]

Dans quelle mesure, en effet, Deleuze renouvelle-t-il la notion d'Inconscient moyennant Bergson ? En un sens, aurait-il fait un enfant dans le dos de Freud, à travers Bergson. Un enfant monstrueux, un enfant majestueux, profondément paradoxal et singulier. Peut-être l'image est-elle déroutante. Mais dans la mesure où Deleuze, en tant que « bergsonien » lisant et commentant Freud, il nous semble, selon sa conception de l'histoire de la philosophie[32], qu'il ne pouvait en sortir qu'une nouvelle définition, cette fois-ci métaphysique, de l'Inconscient. C'est donc aussi le rêve qui perd sa place centrale dans le processus de subjectivation que sous-tend le procès de l'inconscient.

Aussi tenterons-nous de faire dialoguer ces deux monuments que sont Freud et Bergson, historiquement contemporains, qui, séparément, selon une approche distincte, se sont intéressés à la fois à la psychologie, à la science et à la métaphysique, l'un tentant de rompre avec cette dernière, l'autre tendant au contraire vers elle, dévoilant une vie plus large que le simple Moi du sujet psychologique.

Deleuze se propose ainsi de doter la psychologie de son temps – la psychanalyse – d'une métaphysique à travers Bergson[33], de la même manière que ce dernier souhaitait créer une métaphysique qui s'accorderait avec la science moderne.

---

31 Sur le rapport Freud/Bergson, voir également *ES*, 114-115, notamment sur l'associationnisme et la notion de circonstance chez Hume : « Cette notion de circonstance – écrit Deleuze – apparaît constamment dans la philosophie de Hume. Elle est au cœur de l'histoire de la philosophie, elle rend possible une science du particulier, une psychologie différentielle. Quand Freud et Bergson montrent que l'association des idées explique seulement le superficiel en nous, le formalisme de la conscience, ils veulent dire essentiellement que seule l'affectivité peut justifier le contenu singulier, le profond, le particulier. Sans doute ils ont raison. Mais Hume n'a jamais dit autre chose » .

32 Sur sa conception de l'histoire de la philosophie voir, entre autres, « Lettre à un critique sévère », in *Pp*, les pages 14 et sq. – s'y trouvent les célèbre expressions « immaculée conception », ou « enculage » caractérisant la conception deleuzienne du « commentaire » philosophique ou « art du portrait » : voir « Sur la philosophie », *Pp*, 185-186.

33 Foucault notait dans son *Theatrum philosophicum* que « la psychanalyse, qui, ayant affaire à des fantasmes, devra bien être entendu un jour comme pratique métaphysique ». (*Op. cit.*, p. 80)

1. Un parallèle entre Bergson et Freud

Dans le quatrième chapitre de sa *Philosophie en France au XXe siècle*, Frédéric Worms décrit et analyse la (non) relation entre Freud et Bergson, à travers deux points communs – dualité irréductible – autour du cerveau ; d'abord, la question de la vie – et deux oppositions – inconscient et rêve ; puis, le domaine de la morale et de la religion.

En effet, alors que certains penseurs du début du XXe siècle rejetaient Bergson par le biais de Freud – « « le bergsonisme » est apparu, rétrospectivement, comme un obstacle à la réception de Freud, tandis que celle-ci ne put avoir lieu qu'à la faveur d'une rupture profonde, violente, avec Bergson »[34] – Deleuze de son côté semble lire à la fois les deux auteurs, simultanément, avec une forte préférence pour Bergson, auquel il consacre un ouvrage dès 1966, l'empêchant d'être submergé par la vague phénoménologique ou marxiste de l'époque : « Deleuze surtout avait naguère empêché la flamme de s'éteindre – reconnaît Camille Riquier – […] [il] lui avait offert une nouvelle famille, recomposée, dont à vrai dire il était l'unique père – avec Spinoza et Nietzsche pour frères monstrueux. Le *Bergsonisme* l'arrachait à l'ancien et vague spiritualisme derrière lequel on l'avait abandonné »[35].

En outre, ce qui est sauvé, avec le Bergson de Deleuze, c'est une certaine conception de la vie et de la nature, que la psychanalyse semblait avoir récusée. Elle se bornait à des questions relevant de l'existence individuelle, du langage et de la structure, ignorant, à dessein, toutes les questions métaphysiques et proprement physiques. La psychanalyse, en un sens, tentait de se « libérer », de manière pratique, du « joug » de la nature, de la biologie et de la vie.

Ainsi, l'homme ne serait plus une réalité parmi tant d'autres, mais la seule réalité capable de liberté. D'où l'importance de la subjectivité, de la personnologie et du « Je ». La conscience n'est plus une simple force, appartenant *de fait* à l'homme, mais *en droit* à l'ensemble du vivant, une force parmi d'autres, contenu dans une conscience plus large,

---

[34] Frédéric Worms*, La philosophie en France au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2009, p. 118.
[35] Camille Riquier, « Bergson (d')après Deleuze », *Critique 2008/5* (n°732), p. 357.

Mémoire-monde, mais serait celle d'un individu « humain » libre et singulier. D'où les deux conceptions distinctes de l'inconscient qui découlent de ce parallèle.

2. Deux conceptions de l'Inconscient

Dans le chapitre III du *Bergsonisme* – « La mémoire comme coexistence virtuelle » – Deleuze expose les deux fonctions de la mémoire – souvenir et contraction − ; puis dénombre les différents aspects de la subjectivité bergsonienne – besoin, cerveau, affection, souvenir, contraction – les deux premiers aspects appartenant donc à la perception, dans son attention constitutive à la vie, l'affection, regroupant les deux lignes objective et subjective, et les deux dernière relevant de l'esprit et de la mémoire. On remarque que ce sont ces « catégories » qui cadreront l'analyse philosophique qu'entreprendra Deleuze concernant l'image cinématographique.

Il en vient ensuite à discuter de la nature purement temporelle du souvenir pur, à portée extra-psychologique, lié donc à *l'insistant* passé. Celui-ci n'est pas matière ou espace, mais bien de l'ordre de la durée. Ici, nous sentons déjà la césure avec Freud, chez qui l'inconscient semble momifié, hors du temps. Et en effet, Deleuze nous prévient d'emblée : « Tous ces mots sont dangereux, surtout « inconscient », qui nous semble depuis Freud inséparable d'une existence psychologique singulièrement efficace et active. […] Nous devons pourtant comprendre dès maintenant que Bergson n'emploie pas le mot « inconscient » pour désigner une réalité psychologique hors de la conscience, mais pour désigner une réalité non psychologique – l'être tel qu'il est en soi » (*B,* 50). Ainsi, pour Deleuze, et dans une perspective purement temporelle, le psychologique s'apparente au présent, tandis que le passé relève de l'ontologique.

Se distinguant fondamentalement sur la question du temps, Freud et Bergson, ne peuvent donc pas s'accorder sur une définition de l'inconscient et encore moins du rêve. En effet, Frédéric Worms part de la question du rêve pour démontrer la divergence au niveau de ce qu'ils entendent chacun par inconscient. Il remarque que Freud, à partir de la *Traumdeutung*, « renonce à définir le rêve de manière seulement fonctionnelle, au point critique des deux forces qui s'opposent dans notre vie psychologique, pour en interpréter

le contenu et le sens individuels […] il introduit une dimension supplémentaire et nouvelle, celle du *sens*, de la topique, de la métapsychologie »[36]. Quant à Bergson, ce qui l'intéresse dans le rêve est moins son sens que sa fonction. Ainsi est-ce le relâchement sensori-moteur, la détente, que permet le phénomène onirique, dès lors définit comme étant « toute la vie mentale, moins la concentration », qui permet aux souvenirs de rejaillir de manière aléatoire, sans logique autre que celle du non-sens. « On rejoint alors l'un des aspects de *Matière et mémoire* les plus critiqués par les psychanalystes qui ont essayé de l'étudier, la définition de l'inconscient comme « impuissant », comme ce qui a cessé d'agir »[37].

Sur ce point, Bergson est plus proche de la psychiatrie matérialiste. Et Deleuze semble, à bien des mesures, le suivre, tout en intégrant l'apport psychanalytique, dans ce qu'il a de positif – chez Deleuze, n'oublions pas que l'Inconscient est productif, génétique, géologique … – en se réclamant à maintes reprises des psychiatres tels que Janet, Clérambault, ou d'une tout autre manière, d'un Jaspers, ou encore d'un Binswanger. Ce qui naît donc de ses couplages est un Freud *après* Bergson, un Inconscient à la fois productif, temporel et préindividuel, qui octroie au rêve une toute autre fonction, dans un rapport, non plus avec la vérité, mais avec la pensée.

---

[36] Frédéric Worms*, op. cit.*, p. 123.
[37] *Ibid.*, p. 123.

Conclusion

« Ce n'est qu'un rêve… »

Nous voici arrivée au terme de cette première partie qui se proposait, rappelons-le, d'évaluer le rapport du rêve et de la vérité au sein du corpus deleuzien. Nous avons ainsi *débrouillé* une première figure de rêveur, celle de l'homme véridique, qui, en « ignorant » l'action concrète du temps, réduit le rêve à un idéal formel, faisant des processus qui l'animent – *devenirs* – de simples apparences sans consistance : « Ce n'est qu'un rêve ». L'expression peut ainsi être apposée tant à la métaphysique platonicienne dans son rapport aux phantasmes et aux simulacres, qu'à l'analytique cartésienne qui, en décrétant « ce n'est qu'un rêve », peut continuer à penser, tandis que l'homme d'action, de son côté, sachant que le rêve n'est qu'un rêve, peut continuer, en vertu de cette croyance, d'enchaîner ses actions en fonction des excitations d'un milieu englobant dont il est le centre – « saine illusion ». La psychanalyse, enfin, voulant remuer les Enfers, n'a pas pour autant pu se défaire des dieux du ciel, et jamais l'expression « ce n'est qu'un rêve », n'a autant servi une discipline qui se prétendait pourtant libératrice :

> « La psychanalyse, et le complexe d'Œdipe, ramassent toutes les croyances, tout ce qui a été cru de tout temps par l'humanité, mais pour le porter à l'état d'une *dénégation*[1] qui conserve la croyance sans y croire (*ce n'est qu'un rêve… : la plus sévère piété, aujourd'hui, ne demande pas plus…*) » (*AOe,* 366, nous soulignons).

Ainsi est-ce la posture de l'homme véridique, qui tout en s'alimentant des puissances du rêve, puissances d'abord temporelles, semble les nier pour mieux faire triompher la fiction formelle qu'il érige. La métaphysique n'aurait peut-être pas d'autre sens : rêve et piété.

---

[1] Ici « dénégation » est à prendre en un sens péjoratif, différent que celui exposé plus haut concernant le masochisme et la perversion proprement deleuzienne.

Et pourtant, une autre figure de rêveur semble émerger, celle du rêveur de l'île celui qui , à l'instar de Nerval[2], va justement vérifier dans la réalité ce qu'elle a vu en rêve :

> « La passion croit son objet réel, l'amant de rêve d'un pays veut le voir. Sans cela, ce ne serait pas sincère. Gérard est naïf et voyage. Marcel Prévost se dit : restons chez nous, c'est un rêve. Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de *Sylvie* »[3].

Le rêve n'est plus ici l'instrument de la scission du monde, mais bien ce qui rend indiscernables réel et imaginaire, en redonnant le temps au mouvement, en réconciliant les deux sens du terme d'esthétique ; la *voie royale* qui nous mène vers l'image-cristal. Peut-être faut-il pour cela en passer par cette épreuve où la pensée se doit de combattre le rêve lui-même, et ce, jusqu'à atteindre un néant de volonté, à l'impossible – « Il n'y a rien

---

[2] A la remarque de P.-M. Schuhl, « Cela devient très nervalien », concernant l'ensemble de la présentation de sa « méthode de dramatisation », Deleuze répond : « En effet, je le souhaiterais » (*ID*, 144).

[3] Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 157. Deleuze reprend cette analyse dans *IT*, 20-21 : « […] si Nerval a besoin de voir, et de se promener dans le Valois, il en a besoin comme de la réalité qui doit « vérifier » sa vision hallucinatoire, au point que nous ne savons plus du tout ce qui est présent ou passé, mental ou physique » (*IT*, 21).

derrière le rideau » – au péril de sa vie *organique* … « Pendez-vous à ce fil … »[4] : Nerval n'en revint pas[5].

[4] Cf. *CC*, p. 126 et sq. – Le beau texte du « Mystère d'Ariane selon Nietzsche » – « C'est Ariane qui tient le fil dans le labyrinthe, le fil de la moralité. Ariane est l'Araignée, la tarentule » (*CC*, 129). Voir également la typologie des personnages de Nietzsche, dressé par Deleuze dans son petit *Nietzsche*, notamment « Araignée (ou Tarentule) » et « Ariane (et Thésée) », *N,* 44. La figure de l'Araignée, pas seulement en un sens métaphorique, jouera un rôle déterminant dans notre étude, et ce, justement parce que le rêve est un véritable devenir-Araignée. Pour une étude sur les rapports du rêve et de la couture, voir l'article, très intéressant de Marie-Claire Latry, « Les couturières de la nuit », *in Terrain* 26, mars 1996, pp. 49-68. Citons simplement la conclusion de cet article : « Faiseuses de destins, mères des reproductions et génératrices des réincarnations, les rêveuses couturères trouvent en Anne-Marie celle qui rassemble tous les aspects de l'activité onirique. Par elles toutes, on apprend ainsi que le rêve, comme une toile d'araignée, tisse son canevas entre les positions antagonistes au sein de la famille, conjugue les éléments en relation d'opposition naissance/mort, parce qu'il manifeste la même qualité ambivalente que le fil et les activités textiles. Point et boucle, il construit une couture symbolique qu'on découvrer doubler les activité techniques de la profession, socialement organisée, qui lui fournit son code et qui demeure le nécessaire support de sa floraison. Le rêve est piqûre et vue, comme on met des lunettes à son point. Il déploie les sens multiples attachés à un regard au féminin, un *optique* dont les couturières, dans l'atelier, ont exploré les points obscurs et fait briller les facettes » (p. 68). Il serait intéressant de mettre ce texte en rapport avec le pli et la couture chez Deleuze, comme a bien su les révéler Pierre Montebello dans son *DPP*.

[5] On le retrouva pendu dans une impasse …

DEUXIEME PARTIE

Rêve et Pensée
L'ivresse des profondeurs
L'aventure propre de l'involontaire

Introduction

L'effond(r)ement du sous-sol pré-onirique
Une question de force

Le véritable rêveur est donc celui qui va « vérifier » dans la réalité ce qu'il a aperçu en rêve – il sait que ce n'est pas *juste* un rêve, et que la distinction en percevoir et imaginer n'est pas si radicale. Il n'hésite pas un instant, car il ne feint pas le doute, il plonge dans les profondeurs, dans un « sans-fond » qui n'est pourtant pas un chaos … et ce, au risque de ne pas en revenir.

Théâtre de la cruauté contre théâtre de la représentation, il s'agira ainsi de confronter, dans ce second temps, le rêve à l'épreuve de la pensée – car c'est ce premier qui, en fin de compte, se cogne au noyau indéfectible de la pensée et de l'impensé –, en pénétrant plus en avant au sein des dynamismes spatio-temporels qui président la genèse des Idées et la synthèse du sensible. Car, jusque-là, avons-nous simplement frôlé ces espaces-temps *oniriques* – en un nouveau sens qu'il nous faudra préciser – qui conditionnent justement le rêve organique du Dieu, du Je et de la conscience psychologique, rêve du monde de la représentation et sensori-moteur. Et pour ce faire, il nous faudra dès maintenant mettre l'accent non plus sur le concept de vérité, mais bien sur les processus créatifs de la pensée et du temps qui les anime. Nous faut-il passer ainsi de l'Englobant comme Forme aux lignes d'univers comme rapports de forces : le Tout, comme dit Bergson, n'étant pas donné d'avance …

En effet, est-ce justement l'intrusion du temps à travers la fêlure qui fissure le moi, devenu passif, celle qu'avait entre-aperçue Freud, mais dont il n'a pourtant pas tenu compte jusqu'au bout – l'Inconscient étant conçu par lui comme atemporel ; fêlure que Kant permit d'introduire au sein de la pensée, en dévoilant la passivité essentielle du Moi – « Je est un autre » –, mais la recouvrant, pourtant, du voile rigide de la représentation encore dogmatique ; est-ce justement l'intrusion de ce temps autonome, autochtone et déchaîné – « hors de ses gonds » – qui permettra à Deleuze d'atteindre ces mouvements aberrants qui traversent effectivement la vie *et* la pensée.

Il nous faudra ainsi, dans un premier temps, caractériser plus amplement ces dynamismes spatio-temporels, ces non-lieux où s'épanouit le pronom indéfini, ne manquant pourtant pas de détermination[1], pour pouvoir observer ensuite leur efficace *via* des expériences-limites tant esthétiques – Kafka et le cinéma[2] – que philosophiques – Foucault et Leibniz – ouvrant sur une nouvelle définition du rêve, en rapport avec le travail de la pensée – le *pathos* comme disposition de la pensée[3] – « état céleste qui ne garde plus rien de personnel ni de rationnel » :

> « L'art aussi atteint à cet état céleste qui ne garde plus rien de personnel ni de rationnel. A sa manière, l'art dit ce que disent les enfants. Il est fait de trajets et de devenirs, aussi fait-il des cartes, extensives et intensives. […] Et comme les trajets ne sont pas plus réels que les devenirs ne sont imaginaires, il y a dans leur réunion quelque chose d'unique qui n'appartient qu'à l'art. […] processus impersonnel où l'œuvre se compose un peu comme un *cairn*, avec les pierres apportées par différents voyageurs et devenants (plutôt que revenants) qui dépendent ou non d'un même auteur. C'est seulement une telle conception qui peut arracher l'art au procès personnel de la mémoire et à l'idéal collectif de la commémoration. A l'art-archéologie qui s'enfonce dans les millénaires pour atteindre à l'immémorial s'oppose un art-cartographie qui repose sur « les choses d'oubli et les lieux de passage » » (*CC*, 86-87).

On comprend, dès lors, pourquoi la nuit des sommeils sans rêves est-elle plus importante, plus intéressante, plus remarquable pour Deleuze que la clarté des jours – le distinct *et* l'obscur, plutôt que le clair *et* le confus. Et bien qu'il prône la lumière pure, l'apparaître en soi, la perception *dans* les choses, ce n'est point le soleil et ses reflets qui nourrissent sa pensée, mais bien l'indiscernabilité de la veille et du sommeil, des nuits et des jours, cette indiscernabilité d'où peut jaillir l'éclair, l'image pure, « juste une image », ou ce qui ne peut être *que* rêvé.

---

[1] « Pourtant l'indéfini ne manque de rien, et surtout pas de détermination. Il est la détermination du devenir, sa puissance propre, la puissance d'un impersonnel qui n'est pas une généralité, mais une singularité au plus haut point » (*CC*, 86).

[2] « […], ce sont toutes les dramatisations d'espaces-temps répertoriées dans *Cinéma 1* et *Cinéma 2*, comme une tentative de classification naturaliste des mouvements aberrants qui échappent aux constructions narratives imposés par l'industrialisation du cinéma » (*MA*, 10)

[3] Sur le *pathos*, la passivité comme disposition à penser, voir *PV*, 14.

C'est l'immobilisme paradoxalement actif des voyages sur place, nomadisme de la pensée, qu'il s'agira de décrire ici, à l'instar de « l'expérience dramatique » de Jöe Bousquet, à laquelle Robbe-Grillet donne la description qui suit, description préludant ainsi le deuxième mouvement de notre étude :

> « Le monde sensible qui l'entoure n'est plus, comme le rêve ou le souvenir, que la matière à laquelle il doit prêter son imagination pour la sauver du néant. Il est prisonnier dans sa chambre, il est condamné à l'inaction par la balle qu'il a reçue, mais c'est lui en fin de compte qui rachète au hasard et au chaos cette balle perdue qui l'a brisé. Il n'est plus ici question d'insuffler après coup une conscience à des phénomènes ayant déjà leur vie propre : sans cette création, la matière ne saurait avoir aucune forme ; Bousquet découvre enfin qu'il s'est lui-même infligé sa mutilation »[4].

[4] Alain Robbe-Grillet, « Jöe Bousquet, le rêveur », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 83.

Chapitre V
Une pensée insulaire

> « On ne peut bien décrire la vie des hommes, si on ne la fait baigner dans le sommeil où elle plonge et qui, nuit après nuit, la contourne, comme une presqu'île est cernée par la mer »
>
> Proust

> « Nous sommes faits de l'étoffe des songes ; et notre petite vie tient dans l'espace d'un somme »
>
> Shakespeare

Pour penser effectivement et *adéquatement*, et par là même créer de nouveaux modes d'existences, le penseur doit faire l'expérience radicale de la solitude. Cette expérience, à la fois riche et périlleuse, ne consiste pas à méditer seul au coin du feu – solipsisme du sujet doutant qui se *sait* être le Même –, mais relève plutôt d'une confrontation directe avec l'Autre, son dehors absolu, « plus lointain que toute extériorité », son dedans absolu, « plus profond que toute intériorité », celui qui paradoxalement, ne peut surgir que sur une île déserte, pli insulaire, ou au sein du désert isolé – « monde sans autrui » – *dépeuplement pour une solitude peuplée*.

Que fait, en effet, Deleuze lorsqu'il ne cesse de convoquer les images d'îles, d'îlots, d'archipels et de déserts ?

Ce ne sont certainement pas des métaphores. Il ne s'agit pas pour Deleuze de comparer les hommes à des île déserte ou à des déserts, et de se demander, ensuite, comment les faire communiquer ou comment les peupler. Ce qui est décrit est quelque chose de plus profond, tout à fait consistant et réel, et qui, pour notre sujet, est d'une importance capitale, car il permet de pourvoir le rêve et l'imagination qui en découle, de nouveaux contours non psychologiques, de les intégrer dans un procès de la dialectique qui entre, sans médiation, en contact avec le sensible ; car, comme explique David Lapoujade, « ce qui caractérise l'empirisme transcendantal, c'est le rapport immédiat qu'il établit entre esthétique et dialectique, entre le sensible et l'Idée, le phénomène et le

noumène. L'empirisme transcendantal est l'union immédiate de l'esthétique et de la dialectique. Il n'y a chez Deleuze qu'une esthétique des intensités et une dialectique des Idées, et rien d'autre » (*MA*, 96). C'est pour cette raison, que nous avions déjà abordé, un peu plus tôt, la question de la dramatisation sous l'angle psychanalytique, pour accentuer la différence de nature entre travail *négatif* du rêve dans l'inconscient généalogique, et rêve *dans* le travail de la pensée de l'inconscient géologique, sortir du rêve par le rêve lui-même.

La critique de l'image dogmatique de la pensée, exposée au chapitre III de *Différence et répétition* – image qui continue à animer la pensée freudienne – entame ainsi l'expulsion, au sein du procès noétique, de toute « médiation », de toute analytique du sujet et de l'objet, qui selon, Deleuze, en réintroduisant une transcendance, empêche l'impensé de faire violence sur la pensée pour qu'elle puisse tout simplement penser : « Dans *Différence et répétition*, explique Pierre Montebello, il s'agit […] d'élever la pensée philosophique à *la prise de conscience de sa nature propre* » (*DDP*, 99, nous soulignons).

Il faut, dès lors, traverser une « catastrophe », entamer une épuration, opérer un dépeuplement, qui amèneront Deleuze, dès ses premiers écrits, à considérer la figure de l'île déserte, avec la « seconde » naissance qu'elle promet, dans un rapport immédiat entre l'homme et la Nature, la conscience et le monde.

> « L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine, le noyau ou l'œuf irradiant qui doit suffire à tout re-produire. Tout ceci suppose évidemment que la formation du monde soit à deux temps, à deux étages, naissance et renaissance, que le second soit aussi nécessaire et essentiel que le premier, donc que le premier soit nécessairement compromis, *né pour une reprise et déjà re-nié dans une catastrophe* » (*ID*, 16, nous soulignons).

Tel sera, dès lors, notre propos, nous intéressant aux dynamismes spatio-temporels qui dramatisent et *rêvent* les Idées, non-lieux *problématiques* et *virtuels* de la genèse, d'abord statique, puis dynamique, de l'idéel et du sensible *ensemble* …et ce, toujours en vue d'un re-commencement.

I. « Le rêveur de l'île » – Du fragmentaire à la lumière pure

« Rêveur de l'île » ; cette expression apparaît, plus ou moins telle quelle, dans l'œuvre première de Deleuze. On la trouve dans le texte de jeunesse, déjà convoqué, de 1953, « Causes et raisons des îles désertes »[1], mais aussi dans la dernière partie du chapitre IV – « La synthèse idéelle de la différence » – de *Différence et répétition*. L'Idée d'île, aura été développée également lors d'une la communication de 1967, intitulée « La méthode de dramatisation », que nous avions également déjà évoquée plus haut ; sans oublier l'appendice autour du *Vendredi* de Michel Tournier – « Michel Tournier et le monde sans autrui » (Appendice IV de *LS,* 350-372) – qui éclaire au plus haut point le « Cosmodrame », ou « la constitution d'un véritable champ transcendantal impersonnel, doublure des corps et des propositions, texture même du monde » (*DPP*, 99), qui se joue à travers la figure insulaire[2].

Aussi est-ce, en un sens, l'empirisme qui poussa très tôt Deleuze vers cette figure emblématique fragmentaire et pluraliste. Tout cela préfigure une certaine manière d'appréhender le déploiement de la pensée philosophique, sa nature et sa fonction, lui offrant rigueur, détermination et ancrage dans le réel.

A. Séparation et immaculée conception

Plus que le désert, l'île jouit d'un statut très étrange : même habitée et habitable elle demeure *philosophiquement* déserte.

> « Aussi bien, qu'une île soit déserte doit nous paraître *philosophiquement* normal. […] l'homme ne peut vivre sur une île qu'en oubliant ce qu'elle représente. Les îles sont d'avant l'homme, ou pour après » (*ID*, 11-12).

---

[1] Texte important puisque Deleuze l'a bien intégré à sa bibliographie sous la rubrique « Différence et Répétition », comme le mentionne David Lapoujade en note, in *ID*, 11.

[2] Pensons également à l'importance de Melville dans l'œuvre deleuzienne. Sur la dimension insulaire de l'écriture de Melville, voir le bel article de Jean Laude, *Les îles Fortunées*, in *L'Arc-Melville*, n°41, 1970, pp. 2-12.

Nuance encore ; elle n'est pas simplement déserte du fait qu'elle n'est pas habitable, elle est « désertée plus qu'elle n'est un désert » :

> « Déserte, elle peut être un désert, mais ce n'est pas nécessaire. Si le vrai désert est inhabité, c'est dans la mesure où il ne présente pas les conditions de droit qui rendraient la vie possible, vie végétale, animale ou humaine. Au contraire, que l'île déserte soit inhabitée reste un pur fait qui tient aux circonstances, c'est-à-dire aux alentours. L'île est ce que la mer entoure, et ce dont on fait le tour, elle est comme un œuf. Œuf de la mer, elle est ronde. Tout se passe comme si son désert, elle l'avait mis autour d'elle, hors d'elle. Ce qui est désert, c'est l'océan tout autour. […] Elle est désertée plus qu'elle n'est un désert » (*ID*, 14).

Revenons au début du texte. Deleuze fait d'abord un parallèle entre deux manières d'appréhender la réalité physique qu'est l'île : géographique ou scientifique, d'une part ; imaginaire ou mythologique, de l'autre : « Les géographes disent qu'il y a deux sortes d'îles. C'est un renseignement précieux pour l'imagination parce qu'elle y trouver une confirmation de ce qu'elle savait d'autre part. Ce n'est pas le seul cas où la science rend la mythologie plus matérielle, et la mythologie, la science plus animée » (*ID*, 11).

La géographie, en effet, identifie deux sortes d'îles : accidentelles ou dérivées et océaniques ou originaires, qui préfigurent le combat de l'eau et de la terre. Or l'imagination, pour son compte, avait déjà *dramatisé* ces deux variations de l'île, ces deux modalités de la terre et des eaux, et ce, partant justement du fait que l'île est *par essence* déserte et désertée :

> « Mais tout ce que la géographie nous disait sur deux sortes d'îles – poursuit Deleuze – l'imagination le savait déjà pour son compte et d'une autre façon. L'élan de l'homme qui l'entraîne vers les îles reprend le double mouvement qui produit les îles en elles-mêmes. *Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence* [nous soulignons]. Il y avait des îles dérivées, mais l'île, c'est aussi ce vers quoi on dérive, et il y avait des îles originaires, mais *l'île, c'est aussi l'origine*, l'origine radicale et absolue. Séparation et recréation ne s'excluent pas sans doute, il faut bien s'occuper lorsqu'on est séparé, il vaut mieux se séparer quand on veut recréer, reste qu'une des deux tendances domine toujours. Ainsi le mouvement de l'imagination des îles reprends le mouvement de leur production, mais il n'a pas le même objet. C'est le même mouvement, mais pas le même mobile. Ce n'est plus l'île

> qui est séparée du continent, c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île. […] toute île est et reste théoriquement déserte » (*ID*, 12).

Ce qui intéresse donc Deleuze dans la figure de l'île est ce double mouvement de séparation et de renaissance, deux mouvements complémentaires qui conditionne toute *re*-création.

> « L'île serait seulement le rêve de l'homme, et l'homme la pure conscience de l'île. Pour tout cela, encore une fois, une seule condition : il faudrait que l'homme se ramène au mouvement qui l'amène sur l'île, mouvement qui prolonge et reprend l'élan qui produisait l'île. Alors la géographie ne ferait plus qu'un avec l'imaginaire » (*ID*, 13)

Mais paradoxalement c'est l'homme, le fait que l'homme y est « naufragé », un vrai « naufragé » ou un vrai « rêveur », c'est dans cette mesure seulement que l'île prend pleinement conscience de son désert. Les robinsonnades échouent toutefois à dresser ce personnage singulier « absolument séparé, absolument créateur », « un grand Amnésique, un pur Artiste, conscience de la Terre et de l'Océan, un énorme cyclone, une belle sorcière, une statue de l'île de Pâques » ; « l'homme qui se précède lui-même » ou « l'île déserte elle-même en tant qu'elle s'imagine et se réfléchit dans son mouvement premier » (*ID*, 13). Et Deleuze de convoquer les romans de Defoe – *Robinson Crusoé* – et de Giraudoux – *Suzanne et le pacifique* –, le premier échouant dans sa tentative de « recommencement », le second dans la condition première de « séparation » – littérature qui « ne sait plus […] rêver ni […] reproduire les mythes » (*ID*, 15)[3].

---

[3] Deleuze est plutôt sévère vis-à-vis de Defoe, mais peut-être est-ce parce que, comme Freud dans sa tentative propre, il ne va pas jusqu'au bout, et succombe à la « piété » : « On imagine mal un roman davantage ennuyeux – écrit-il – c'est une tristesse de voir encore des enfants le lire. La vision du monde de Robinson réside exclusivement dans la propriété, jamais on n'a vu de propriétaire aussi moralisant. La recréation mythique du monde à partir de l'île déserte a fait place à la recomposition de la vie quotidienne bourgeoise à partir d'un capital. Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé, tout est appliqué péniblement sur l'île » ; et d'ajouter plus loin, faisant référence implicitement à Max Weber, « Tout lecteur sain rêverait de […] voir [Vendredi] enfin manger Robinson. Ce roman représente la meilleure illustration de la thèse affirmant le lien du capitalisme et du protestantisme. *Robinson Crusoé* développe la faillite et la mort de la mythologie dans le

> Il s'agit de retrouver la vie mythologique de l'île déserte. Pourtant, dans la faillite même, Robinson nous donne une indication : il lui fallait d'abord un capital. Quant à Suzanne, elle était avant tout séparée. Et ni l'un ni l'autre enfin ne pouvait être l'élément d'un couple. Ces trois indications – poursuit Deleuze – il faut les restituer dans leur pureté mythologique, et revenir au mouvement de l'imagination qui fait de l'île déserte un modèle, un prototype de l'âme collective » (*ID*, 16)

C'est le statut même de la répétition qui est ici en jeu : la répétition pour elle-même ; puisqu'il ne s'agit pas, explique Deleuze d'opérer la création en elle-même, mais « la re-création, non pas le commencement mais le re-commencement » (*ID*, 16) ; l'île est en ce sens l'origine seconde. Par ailleurs, « il ne suffit pas que tout recommence, il faut que tout se répète, une fois achevé le cycle des combinaisons possible […]. La seconde origine est donc plus essentielle – poursuit Deleuze – que la première, parce qu'elle nous donne la loi de la série, la loi de la répétition dont la première nous donnait seulement les moments » (*ID*, 17). C'est la troisième répétition qui est ici décrite, celle de l'éternel

---

puritanisme » (*ID*, 15). Ceci doit donc être mis en relation avec notre précédent chapitre sur le rêve américain. Il s'agit bien, ici, de deux rêves, tout à fait antinomiques – rêve du grand Amnésique, à la fois dionysiaque et apollinien, d'une part, et fiction judéo-chrétienne, de l'autre. L'avènement de la fiction monothéiste et véridique sera analysé plus loin au chapitre XIV. Voir également le « paradoxe de Robinson », exposé à la huitième série de *Logique du sens* : « il est évident que Robinson sur son île déserte ne peut reconstruire un analogue de société qu'en se donnant d'un coup toutes les règles et lois qui s'impliquent réciproquement, même quand elles n'ont pas encore d'objets. Au contraire, la conquête de la nature est progressive, partielle, de partie en partie. […] C'est pourquoi la *loi* pèse de tout son poids, avant même qu'on sache quel est son objet, et sans qu'on puisse jamais le savoir exactement. C'est ce déséquilibre qui rend les révolutions possibles ; […] *le révolutionnaire vit dans l'écart qui sépare la progression technique et la totalité sociale, y inscrivant son rêve de révolution permanente. Or ce rêve est par lui-même action, réalité, menace effective sur tout ordre établi, et rend possible ce dont il rêve* » (*LS*, 64, nous soulignons). Passage fondamental sur l'écart entre la loi et la nature, manière de contourner le *Deux ex Machina* du kantisme, un kantisme encore trop pieux, et d'affirmer le rêve comme processus révolutionnaire, justement comme surgissement du temps créateur au sein du déséquilibre inhérent au rapport de l'esthétique et de la dialectique, de la vie et de la pensée.

retour, celle d'une Mémoire-monde[4], ou « Cosmodrame »[5], que l'on ne doit pas confondre avec la mémoire psychologique du moi. Car, comme explique Deleuze dans *Superpositions*, « les gens rêvent souvent de commencer ou recommencer à zéro ; et aussi ils ont peur de là où ils vont arriver, de leur point de chute. Ils pensent en termes d'avenir ou de passé, mais le passé et même l'avenir, c'est l'*histoire*. Ce qui compte au contraire, c'est le devenir » (*Sp*, 95). Le devenir pour son compte n'est pas *histoire* ni *culture*, mais bien ce qui présuppose toute dualité culture-nature, avant et après l'homme. C'est pour cette raison qu'il n'est pas question ici de rêves psychologiques, personnels – tourisme

---

[4] « Alors que la mémoire fait cercle avec le vécu pour devenir transcendantale, l'avenir rompt avec tout vécu, avec tout passé personnel ou collectif, et témoigne ainsi d'un nouveau transcendantal. L'avenir devient réserve d'évènements, non pas au sens de projet, mais au contraire au sens où l'on dit que l'on ne sait pas ce que réserve l'avenir, engageant déjà la pensée vers une pensée-monde qui déborde les régularités du cosmos. S'il s'agit encore d'une mémoire, elle n'a plus rien de personnel et devient la mémoire impersonnelle d'une mémoire monde ou d'une mémoire-cosmos, telle que Deleuze la rencontre déjà chez Bergson (lequel échappe ainsi à son propre platonisme) » (*MA*, 78).

[5] Jean François Dumoncel, dans un article consacré à la question onirique – *L'onirique. Quelle est l'étoffe des songes ?* – explique que c'est l'homogénéité entre l'étoffe du monde et l'étoffe des songes qui est attestée dans les textes de Deleuze traitant de l'île déserte : « la dualité commune au Réel et au Rêve » ou encore « la répercussion de l'ontologique sur l'onirique » (p. 13). Nous suivons l'analyse de l'auteur, car le rêve semble dépasser le cadre strict du moi, des petites histoires individuelles et souvenirs d'enfance. Il prend une autre dimension, cosmique. Il ajoute, « dans le vocabulaire de Bachelard, on dira que le rêve est un *Cosmodrame*. Cela signifie que le rêve n'est pas condamné à une réalité purement intérieur », le rêve « n'est pas condamné à une réalité purement intérieure, il témoigne en nous de tendances qui sont hors de nous. Deleuze a découvert une affinité du rêve avec la Nature » (p. 13-14). L'auteur parle d'une « répercussion de l'ontologique dans l'onirique » (p.13). Cosmodrame est donc un terme bachelardien. Le parallèle avec Bachelard et sa conception de l'imagination et de la rêverie peut être intéressant, en effet. Certes, Deleuze ne se réfère que peu à celui-ci – notamment lui empruntant l'expression d'« images mutuelles » en ce qui concerne la formation du cristal de temps – mais il pourrait s'avérer fructueux de confronter les deux auteurs autour de la question de la rêverie et de son rapport avec la Pensée et la Nature. Mais il n'est pas sûr, comme l'exprime Jean-François Dumoncel, que la distinction entre rêverie et rêve soit opératoire chez Deleuze, et ce n'est pas sûr non plus qu'il ait plus d'affinité, comme Bachelard, avec le rêve éveillé, du fait que le Cogito y est toujours « éveillé » justement. D'autant plus que nous verrons, que c'est le sommeil profond, les petites perceptions et poussières qui s'y insinuent qui intéressent Deleuze, et ce, à l'instar de Bergson. Nous ne nous attarderons toutefois pas davantage sur cette question, qui pourra faire l'objet d'une étude ultérieure.

insulaire – mais bien de l'île comme « âme collective » : « Mais ce thème, plus encore que dans nos rêveries, se manifeste dans toutes les mythologies » (*ID*, 17).

Deleuze ne s'est jamais intéressé aux petites histoires personnelles, trop anthropomorphiques, bien que tant l'individuel que le collectif ont chez lui, nous le verrons, une importance capitale mais sous une détermination tout à fait inédite. Ce qui compte, c'est l'impersonnel, le pré-individuel, le singulier, qui s'exprime sous les formes et les strates – humaines, animales, minérales etc. Ce qui compte, c'est la manière dont se produisent ces formes et ces strates – *immaculée conception*[6] –, individuation plutôt que *principe* d'individuation, et la manière dont elles se transforment, libèrent le potentiel virtuel non actualisé, et ce, pour un re-commencement à l'infini. Tel est le sens de la figure de l'île conçu comme un œuf :

> « Après tout – conclut Deleuze – le commencement partait de Dieu et d'un couple, mais non le recommencement, qui part de l'œuf, la maternité mythologique est souvent une parthénogenèse » (*ID*, 17)

Mais encore faut-il, comme le remarque Vanessa Brito, entamer cette purification, traverser la catastrophe : « La communauté à venir – la communauté fraternelle – est donc puisée dans les légendes de l'île de Pâques et dans les mythes d'une seconde naissance : dans le mythe du déluge, dans la légende de l'œuf centre du monde, bref, dans

---

[6] Sur l'immaculée conception, voir le chapitre III de *DPP*, où est exposé le paradoxe de l'immaculée conception. Pierre Montebello se réfère à la dix-septième série « De la genèse statique ontologique » – qui s'avèrera importante pour nous, notamment en ce qui concerne Leibniz. L'auteur de *DPP* développe une problématique essentielle dans la philosophie de Deleuze, qui concerne directement le processus d'individuation qui se déroule à la fois grâce à la neutralité et à la productivité propre au champ transcendantal, qui fait advenir les états de corps : « Le champ transcendantal est plus riche et plus large que ce qu'il produit, individuation ontologique ou propositions logiques, corps et cogito. L'opération de la double genèse statique, ontologique et logique, avait pour ambition de réussir à nouer d'une autre façon neutralité et productivité. […] Doublure, envers et endroit, le statut producteur du sens, physique et métaphysique, ontologique et logique, a permis de coudre ensemble ce qui arrive aux corps et ce qui insiste dans les propositions […] L'immaculée conception met fin au partage qui répartit la production tantôt sur les corps tantôt sur les Idées » (*DPP*, 125-126). Cette immaculée conception pourra ainsi être rapprochée de la parthénogenèse, concernant l'île comme œuf irradiant, seconde naissance, *Idée* d'île, autofécondation. C'est pour cette raison que nous avons fait référence à ce chapitre de *DDP* qui nous paraît essentiel.

l'idée d'une « parthénogenèse » où la filiation paternelle ne joue plus de rôle. Demeure la difficulté de la désertification de l'île. »[7]

Ce sera l'enjeu de la perversion comme neutralisation et « autruicide », qui fait de *Vendredi et les limbes du pacifique*, une robinsonnade digne de ce nom.

B. Cosmodrame et parthénogenèse

Le roman de Tournier incarne, nous semble-t-il, parfaitement ce que Deleuze décrit dans son texte « Causes et raisons des îles désertes » – paradoxe de l'île déserte : « On comprend alors le paradoxe de l'île déserte : le naufragé, s'il est unique, s'il a perdu la structure-autrui, ne rompt en rien le désert de l'île, il le consacre plutôt » (*LS*, 362).

Il y a donc d'abord la séparation, mais c'est une séparation qui permet effectivement, et ce, à mesure que Robinson traverse les catastrophes, dues à la perte de la catégorie d'Autrui, d'entamer absolument une renaissance, en devenant la conscience de l'île, au moment où celle-ci prend conscience d'elle-même – « Je volant ».

Comment cette séparation devient-elle véritablement une « séparation » productive, une immaculée conception ? Deleuze explique que le roman de Tournier, telle une enquête empiriste, « un roman expérimental inductif », tente de vérifier l'hypothèse en prenant le problème, contrairement à Defoe[8], par le bon bout : « que va-t-il arriver dans un monde insulaire sans autrui ? On cherchera donc d'abord ce que signifie autrui par ses *effets* : on cherchera les effets de l'absence d'autrui sur l'île, on induira les effets de la présence d'autrui dans le monde habituel, on conclura ce qu'est autrui, et en quoi consiste son absence. Les effets de l'absence d'autrui sont donc les vraies aventures de l'esprit : un roman expérimental inductif. Alors, la réflexion philosophique

---

[7] Vanessa Brito, « L'île déserte et le peuple qui manque », in *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du Cinéma et INA, 2008, p. 67.

[8] « Bref, chez Defoe, l'intention est bonne : qu'advient-il à un homme seul, sans Autrui, sur l'île déserte ? Mais le problème était mal posé. Car, au lieu de ramener un Robinson asexué à une origine qui reproduit un monde analogique au nôtre, archétype du nôtre, il fallait porter un Robinson asexué à des *fins tout à fait différentes et divergentes* des nôtres, dans un monde fantastique ayant lui-même dévié » (*LS*, 325).

peut recueillir ce que le roman montre avec tant de force et de vie » (*LS*, 354) – autrement dit, clinique et critique. Tournier, en effet, déroule *littéralement* la thèse de Robinson, il la prend au sérieux et ce, d'autant plus que c'est avec humour. Il s'intéresse aux conséquences plutôt qu'aux principes et à l'origine : « C'est un étonnant roman d'aventures comique, et un roman cosmique d'avatars » (*LS*, 354).

La question posée par le roman de Tournier est celle des conditions de possibilité de la perception même. Or nous savons que Deleuze, suivant Bergson, dénonce les illusions que produit la perception naturelle. Avec Tournier, il découvre que ce qui conditionne et structure cette perception naturelle – qui rend le monde *vivable* – est *Autrui-a priori*, et que pour atteindre à une « perception pure », faut-il dès lors opérer un « autruicide », qui est l'opération perverse par excellence. Mais avant de nous attarder plus longuement sur cette catégorie d'Autrui, spécifique à Deleuze, faisons un détour par Beckett, et l'analyse que propose Deleuze, dans *Critique et Clinique*, de son *Film*.

Dans *Film* de Beckett, il s'agit en effet de poser le problème de la perception, faire une enquête sur la thèse de Berkeley, *esse est percipi* : « est-il possible d'échapper à la perception ? Comment devenir imperceptible ? » (*CC*, 36)[9]. Ainsi, s'il est vrai qu'être c'est être perçu, qu'advient-il lorsqu'on cesse d'être perçu ou de percevoir soi-même ? Cesse-t-on d'être pour autant ? Ou, plus profondément, qu'est-ce qui est « épouvantable en soi dans le fait d'être perçu » (*CC*, 36) ? Aussi, le problème n'est pas d'être perçu par tel ou tel « autrui » – ceux-là, eux-mêmes, vivent la même hantise de la perception : « les tiers percevants éventuels s'affaissent dès qu'ils s'aperçoivent qu'ils sont perçus chacun pour son compte » – mais il s'agit bien, du « Autrui-*a priori* » que l'on retrouve dans le roman de Tournier.

---

[9] Remarquons la proximité de cette expérimentation avec celle que fait Bergson dans *L'évolution créatrice*, au chapitre IV : « Je vais fermer les yeux, boucher mes oreilles, éteindre une à une les sensations qui m'arrivent du monde extérieur : voilà qui est fait, toutes mes perceptions s'évanouissent, l'univers matériel s'abîme pour moi dans le silence et dans la nuit. Je subsiste cependant, et ne puis m'empêcher de subsister. Je suis encore là, avec les sensations organiques qui m'arrivent à la périphérie de mon corps, avec les souvenirs que me laissent mes perceptions passées, avec l'impression même, bien positive et bien pleine, du vide que je viens de faire autour de moi. Comment supprimer cela ? comme s'éliminer soi-même ? etc. » (*L'évolution créatrice*, p. 278).

Deleuze expose trois cas correspondant aux trois séquences du film, et aux trois types d'images-mouvements qu'il construit dans *IM* – « le mur et l'escalier : Action », « la chambre : Perception », « la berceuse : Affection ». La caméra, quant à elle, incarne justement la perception – « the savage eye » ou « I » comme la baptisait Beckett. Deleuze explique que dans le premier cas, celui de l'action, il s'agit d'une perception « aveugle », « inconsciente », « qui peut être neutralisé par l'arrêt de l'action », on se cache au moment où la caméra dépasse l'angle de 45°, dépassement qui la rendrait dangereuse, dès lors qu'elle sera elle-même perçue. Dans le second cas, la perception « devient double », puisque la chambre regorgent d'objets susceptibles, à leur tour, de percevoir : « je ne les perçois pas sans qu'elles me perçoivent, toute perception comme telle est perception de perception » (*CC*, 37). Dès lors, il faut vider la chambre, déchirer les photos, couvrir le miroir etc. : « l'extinction de la double perception ». Et Deleuze explique que c'est un certain rapport au passé qui est, simultanément, perdu. D'une certaine manière, à ce moment précis, l'on devient comme l'île qui se balance et flotte – « berceuse » – en plein milieu d'un présent « océanique » qui est le désert même entourant l'île – « le désert croît » :

> « Mais désormais il n'a plus que le présent, sous forme d'une chambre hermétiquement close dans laquelle ont disparu toute idée d'espace et de temps, toute image divine, humaine, animale ou de chose. Seule subsiste la Berceuse au centre de la pièce, parce que, mieux que tout lit, *elle est l'unique meuble d'avant ou d'après l'homme, qui nous met en suspens au milieu du néant* (va-et-vient) » (*CC*, 38, nous soulignons)

Et en effet, la berceuse qualifie le troisième état, moment de suspension, d'épuisement et d'arrêt, qui n'est pourtant pas le dernier terme, puisque « la perception guette encore derrière la berceuse » (*CC*, 38). D'une certaine manière, la structure Autrui n'a pas encore totalement disparu, le sommeil du personnage n'est pas encore un sommeil *sans* rêve, rêve d'insomnie qui se confondrait avec la mort :

> « La caméra-perception en profite, elle dépasse définitivement l'angle, tourne, vient en face du personnage endormi et se rapproche. Alors elle révèle ce qu'elle est, perception d'affection, c'est-à-dire perception de sois par soi, pur Affect. Elle est le double réflexif de l'homme convulsif de la berceuse. […] C'était donc cela, l'épouvantable : que la perception fût de

> soi par soi, « insupprimable » en ce sens. […] Ne faut-il pas cela, cesser d'être pour devenir imperceptible, d'après les conditions posées par l'évêque Berkeley ? » (*CC*, 38)

Mais, comme dit Deleuze, « rien de finit chez Beckett, rien ne meurt ». Car même lorsque la perception s'annule, demeure un petit « rien » inorganique, – petites perceptions de la « métaboulie »[10] – qui fait que « même le présent a disparu à son tour, dans un vide qui ne comporte plus d'obscurité, dans un devenir qui ne comporte plus de changement concevable. La chambre a perdu ses cloisons, et lâche dans le vide lumineux un atome, impersonnel et pourtant singulier, qui n'a plus de Soi pour se distinguer avec les autres. Devenir imperceptible est la Vie, « sans cesse ni condition », atteindre au clapotement cosmique et spirituel » (*CC*, 39). Tel est donc l'état de l'œuf, de l'île déserte, qui fait que même lorsque les conditions de la perception sont neutralisées, et d'autant plus qu'elles sont neutralisées, du nouveau peut émerger – lumière pure, apparaître en soi, éclair, qui donne justement, comme nous verrons plus loin avec Foucault, la primauté à l'être du langage, aux Idées, à la dialectique, sur le sensible, sans réduire l'un à l'autre, car autrement, aucun changement ne serait concevable.

Aussi, est-ce la même aventure que vit le Robinson de Tournier ; expérimenter les « effets » de l'absence d'autrui, pour « atteindre au clapotement cosmique et spirituel ». Car si la disparition de la condition du champ perceptif est douloureuse dans un premier temps – perte des autres et de soi pour soi[11] –, elle permet, en définitive, de développer tous les mondes possibles qu'Autrui enveloppe et emprisonne, elle permet de libérer la catégorie du Possible elle-même, se confondant, dorénavant avec le Nécessaire. Le monde sans autrui est justement le champ transcendantal, ou plan de consistance pré-individuel, purement virtuel et pourtant réel, différen*tié* bien qu'indifférencié, qui coexiste

---

[10] Nous reviendrons sur cet état « métaboulique » au chapitre X.

[11] Telles sont les étapes de la prise de conscience de l'île et de l'homme devenant conscience de l'île. On doit traverser l'aventure de la profondeur : névrose et psychose. On commence par se cogner sur les choses, la distance est abolie, le temps tel qu'on le concevait selon la structure molaire chronologique s'effondre, plus de passé, plus d'avenir – la modalité du possible a disparu. Terrible uniformisation qui découvre progressivement une singularité plus profonde, un possible plus profond, et ce, au prix de catastrophes successives, qui permettront l'émergence du nouveau.

avec et sous les strates et les couches sédimentaires que la structure d'Autrui dépose et superpose, que découvre Deleuze à l'instar de Simondon et de Bergson – le plan d'images en soi, la disparation.

Car ce que découvre Robinson en définitive est que c'est Autrui le trouble, un véritable « détour », tandis qu'on pensait le monde invivable, chaotique, sans l'organisation et la structuration qu'il conditionne, nécessaires à la délimitation des distances – le rêve comme pathos de la distance ou *expression d'un monde possible*[12] : largeur et profondeur possibles – « cette *profondeur* pour moi, d'après laquelle les objets empiètent ou mordent les uns sur les autres, et se cachent les uns derrière les autres, je la vis comme étant une *largeur possible* pour autrui, largeur où ils s'alignent et se pacifient (de point de vue d'une autre profondeur). Bref – poursuit Deleuze sur l'effet de la présence d'Autrui – autrui assure les marges et transitions dans le monde. Il est la douceur des contiguïtés et des ressemblances. Il règle les transformations de la forme et du fond, les variations de profondeur. Il empêche les assauts par derrière. Il peuple le monde d'une rumeur bienveillante » (*LS*, 355). A cette description d'Autrui-*a priori* reconnaissons-nous une certaine définition du rêve … et commençons-nous à comprendre le célèbre avertissement de Deleuze : « Méfiez-vous du rêve de l'Autre … ».

Robinson réalisera, toutefois, le « détour » que nous fait subir Autrui, au moment du débarquement du *Whitebird*. La vulgarité des Autrui particuliers, leur manière d'avoir chacun leur petite « idée » de l'île au sein de la pliure commune, sensori-motrice, qui

---

[12] Nous aborderons plus en détail plus loin le concept de « monde possible », mais citons ce beau passage, repris par Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, mais aussi, bien plus tôt, dans *Différence et répétition* (*DR*, 334-335), qui montre justement, que ce qu'on désire dans autrui, ce sont les mondes possibles que son « rêve » rend captif, que sa forme individuée et différenciée emprisonne et réprime : « Ainsi *Autrui-a priori* comme structure absolue fonde la relativité des autruis comme termes effectuant la structure dans chaque champ. Mais quelle est cette structure ? C'est celle du possible. Un visage effrayé, c'est l'expression d'un monde possible effrayant, ou de quelque chose d'effrayant dans le monde, que je ne vois pas encore. Comprenons que le possible n'est pas ici une catégorie abstraite désignant quelque chose qui n'existe pas : le monde possible exprimé existe parfaitement, mais il n'existe pas (actuellement) hors de ce qui l'exprime. Le visage terrifié ne ressemble pas à la chose terrifiante, il l'implique, il l'enveloppe comme quelque chose d'autre, dans une sorte de torsion qui met l'exprimé dans l'exprimant » (*LS*, 357). On verra, plus loin, avec Leibniz, la distinction que pose Deleuze entre virtuel et possible, coexistant ensemble cette fois-ci.

rendait leur monde viable et vivable, ce pli qu'avait justement définitivement perdu Robinson ; aussi a-t-il atteint le monde de l'apparaître en soi, de la surface pure, lumière pure, éclair ou pensée sans images, justice de la terre :

> « En l'absence d'autrui, la conscience et son objet ne font plus qu'un. Il n'y a plus de possibilité d'erreur : non pas simplement parce qu'autrui n'est plus là, constituant le tribunal de toute réalité, pour discuter, infirmer ou vérifier ce que je crois voir, mais parce que, manquant dans sa structure, il laisse la conscience coller ou coïncider avec l'objet dans un éternel présent ? […] La conscience cesse d'être une lumière sur les objets, pour devenir pure phosphorescence des choses en soi. […] La perte d'autrui, il l'avait d'abord éprouvée comme un trouble fondamental du monde ; plus rien ne subsistait que l'opposition de la lumière et de la nuit, tout se faisait blessant, le monde avait perdu ses transitions et ses virtualités. Mais il découvre (lentement) que c'est plutôt autrui qui troublait le monde. C'était lui, le trouble, Autrui disparu, ce ne sont pas seulement les journées qui se redressent. Ce sont les choses aussi, n'étant plus par autrui rabattues les uns sur les autres. C'est le désir aussi, n'étant plus rabattu sur un objet ou un monde possible exprimé par autrui. L'île déserte entre dans un redressement, dans une érection généralisée » (*LS*, 362).

Dès lors, le statut du « double » change radicalement. Il ne s'agit plus du dédoublement des deux sujets de la conscience psychologique, mais plutôt de la *littéralisation* de l'expression « Je est un autre », au sens kantien : la différence en elle-même. Ce qui se maintient et qui est libéré au sein du désert devenu lumineux est bien le double en tant que simulacre et phantasme, la Figure, la *vraie* ressemblance que Deleuze découvrira, comme nous verrons plus loin, avec Bacon : « Le double libéré, quand autrui s'effondre, n'est pas une réplique des choses. Le double, au contraire, c'est l'image redressée où les éléments se libèrent et se reprennent, tous les éléments devenus célestes, et formant mille figures capricieuses élémentaires » (*LS*, 363).

L'imagination et le rêve se doivent dès lors d'être réévaluer à l'aune de ces nouvelles distinctions et découverte. Qu'est-ce qui subsiste au moment de l'écroulement du champ perceptif, peut-être est-ce ce plan d'images en soi, que Deleuze découvre dans le cinéma, et qui est un « rêve », mais au sens de ce qui ne peut être *que* rêvé, moment où le perçu ne fait qu'un avec son objet, hallucination ou phantasme, comme condition même de la renaissance du monde.

II. La théorie de l'Idée chez Deleuze – Esthétique et Dialectique

Ainsi est-il question avec la figure de l'île d'une sorte d'alliance entre le fragmentaire et la lumière pure. Le fragmentaire c'est la leçon de l'empirisme et du pragmatisme, le fait que les relations sont extérieures aux termes, que le choses n'existent que du moment où elles sont mises en relations, la relation étant la différence même, première dans l'ordre des raisons[13]. Mais l'empirisme, bien qu'animant en profondeur la pensée deleuzienne, n'est pas son dernier mot, ou plutôt, coexiste avec une autre volonté de sa pensée : donner la primauté à la dialectique. D'où l'importance de la découverte kantienne du transcendantal, l'apparition et la condition de l'apparition. Car il faut certes l'île, mais aussi l'homme qui consacre et consolide le désert de l'île. Les deux à la fois, esthétique et dialectique, corps et âme, visibilités et énoncés, et ce, sans moyen terme ; car, comme insiste Deleuze, dans le fondamental chapitre IV de *Différence et répétition* : « n'est-ce pas du tout le Cogito comme proposition de la conscience ou comme fondement, que les Idées se rapportent, mais au Je fêlé d'un cogito dissous, c'est-à-dire à l'universel *effondement* qui caractérise la pensée comme faculté dans son exercice transcendant » (*DR*, 251).

---

[13] Il serait important d'aller voir du côté de Hume, notamment la lecture qu'en donne Deleuze dans *Empirisme et subjectivité*, insistant sur le rôle de l'imagination et de la passion, ainsi que sur le primat de la croyance dans la constitution de la subjectivité et du monde (cf. Chapitres III et IV). Certes, n'y est-il pas question le rêve à proprement parler, mais l'imagination, étant considérée par nous, comme conditionnée par la réalité physiologique du rêve, peut nous informer sur le rôle de l'onirique dans la constitution de la connaissance. Quant au fragmentaire, chercher du côté de Williams James et du pragmatisme, serait également intéressant. Notons que Deleuze s'inspire du livre de Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique* (évoqué plus haut). Voir par exemple le beau passage p. 150 où Wahl expose la pensée de James : « James établit une identité entre l'idée de particulier et l'idée de parties ; l'empirisme est pour lui essentiellement une philosophique du fragmentaire, du parsemé, de la mosaïque. Et la vision de chacune des parties de l'univers ne peut pas être évoquée par des mots ou des images empruntées aux autres parties ; elle est ce qu'elle est, uniquement. On ne peut définir par des mots généraux les qualités de nos sensations comme l'épaisseur ou la spatialité, ni les qualité de notre esprit comme la spontanéité. Le sens du particulier est le sens du spécifique ».

A. Promesse non tenue – Le fil sans le labyrinthe

La promesse non tenue est celle de Kant[14]. Et si l'apport kantien à la théorie des Idées de Deleuze semble déterminant, « c'est pour mieux faire percevoir la distance qui les sépare » (*MA*, 101), comme explicite David Lapoujade. En un sens, Deleuze aurait aimé avoir le labyrinthe sans fil … tandis que Kant nous offre un fil, sans labyrinthe. Tout se passe comme si Kant, en réhabilitant le Moi, le Monde et le Dieu[15], en reconstruisant une analytique du sujet et de l'objet, détruisait par la même toute dialectique et esthétique, gardait le fil, fil de la moralité, sans labyrinthe. Le projet critique avorte avant même d'avoir vu le jour.

Mais Deleuze garde l'essentiel : « les Idées sont essentiellement « problématiques ». […] les problèmes sont les Idées elles-mêmes […] Les Idées sont exactement sont exactement les pensées du Cogito, les différentielles de la pensée. Et pour autant que le Cogito renvoie à un Je fêlé, d'un bout à l'autre fendu par la forme du temps qui le traverse, il faut dire que des Idées qu'elles fourmillent dans la fêlure, sortant et rentrant sans cesse, se composant de mille manières diverses. *Aussi n'est-il pas question de combler ce qui ne peut être que comblé* » (*DR*, 218-220, nous soulignons). La critique de la critique consiste ainsi à ne pas combler ce qui ne peut être que comblé, de s'introduire dans ce comble, c'est-à-dire au sein des dynamismes spatio-temporels où s'effectuent l'actualisation et la différenciation, ma genèse du sensible. Tel est le lieu de la parthénogenèse, « le Dehors du Tout »[16], moment où Deleuze invoque les drames et les rêves, qui nous intéressent donc au plus haut point.

---

[14] Voir l'article très éclairant de Gérard Lebrun, « Le transcendantal et son image », in *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, op. cit., pp. 207-232, qui éclaire au plus haut point la manière dont Deleuze fait, *dialectiquement*, « jouer un concept contre lui-même », celui de « transcendantal », auquel il octroie de nouveau contour – libération du concept de concept lui-même.

[15] « Tout au plus, le processus se trouve-t-il fondé, tantôt dans la substance analytique de Dieu, tantôt dans la forme synthétique du Moi. Mais Dieu ou le moi, c'est la même chose. Dans les deux cas on reste dans l'élément hypothétique du simple concept, auquel on fait subsumer tantôt tous les degrés infinis d'une représentation identique, tantôt l'opposition infinie de deux représentations contraires » (*DR*, 262).

[16] « On comprend alors que la dialectique ne consiste plus à penser le Tout comme unité systématique des parties qui le composent, mais le Dehors du Tout, le Tout comme Dehors qui

B. Des drames et des rêves

La dernière partie du IV chapitre de *Différence et répétition* explique théoriquement ce qui a été énoncé poétiquement – bien que philosophiquement – dans « Causes et raisons des îles désertes ». L'exemple de « l'Idée d'île » y est d'ailleurs redéployé, en parallèle, avec tout un exposé sur la parthénogenèse et sur le schéma de l'œuf.

> « Soit l'Idée d'île : la dramatisation géographique la différencie, ou en divise le concept d'après deux types, le type océanique originel qui marque une éruption, un soulèvement hors de l'eau, le type continental dérivé qui renvoie à une désarticulation, à une fracture. Mais *le rêveur de l'île* retrouve ce double dynamisme, puisqu'il rêve qu'il se sépare infiniment, à l'issue d'une longue dérive, et aussi qu'il recommence absolument, dans une fondation radicale. » (*DR*, 283, nous soulignons) et d'ajouter plus loin, de manière plus éclairante : « S'il appartient à la pensée d'explorer le virtuel jusqu'au fond de ses répétitions, il appartient à l'imagination de saisir les processus d'actualisation du point de vue de ses reprises et de ses échos. C'est l'imagination qui traverse les domaines, les ordres et les niveaux, abattant les cloisons, coextensive au monde, guidant notre corps et inspirant notre âme, appréhendant l'unité de la nature et de l'esprit, *conscience larvaire allant sans cesse de la science au rêve et inversement* » (*DR*, 284, nous soulignons)

Nous trouvons également l'allusion à l'île déserte « rêvée » dans « La méthode de dramatisation » :

> « Non moins qu'une expérimentation physique, des exemples psychiques de type proustien impliquent la communication de séries disparates, l'intervention d'un précurseur sombre, des résonances et des mouvements forcés qui en découlent. Il arrive constamment que des dynamismes, qualifiés d'une certaine façon dans un domaine, soit repris sur un tout autre mode dans un autre domaine. Le dynamisme géographique de l'île (île par rupture avec un continent et île par surgissement hors des eaux) est repris dans le dynamisme mythique de l'homme sur l'île déserte (rupture dérivée et recommencement originel). […] C'est que les dynamismes, et leurs concomitants, travaillent sur toutes les formes et les étendues qualifiées de la représentation, et constituent plutôt qu'un dessin, un ensemble de lignes abstraites issues d'une profondeur inextensive et informelle. Etrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace

---

fêle la pensée, dissout le moi, défait l'unité du monde et provoque la mort de Dieu pour libérer les multiplicités emprisonnées dans ces formes » (*MA*, 103).

> et le temps, agissant directement sur l'âme, ayant pour acteurs des larves – et pour lequel Artaud avait choisi le mot de « cruauté ». Ces lignes abstraites forment un drame qui correspond à tel ou tel concept, et qui en dirige à la fois la spécification et la division. *C'est la connaissance scientifique mais c'est aussi le rêve, et c'est aussi les choses en elles-mêmes qui dramatisent*. » (*ID*, 137, nous soulignons)

Le rêve est ici ce qui dramatise les Idées, il est l'agent même de la dramatisation. Deleuze utilise donc le terme à dessein, en relation tant avec l'imagination qu'avec la science ou la connaissance. Car nous nous situons, comme précédemment, dans un *spatium* intensif, qui n'est pas encore une extension, le lieu où le virtuel s'actualise, empruntant deux directions simultanément, effectuation et contre-effectuation, différenciation et intégration, qui fait qu'une forme advient qualitativement et extensivement. La dramatisation, explique Deleuze, comporte six caractéristiques : d'abord la création d'espaces-temps déterminés ; puis la règle de spécification pour les concepts (solutions au problème que constitue l'Idée) ; détermination du double mouvement de la différenciation, qualitatif et quantitatif ; désignation d'un sujet « larvaire » ou « embryonné » ; constitution d'un théâtre spécial ; et enfin, expression des Idées (*ID*, 131).

Ce qui est intéressant dans ce processus c'est qu'il concerne non des individus formés, mais une sorte de « sujet », à la fois déterminé et indifférencié, qui, seul, peut supporter les mouvements *aberrants* qui le traversent au moment de la genèse. C'est un état proche du sommeil profond et sans rêves, que décrit Deleuze ainsi :

> « Les dynamismes ne sont pas absolument sans sujet. Encore ne peuvent-ils avoir pour sujets que des ébauches, non encore qualifiés ni composés, plutôt patients qu'agents, seuls capables de supporter la pression d'une résonance interne ou l'amplitude d'un mouvement forcé. Composé, qualifié, un adulte y périrait. […] Le cauchemar lui-même est peut-être un de ces mouvements que ni l'homme éveillé, *ni même le rêveur*, ne peuvent supporter, mais seulement l'endormi sans rêve, l'endormi du sommeil profond. Et la pensée, considérée comme dynamisme propre du système philosophique, est peut-être à son tour un de ces mouvements terribles inconciliables avec un sujet formé, qualifié et composé comme celui du *cogito* dans la représentation » (*ID*, 136, souligné par Deleuze)

Nous comprenons, dès lors, la méfiance de Deleuze vis-à-vis de la représentation et du Cogito, qu'il soit cartésien ou kantien.

Mais le problème reste le suivant : s'il est vrai que penser c'est « involuer » vers cet état larvaire, embryonnaire, passif, comment est-il possible que l'on puisse justement penser en étant déjà différencié, qualifié, composé ? Comme la philosophie est-elle elle-même possible ? Et comment s'en sortir, si l'expérience est à ce point déchirante pour le corps comme pour l'esprit ?

Tel sera l'objet des prochains chapitres, tenter d'expérimenter cet état larvaire – presque morbide – une traversée de l'Achéron, qu'Artaud nommait théâtre de la cruauté, et qui pourtant, est le seul théâtre où la passion et le rêve sont véritablement actifs et affirmatifs.

Chapitre VI

Kafka

Agencements oniriques de désir

> « Je dors véritablement *à côté* de moi, tandis qu'il me faut, en même temps, me battre avec mes rêves ».[1]

Avec Kafka, Deleuze découvre une nouvelle dimension du rêve, inédite, qui loin d'émanciper ou de favoriser le sommeil, semble, au contraire, l'obstruer, l'empêcher et le soumettre à rude épreuve : « Le rêve est le gardien de l'insomnie, pour l'empêcher de dormir » (*PFJ*, 163), écrit-il, à propos de la dimension onirique proprement kafkaïenne *et,* par la suite, beckettienne.

Nous tenterons, dès lors, dans le présent chapitre, d'explorer, *avec* Deleuze, le rapport qu'entretient Kafka avec le rêve, qui loin de constituer son monde « intérieur » et l'intimité d'un moi, est au contraire ouvert sur son dehors, son envers, et s'impose comme un élément structurel de sa machine d'écriture, le connectant immédiatement à des processus vitaux de désir et à des agencements collectifs d'énonciation, forme *et* contenu.

---

[1] Kafka, *Journal*, 2 octobre 1911 (souligné par l'auteur), in Kafka, *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, 1984, p. 88. Premières lignes, qui nous plongent d'emblée au sein de la singularité de l'onirisme kafkaïen, et qui nous seront utiles pour la suite : « Nuit d'insomnie. Déjà la troisième d'affilée. Je m'endors bien, mais je me réveille au bout d'une heure comme si j'avais posé ma tête dans le mauvais trou. Je suis complètement réveillé, j'ai le sentiment de ne pas avoir dormi du tout ou de n'avoir dormi que sous une peau mince. Je me trouve dans la nécessité de travailler à m'endormir et je me sens rejeté par le sommeil. Et à partir de ce moment jusque vers cinq heure du matin, je reste dans cet état où je dors, certes, mais où, en même temps, des rêves violents me tiennent éveillé. Je dors véritablement *à côté* de moi, tandis qu'il me faut, en même temps, me battre avec mes rêves. Vers cinq heures, j'ai consommé jusqu'à la dernière trace de sommeil, je ne fais plus que rêver, ce qui est plus épuisant que de veiller. Bref, je passe toute la nuit dans l'état où se trouve un homme sain, un moment avant de s'endormir pour de bon. Quand je me réveille, tous les rêves sont rassemblés autour de moi, mais je garde bien de les approfondir. Au petit jour, je gémis, la tête dans les coussins, parce que tout est perdu pour cette nuit. Je pense à ces nuits d'autrefois, à ces fins de nuit où j'étais tiré d'un profond sommeil et où je me réveillais comme si j'avais été enfermé dans une noix ».

Mais plus qu'une investigation sur la dimension onirique de l'œuvre de Kafka en soi, la bifurcation par ces sentiers littéraires singuliers, nous permettra de mieux préciser – et ainsi en est-il de l'enjeu de notre recherche –, de creuser plus amplement, *avec* Kafka, la conception proprement deleuzienne du rêve, sa manière de composer avec ce concept, qu'il semblait pourtant rejeter de prime abord, et ce, au vue de son haut degré implication dans la formation de l'image dogmatique de la pensée.

N'est-il pas impertinent, en effet, de rapprocher l'univers de Kafka de celui du rêve – « poète du rêve », d'aucuns diront[2] –, mais encore faut-il préciser la manière dont ce rapprochement se fait et la fonction que Kafka lui-même assigne au déploiement onirique. Aussi nous faut-il demeurer prudents afin de ne pas dénaturer l'œuvre en la réduisant à un contenu manifeste, symboles à interpréter pour découvrir un sens prétendument latent, enfoui ou caché.

Nous voudrions, ainsi, défendre la dimension onirique de l'écriture kafkaïenne – d'où le titre que nous avons choisi, l'onirisme faisant office de *machinisme* – mais ce, à condition de redéfinir le concept de rêve, d'en évaluer la fonction spécifique, car la singularité du traitement que Kafka réserve au processus onirique ne peut que nous mener à en revoir la définition, de fond en comble.

Et pourtant, ce qui nous semble paradoxal, d'autre part, est le fait que, concernant Kafka, seule la catégorie du réel semble adéquate ; un actuel parfaitement actualisé, si l'on puit dire. Le monde qu'il présente – plus particulièrement dans ses romans – apparaît, en effet, nu, cru, sans voile, désenchanté – bien qu'ayant une part de fantastique, comme nous verrons –, pris dans un maximum d'extension. Plus proche du cauchemar que du rêve, il présente une machine complexe, à rouages multiples, qui tente de se maintenir, de « s'auto-référencer » malgré la fragilité dissimulée de ses fondements – telle la machine à torture de *La colonie pénitentiaire*. D'où l'intérêt d'une telle écriture, qui semble incarner,

---

[2] « Pour les uns, Kafka est le poète du rêve, du délire, de la névrose. Il est vrai que les récits de rêves abondent dans le *Journal*. L'œuvre narrative en accueille aussi quelques-uns, surtout au début ; mais très tôt, et dès l'époque du *Procès*, elle les évite ou les rejette en marge dans les paralipomènes. » (Kafka, *op. cit.*, p. X).

parfaitement, ce que Deleuze, nommera dans ses livres sur le Cinéma, « l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire », ou image-cristal.

Pour tenter de sonder la place du rêve dans l'œuvre de Kafka et son intérêt proprement philosophique, nous faudra-t-il donc dans un premier temps confronter Kafka à la psychanalyse, puisque l'enjeu du livre « sur » Kafka, de Deleuze et Guattari, est justement de proposer une application de la schizo-analyse, protocole expérimental exposé dans *L'Anti-Œdipe,* ouvrant sur une voie différente quant à l'appréhension du désir, le réel ne manquant justement de rien et, la logique du rêve, ainsi, ne pouvant plus être réduite à celle du fantasme – le rêve n'est plus une métaphore.

Dès lors, nous apparaîtra-t-il sous un nouvel angle, qui nous permettra d'aborder ce que Guattari, sans Deleuze, avait nommé « la pragmatique du rêve », sa dimension proprement politique. Mais plus encore, il nous faudra, pour atteindre à ce que vise plus profondément Deleuze, analyser la dimension ontologique que sous-tend une telle conception du rêve : « rêve d'insomnie » ou éthique de la nuit.

I. Le rêve de Kafka contre toute tentation d'onirisme

Avec Kafka, il s'agit en effet, d'abord de « tuer la métaphore », d'ouvrir sur une nouvelle conception de l'énonciation – prenant le contre-pied des postulats de la linguistique structuraliste[3] – et d'en finir avec le sujet : « les métaphores sont l'une des choses qui me font désespérer de la littérature », écrit Kafka lui-même dans son *Journal.* « Le plan de consistance est l'abolition de toute métaphore, tout ce qui consiste est Réel » (*MP*, 89), ajoutaient Deleuze et Guattari[4]. Aussi, contre tout préjugé qui classifierait

[3] Cf. Sur les postulats de la linguistique, voir le quatrième plateau – « 20 novembre 1923 » – *MP*, 95-139.

[4] Sur le plan de consistance, voir *DDP*, chapitre III – « Le paradoxe de la consistance », pp. 97-136. Pierre Montebello montre bien que la construction du plan de consistance va de pair avec l'entreprise de purification du transcendantal. Aussi est-ce pour cette raison que ce chapitre sur Kafka suit de près le chapitre sur la dramatisation de l'Idée, qui a pour enjeu, justement, de faire advenir un champ transcendantal pré-individuel et singulier. « L'élaboration de la notion de plan de consistance coïncide avec la *purification* de la notion de transcendantal. Dans tous les développement qui sont consacrés à la *rénovation* du transcendantal, Deleuze s'efforce de montrer

Kafka dans la catégorie des auteurs oniriques, Deleuze et Guattari, présentent-ils dans leur livre sur *La littérature mineure*, un Kafka plus proche du réel que du rêve, ou plus précisément, un Kafka défiant toute opposition présupposée, ouvrant sur un en-deçà des dualismes rêve-réalité, réel-imaginaire, vrai-faux ; une pure « littéralité »[5]. Passant ainsi d'une logique de la métaphore à celle de la métamorphose. Son écriture, en effet, ne peut être aisément cataloguée selon une idéologie, elle n'est représentative d'aucune conception du monde préalable, elle est pure expérimentation vitale d'un actuel – selon le mode humoristique d'un déroulement des conséquences –, et se place justement au niveau d'un plan de consistance qui excède toutes les stratifications en les menant à leur comble, à leur maximum d'extension : image-monde ou rêve-impliqué, une véritable toile d'araignée.

A. Kafka, l'innommable

Toutefois, répétons-le, la composante onirique de l'œuvre de Kafka n'est pas pour autant négligeable, bien qu'elle soit particulièrement singulière. Kafka a un rapport spécifique au rêve, qu'il nous faudra préciser, afin de mieux comprendre l'enjeu de la lecture que lui réserve Deleuze, en le distinguant, à partir notamment de ce critère « onirique », des autres « écoles » se réclamant du rêve : romantisme, surréalisme, psychanalyse, qui, – toutes choses étant égales par ailleurs – appartiendraient à une même lignée – celle de la pensée représentative, présupposant d'emblée l'existence d'un outre-monde.

Ainsi, comme le précise Marthe Robert dans *Le puits de Babel*, est-il « reçu depuis longtemps de ranger Kafka parmi les maîtres de la littérature onirique, à côté des

---

que ce n'est pas le sujet qui est le foyer transcendantal, que ce n'est pas Dieu non plus, mais seulement le réel impersonnel et anonyme : il n'y a qu'un champ transcendantal, il est impersonnel, c'est le réel lui-même. *Est transcendantal cet examen des conditions de possibilité d'une genèse ou d'une production* » (*DDP*, 98, passages soulignés par l'auteur).

[5] L'expression est souvent utilisée par Deleuze, mais a été systématisée, comme nous avions vu en introduction, par Zourabichvili dans son texte « La question de la littéralité », in *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011, pp. 47-62.

romantiques allemands ou, plus près de nous, des surréalistes qui ont jusqu'à un certain point pris leur suite. Le hasard […] ayant voulu que *La métamorphose* fût le premier récit de Kafka traduit en français, on trouva tout naturel qu'André Breton en donnât un extrait dans son *Anthologie de l'humour noir*, comme exemple de ses propres théories sur le rêve et son usage systématique en poésie »[6]. Il s'agit donc bien d'un « hasard », ou plutôt d'une méprise, due à l'histoire de la réception française de l'œuvre de Kafka, qui, du fait de son caractère fragmentaire, inclassable, et de surcroît, posthume, pouvait en effet, être récupérée par un grand nombre de « chapelles », la première étant celle paradoxalement de celui qui a permis sa parution, à savoir le symbolisme de Max Brod en personne :

> « Dans le cas de Kafka, explique en effet Marthe Robert, le travail d'abstraction était si radical qu'il ne laissait plus subsister le moindre obstacle à une adoption véritable : *n'étant de nulle part, il était chez lui partout* … »[7] et d'ajouter concernant Brod : « Persuadé de l'importance universelle de Kafka et du rôle qui lui était dévolu à un moment de crise, précisément, [il] entreprit donc d'expliquer son œuvre à l'aide d'une méthode qui répondait à ses propres convictions et à son tempérament […], empruntée à l'exégèse religieuse […]. Basée sur cette idée que chaque récit, chaque roman de Kafka contenait sous son affabulation un message « spirituel » d'une portée tout à fait générale, l'exégèse allégorique traitant le texte comme un simple véhicule d'idées mi-théologiques, mi-métaphysiques, dont l'ensemble devait éclairer définitivement le sens jusqu'alors obscur de l'œuvre »[8].

Le nouveau, comme dit Deleuze si subtilement à propos de la philosophie, pour survivre, doit d'abord se travestir, et ce, au risque de se perdre[9].

---

[6] Marthe Robert, *Le puits de Babel*, Paris, Grasset, 1987, p. 50.
[7] Marthe Robert, in *Obliques n°3*, « Kafka », 1973, p. 6.
[8] *Ibid.*, p. 7.
[9] Deleuze écrit en effet à propos de la philosophie, qu'elle se devait, au départ, de prendre « l'habit » du prêtre, de l'ascète, pour subsister : « Nous devons penser la philosophie comme une force – écrit-il dans son « petit » *Nietzsche*. Or la loi des forces est qu'elles ne peuvent apparaître, sans se recouvrir du masque des forces préexistantes. La vie doit d'abord mimer la matière. Il a bien fallu que la force philosophique, au moment où elle naissait en Grèce, se déguisât pour survivre. Il a fallu que le philosophe empruntât l'allure des forces précédentes, qu'il prît le masque du *prêtre*. Le jeune philosophe grec a quelque chose du vieux prêtre oriental. […] On parle de la vertu du philosophe idéal, de son ascétisme, de son amour de la sagesse. On ne sait pas deviner la solitude et la sensualité particulières, les fins fort peu sages d'une existence dangereuse qui se

Néanmoins, ce qui est surprenant, c'est que Marthe Robert semble, elle aussi, tomber dans le travers qu'elle dénonce … Ainsi notent Deleuze et Guattari que cette dernière « ne propose pas seulement de Kafka une interprétation psychanalytique œdipienne, elle veut que les portraits et les photos soient des trompe-l'œil dont le sens doit être péniblement déchiffré, et que les têtes penchées signifient des recherches impossibles » (*K,* note p.14)[10]. Nous savons, en effet, que Deleuze critiquera profondément la conception de la littérature qu'elle propose dans *Roman des Origines et origines du roman*, faisant finalement du texte un simple prétexte, alors qu'elle-même insiste sur le fait que l'ennemi de Kafka est bien la métaphore : « Dans ce combat pour une prose juste et vraie, la métaphore est son plus grand ennemi »[11].

Pourquoi donc se contredire ? La métaphore n'est-elle pas au fond l'arme la plus féconde de la signifiance et de l'herméneutique psychanalytiques, dont les présupposés sont foncièrement anthropomorphiques. Ce que Kafka récuse totalement, en supprimant tout « comme », est bien toute logique représentative, qui ferait de la littérature un « miroir » ; le devenir-animal, dans ses récits, n'étant en rien un mimétisme de l'homme sur l'animal, mais bien une métamorphose au sens littéral :

> « La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite. Il ne s'agit pas de ressemblance entre le comportement d'un animal et celui de l'homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible. Il s'agit d'un devenir – insistent Deleuze et Guattari – qui comprend au contraire le maximum de

---

cachent sous ce masque. Le secret de la philosophie, parce qu'il est perdu dès l'origine, reste à découvrir dans l'avenir » (*N*, 18-19).

[10] Voir également *CC*, 12-13 : « Ecrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes. C'est la même chose de pécher par excès de réalité, ou d'imagination : dans les deux cas c'est l'éternel papa-maman, structure œdipienne qu'on projette sur le réel ou qu'on introjette dans l'imaginaire. […] Marthe Robert a poussé jusqu'au bout cette infantilisation, cette psychanalysation de la littérature, en ne laissant d'autre choix au romancier que Bâtard ou Enfant trouvé ».

[11] Marthe Robert, *Obliques*, op. cit., p. 7.

> différence comme différence d'intensité, franchissement d'un seuil, hausse ou chute, baisse ou érection, accent de mot. » (*K*, 40).

Pas de sens caché derrière les mots, ni « art pour l'art », la littérature est ce qui élargit la vie, luttant contre tout ce qui semble la réduire. Et justement, c'est contre un certain onirisme, appréhendé comme une fuite de la réalité, fantasme ou fantaisie, voire imposture[12], que Kafka s'élève, en faisant un usage spécifique de ce même processus onirique, considéré à juste titre comme un « procès », un « processus », ni réel ni imaginaire ... Deleuze l'affirmera dans un de ses textes tardifs, « Pour en finir avec le jugement », où il démontre la puissance de vie de la littérature, comme lutte contre l'illusion et toutes les instances du jugement, dont un certain rêve fait partie :

> « Chaque fois que nous nous détournons du jugement vers la justice, nous entrons dans un sommeil sans rêve. Et les quatre auteurs dénoncent dans le rêve un état trop immobile encore, et trop dirigé, trop gouverné. *Les groupes qui s'intéressent tant au rêve, psychanalyse ou surréalisme, sont prompts aussi dans la réalité à former des tribunaux qui jugent et qui punissent* : dégoûtante manie, fréquente chez les rêveurs. » (*PFJ*, 162-163, nous soulignons).

Cette dernière assertion de Deleuze est frappante de par sa proximité avec l'univers kafkaïen : rêve – tribunal – jugement – punition. Nous sommes en plein dans le *Procès*, mais justement, comme arrivés à son comble, à son paroxysme, à sa limite, à ce qui fait que ça ne peut plus durer …

B. « La bienheureuse cohérence du subjectif »

Le rêve chez Kafka est une arme contre le rêve lui-même, et la fuite est à prendre au sens littéral – un démontage, un sabotage, un court-circuit. Ainsi comme l'explique Marthe Robert, « l'argument si souvent cité de l'inspiration onirique perd toute sa force dès qu'on l'examine d'un peu plus près : bien loin que Kafka ait affirmé une quelconque

---

[12] Voir notamment la critique nietzschéenne de la posture et l'imposture du poète-rêveur romantique, par exemple dans « Opinions et sentences mêlées », §32 « La prétendue « réalité réelle » ». Le poète est, d'ailleurs, comparé à une Araignée, dont on verra le rôle important joué chez Deleuze également.

supériorité du rêve, il se désespérait de ne pas pouvoir sortir du sien. Suivant exactement le chemin inverse de toute la littérature romantique, qui croit détruire le monde au moyen de quelque chose qui n'est pas une arme, mais une fuite, il se servait du rêve pour s'en délivrer, pour tenter de lutter et de vivre réellement, malgré les obstacles qui le maintenaient hors de la réalité »[13]. Et d'ajouter plus loin :

> « Kafka se sentait tenu de tout sacrifier à la littérature parce qu'elle lui semblait être la seule justification possible de sa vie. Mais un tel sacrifice n'avait de sens que si l'écriture elle-même en était digne, c'est-à-dire si elle était capable d'être *à la fois* mythe et analyse du mythe, illusion et démystification, archéologie et description concrète du présent. Il y a dans l'œuvre posthume de Kafka des morceaux d'ébauches qui eussent pu alimenter largement dix écrivains plus accommodants. Ces fragment, esquisses et ébauches de longueur variable ont du reste une valeur irremplaçable : ils représentent l'inspiration à l'état naissant, la fantaisie libre dont Kafka justement se méfie parce qu'elle séduit en vain et favorise les pires illusions. Peu importe que ces fantaisies soient belles – il y a dans ce recueil des morceaux admirables, le plus souvent des rêves ou des visions éveillés qui, encore une fois n'eussent fait le bonheur d'écrivains moins soupçonneux –, *elles n'ont aucune valeur et doivent être rejetées comme diaboliques si elles restent dans la bienheureuse cohérence du subjectif* »[14].

Et certes, l'œuvre de Kafka abonde de récits de rêve, et de la description de la lutte permanente que celui-ci devait mener toutes les nuits contre ses rêves, ou encore, le combat constant de ses personnages pour trouver un lieu pour *enfin* dormir, afin d'atteindre à ce « sommeil sans rêve » dont parle Deleuze. Marthe Robert a donc tout à fait raison d'indiquer la marginalité de ces écrits, qui, plus que de simples esquisses, font, néanmoins, partie d'un processus d'écriture plus large, et appartiennent à l'œuvre dans son intégralité, comme le précise Deleuze et Guattari dans une longue note du *Kafka*, au chapitre sur « les composantes de l'expression », où ils s'expliquent sur le choix des textes, rangés selon trois ensembles communicants – Lettres, Nouvelles, Romans – et sur le fait

---

[13] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 5. Nous pensons, toutefois, que Kafka suit une voie tout à fait divergente concernant son onirisme, qui ne peut en aucun cas être comparé – même négativement comme son « envers » – au romantisme. C'est un tout autre procédé onirique que propose Kafka.

[14] *Ibid.*, p. 7 (nous soulignons).

que le *Journal* – où l'on trouve la plus grande quantité de récits oniriques, par ailleurs – n'y figure point : « C'est que le *Journal* traverse tout : le *Journal* est le rhizome lui-même. Ce n'est pas un élément au sens d'un aspect de l'œuvre, mais l'élément (au sens de milieu) dont Kafka déclare qu'il ne voudrait pas sortir, tel un poisson. C'est parce que cet élément communique avec tout le dehors, et distribue le désir des lettres, le désir des nouvelles, le désir des romans » (*K*, 76). Ce *Journal*, qu'on ne pourrait sinon abusivement qualifier d'intime, est une véritable machine littéraire, un lieu d'expérimentation, ciment de l'œuvre, qui prend appui sur *une* vie – atteignant à la substitution étrange dont parle Blanchot dans *La part du feu* … « *Il* est malheureux »[15].

Essayons, dès lors, d'approcher de plus près la manière dont Kafka appréhende la composante onirique, qui n'est donc ni un symbolisme, ni un romantisme, et encore moins un surréalisme[16]. On peut d'abord affirmer que ce qui intéresse Kafka dans le déploiement du rêve est le « travail » du rêve à proprement parler, à savoir, la « dramatisation », impossible à systématiser (comme a essayé de le faire la psychanalyse), que sous-tend chaque image de rêve, une « atmosphère de monde »[17].

Dans son *Journal,* Kafka ne se contente pas de faire un compte rendu des images de rêve, de manière aléatoire, comme il se les rappellerait au réveil – d'ailleurs, dort-il vraiment ? –, il va plus loin en leur réservant un traitement littéraire, en les mettant en récit, et ce, non pas pour les organiser ou leur donner une cohérence les rendant intelligibles à des fins d'analyse, mais avant tout pour leur donner une consistance propre à même le réel : « Le rêve révèle la réalité, que l'image est loin de rendre, c'est ce que la

---

[15] Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 29.

[16] Sur ce point, se rapporter à l'article de Deleuze « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », dans *ID*, notamment pp. 239-240 : « Citons des mouvements créateurs tout à fait différents : le romantisme, le symbolisme, le surréalisme… Tantôt l'on invoque le point transcendant où le réel et l'imaginaire se pénètrent et s'unissent ; tantôt leur frontière aiguë, comme le tranchant de leur différence. De toute manière on en reste à l'opposition et à la complémentarité de l'imaginaire et du réel – au moins dans l'interprétation traditionnelle du romantisme, du symbolisme etc. Même le freudisme est interprété dans la perspective de deux principes : principe de réalité avec sa force de déception, principe de plaisir avec sa puissance de satisfaction hallucinatoire. A plus forte raison, des méthodes comme celles de Jung et de Bachelard s'inscrivent tout entières dans le réel et l'imaginaire, dans le cadre de rapports complexes, unité transcendante et tension liminaire, fusion et tranchant ».

[17] L'expression est de Sartre. Nous nous y attarderons dans le chapitre VIII.

vie a de terrifiant, c'est ce que l'art a de bouleversant », confie-t-il à Janouch[18]. Comme explique Florence Bancaud dans son étude consacré au *Journal* :

> « Kafka, toute sa vie, vit « dans une dangereuse intimité avec le monde du rêve », dont il possède une sorte de connaissance intuitive, sensorielle ; il consigne sans cesse dans ses carnets des images issues de ses états hallucinatoires nocturnes. Mais ce n'est pas pour un plaisir d'égotiste. Bien au contraire, il considère cette forme d'introspection comme une maladie et comme une obsession qui devient très vite torturante à ses yeux »[19].

Certes, la relation avec le monde onirique est ambiguë, mais loin d'être comme prétendu, une expérience négative et pathologique, elle ouvre sur un procédé d'énonciation de type nouveau, *anomal*, en renversant le rapport sujet d'énoncé/sujet d'énonciation. D'où son intérêt pour Deleuze et son caractère intéressant philosophiquement. « L'énoncé, expliquent Deleuze et Guattari, ne renvoie pas à un sujet d'énonciation qui serait la cause, pas plus qu'à un sujet d'énoncé qui en serait l'effet » (*K*, 32).

On demeure, toutefois, concernant les récits oniriques, encore à une sorte de dualité des deux sujets – rêveur/rêvé – mais, Kafka renverse la subordination. Et Deleuze de convoquer un exemple – qu'il reprendra ensuite dans *PFJ et L'épuisé* pour qualifier le rêve d'insomnie – celui des *Préparatifs de noce à la campagne* où Kafka énonce ainsi les pensées de son héros Edouard Raban – pas encore K – :

> « Je n'ai même pas besoin d'aller moi-même à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé. S'il se dirige en vacillant vers la porte, ce vacillement n'indique pas sa peur, mais sa nullité. Et ce n'est pas non plus parce qu'il est ému qu'il trébuche dans l'escalier, qu'il sanglote en prenant le train et, une fois à la campagne, mange son dîner en pleurant. Car moi, pendant ce temps, je suis couché dans mon lit sous une couverture brune tirée tout uniment sur moi, exposé à l'air qui souffle par la porte entrouverte. Dans la rue, les voitures et les gens roulent et

---

[18] Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, Paris, Maurice Nadeau, 1998, p. 40. « Tandis que le rêve est le jeu de l'homme en tant qu'individu avec la réalité, l'art du plasticien (au sens large) est *jeu avec le rêve* », écrivait Nietzsche dans *La vision dionysiaque du monde*, Paris, Editions Allia, 2010, p. 23

[19] Florence Bancaud, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS éditions, 2013, p. 214.

> marchent en hésitant sur le sol poli, car je rêve encore. Cochers et passants sont timides et chaque pas en avant qu'ils veulent faire, ils l'obtiennent de moi par un regard. Je les encourage, ils ne rencontrent aucun obstacle »[20].

Le dédoublement du sujet dans l'énonciation a une fonction spécifique chez Kafka qui lui permet d'affirmer l'innocence, la double innocence, du sujet d'énonciation, le sujet d'énoncé prenant sur soi le mouvement – telles les « images-mondes » où c'est le monde qui prend sur soi le mouvement du sujet[21]. Deleuze et Guattari qualifient cet usage de pervers et de diabolique (« diabolique » en un autre sens que celui que lui conférait M. Robert plus haut).

Ainsi « au lieu que le sujet d'énonciation se serve de la lettre pour annoncer sa propre venue, c'est le sujet d'énoncé qui va assumer le mouvement devenu fictif ou apparent […] il transfère le mouvement sur le sujet d'énoncé, il confère au sujet d'énoncé un mouvement apparent, un mouvement de papier, qui épargne au sujet d'énonciation tout mouvement réel » (*K*, 56). Peut-être ce mouvement est-il encore « de papier », mais il amorce un processus qui deviendra une véritable libération des intensités sous-terraines, présubjectives et préindividuelles. Et c'est justement le rôle que tiendra la correspondance, tissant sa toile, telle une araignée structurant son monde : « Les lettres sont un rhizome, un réseau, une toile d'araignée. Il y a un vampirisme des lettres, un vampirisme proprement épistolaire. Dracula, le végétarien, le jeûneur qui suce le sang des humain carnivores, à son château pas loin. Il y a du Dracula dans Kafka, un Dracula par lettres, les lettres sont autant de chauves-souris » (*K,* 53).

D'où l'affinité avec le devenir-araignée de Proust, qui de même, par l'écriture, semble également adopter la même posture du rêveur dédoublé en rêvé, posture immobile bien que n'étant pas passive, à l'image de l'araignée dont les fils de la toile sont invisibles à ses proies – « Nous pouvons donc dire que l'araignée tisse une toile qui demeure totalement invisible à sa proie »[22].

---

[20] Kafka, *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1984, p. 83.
[21] Cf. Chapitre III d'*IT,* que nous étudierons en détail aux chapitres VII et VIII de ce présent travail.
[22] Jacob Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1984, p. 37.

La logique épistolaire chez Kafka ne remplit donc pas les critères de la représentation, mais, au contraire, la fait fuir, en la poussant à sa limite, qui rend indiscernable les deux pôles de l'énonciation, et le rapport des mots avec les choses, du sujet avec l'objet. Ce qui est ainsi créé est un espace presque autosuffisant, qui ne manque de rien, où la distance spatiale – *pathos de la distance* – joue un rôle clé.

Tel chez Proust, le rapport à la fois lointain et proche entre les différents « mondes possibles » contenus dans les individus. L'espace – distance ou contiguïté – joue ainsi un rôle fondamental, bien que différemment, chez les deux auteurs, où le thème de la prison semble omniprésent dans les rapports entre individus-mondes :

> « Pour conjurer la proximité, Kafka maintient et entretient la distance spatiale, la position lointaine de l'être aimé : aussi est-ce lui qui se pose comme *prisonnier* (prisonnier de son corps, de sa chambre, de sa famille, de son œuvre), et multiplie les obstacles qui l'empêchent de voir ou de rejoindre l'aimé. Chez Proust, au contraire, la même conjuration se fait dans le sens inverse : on atteindra à l'imperceptible, à l'invisible en exagérant la proximité, en en faisant une proximité carcérale » (*K*, 63).

C'est cela le pacte diabolique entretenu avec l'être aimé, qui rend l'autre prisonnier de notre rêve autant que nous du sien : « la terrible dévorante qui risque de nous engloutir … », comme chez Minnelli – ou ce « possible qui s'acharne à devenir réel » comme chez Tournier. La puissance onirique est ainsi présente dans les lettres de par cet aspect paradoxal.

Mais, plus paradoxal encore est son traitement dans les nouvelles et les romans, puisqu'à aucun moment le rêve n'est explicitement convoqué, c'est son atmosphère qui est, en un sens, ici introduite – « atmosphère de monde » dirait Sartre. Aussi, comme soutient Isabelle Ost à propos du *Procès* et de la *Métamorphose*, « à la première lecture […] l'écriture de Kafka apparaît comme une écriture du rêve, mais d'un rêve « réel » : il ne s'agit pas d'une représentation imaginaire, chimérique (de l'ordre du possible) d'un personnage qui soudain se réveillerait pour revenir à la réalité après un long cauchemar – au contraire, ce n'est que lorsque Joseph K s'éveille que les déboires du procès commencent, avec l'irruption des deux inspecteurs dans sa chambre, et c'est bien « un matin, au sortir d'un rêve agité » que Grégoire Samsa s'aperçoit de sa nouvelle condition

de vermine. Il ne s'agit pas d'image « fausses », au sens commun du terme, par rapport à une réalité tenue pour « vraie », mais bien plutôt d'une *contamination* de la réalité toute entière par la logique du rêve, rêve conçu comme un discours « performant » une image singulière – détenant le pouvoir d'« un faire langage image » propre ».[23]

Contamination de la réalité par la logique du rêve comme dans le merveilleux ou la « féérie », et à une certaine mesure, hésitation inhérente au fantastique, ou plutôt l'inverse, contamination du rêve par la logique du réel. Puisque, partant, d'une situation insolite, pouvant s'apparenter à l'univers du rêve – étrangeté dont le rêveur se rend compte au réveil – la suite du récit prend l'allure d'un réel plus réel que toute réalité de la veille. « Car l'univers du rêve – explique Roger Caillois dans son *Incertitude qui vient des rêves* –, contrairement à l'opinion commune, n'est ni flou, ni confus. Il est dur et tranché. S'il fallait établir une différence, […] il apparaît légèrement plus intense que l'univers réel. La vision y est toujours parfaitement distincte, sans obstacle ni voile, sans myopie, ni défaut d'accommodation, ni imperfections d'aucune sorte, puisque ce ne sont pas les yeux qui perçoivent »[24].

Les récits de Kafka, semblent ainsi, dans leur organisation narrative, inverser le schéma classique du fantastique, puisque l'incertitude, l'hésitation, le sentiment d'étrangeté semblent progressivement remplacés par un sentiment de réalité plus puissant. C'est ce que souligne avec justesse Tzvetan Todorov expliquant que « dans le fantastique l'événement étrange ou surnaturel était perçu sur le fond de ce qui est jugé normal et naturel […] » ; que le fantastique « n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien. C'est la banalité des jours qu'il dérange, c'est le fragile ordre terrestre qu'il met en péril, c'est l'horizon des contraintes et des conventions […], la vanité des idéaux tenaces qu'il vient brusquement briser ou insidieusement fléchir »[25] ; alors que chez Kafka l'événement étrange est d'emblée – dès la première phrase pour ce qui est de la *Métamorphose* – introduit, puis intégré à un enchaînement causal des plus stricte et des

---

[23] Isabelle Ost, « Quand l'image n'est plus la métaphore du réel : rêve et écriture chez Franz Kafka » in *Klezis – Revue philosophique* n°28, 2013, p. 131.
[24] Roger Caillois, *Incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 179.
[25] Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuils, 1970, p. 16.

plus rigoureux, qui le rend somme toute, tout à fait possible : « Kafka dit l'inadmissible, l'intrusion brutale, obsédante, fulgurante de l'irrationnel dans la vie de tous les jours […] et avec une telle netteté que l'inadmissible et l'irrationnel deviennent, par la force des choses, des états de fait logiques »[26]. De l'impossible procèderait le possible …

Tandis que dans le fantastique, l'événement insolite surgit soudain dans la progression d'un récit qui semblait obéir aux lois causales et mécaniques de la nature, son caractère surnaturel étant ainsi accentué, chez Kafka « c'est un mouvement contraire qui se trouve décrit : celui de l'*adaptation*, qui suit l'événement inexplicable ; et elle caractérise le passage du surnaturel au naturel »[27].

C'est sur ce « naturel » inhérent à l'onirisme hyper-réaliste qu'insiste, pour son compte, Roger Caillois : « Le monde, d'autre part, qui se donne à voir de façon pour ainsi dire agressive, à tout le moins si impeccable, est un monde auquel ne paraît manquer aucune des caractéristiques du monde vrai. […] une description, si détaillées qu'on la suppose, tient en un nombre fini d'éléments, alors que la réalité en procure d'emblée une décourageante foison »[28].Et d'ajouter « Kafka n'est pas seulement admirable parce qu'il a résolu le problème littéraire du rêve mais pour avoir compris comment il se posait. Il a vu que la difficulté ne consistait nullement à mettre en relief l'étrangeté des songes, mais au contraire à la faire accepter, à l'imposer comme irrécusable et inévitable absolument. En outre, il a compris qu'il était essentiel que le narrateur s'interdise le moindre commentaire, et jusqu'à l'épithète la plus anodine qui trahirait quelque jugement, car le jugement comme le doute est inaccessible au rêveur »[29].

Dès lors, Kafka serait-il peut-être plus proche du merveilleux, de la féérie, puisque les nouvelles lois qui découlent de l'événement étrange initial apparaissent dans la suite du récit comme tout à fait concevables, possibles. Ce qui rapproche ainsi l'imagerie kafkaïenne des « rêves impliqués » ou images-mondes définies par Deleuze dans *IT*. La féérie est justement un monde singulier, autoréférencé, dont le contenu et l'expression

---

[26] *Ibid.*, p. 34.
[27] *Ibid.*, p. 180.
[28] Caillois, *op. cit.*, p. 124.
[29] *Ibid.*, p. 130.

tendent à se confondre, les lois le régissant lui étant immanent. Loin de la logique représentative, ce qui prime est une certaine posture du sujet, « halluciné », dont le mouvement semble relayé par celui du monde.

Les « souvenirs d'un sorcier » dans *Mille Plateaux*, dénotent, également, à travers la question du devenir-animal – que nous développerons plus en avant – une affinité avec le conte, plutôt qu'avec le mythe ou la petite histoire, puisqu'y surgissent des modes d'individuation spécifiques que Deleuze nomme par la suite *heccéités* :

> « Les contes doivent comporter des heccéités qui ne sont pas simplement des mises en place, mais des individuations concrètes valant pour elles-mêmes et commandant la métamorphose des choses et des sujets » (*MP*, 319).

Le rêve semblable au conte de fées, à la féérie et au merveilleux, forme un univers homogène. Toutefois, chez Kafka, l'écriture du rêve apparaît, comme le remarquait Isabelle Ost, celle « d'un rêve « réel » ». Paradoxe profond, qui fait que l'on est justement surpris par le manque de surprise, que l'écart entre insolite et quotidien ne crée aucun arrêt sur image, mais au contraire, initie un processus qui devient effectivement réel – un pur devenir.

Ce détour par la critique littéraire, nous permet d'entrevoir la manière dont l'écriture de Kafka a affaire fondamentalement avec le rapport du réel et de l'imaginaire, de leur indiscernabilité, ce qui intéresse précisément Deleuze, donnant ainsi au concept de rêve une place privilégiée. Aussi, ne s'agit-il plus d'atteindre à l'infini que les romantiques découvrent dans le rêve, déçus justement de la finitude du réel ; puisque le rêve apparaît chez Kafka comme un univers tout à fait fini, où se combinent un nombre limité d'éléments, d'autant plus que la dichotomie rêve-réalité semble totalement abolie :

> « Kafka se situe dans la tradition de la théorie romantique du rêve comme lieu d'inspiration poétique et comme structure littéraire fondée sur l'association d'images et d'idées. Il conçoit également l'écriture comme une plongée dans les profondeurs du moi. Mais il n'éprouve pas la fascination romantique pour la magie du rêve vécu comme un monde opposé à la réalité et aux lois de la logique. Le rêve est pour Kafka un support, une structure, non une fin en soi »[30] ; précisant : « alors que le

[30] Bancaud, *op. cit.*, p. 226.

> romantisme assimile le monde du rêve à un monde fantomatique et irréel, Kafka, lui, fait entrer le rêve dans la dimension du réel, dont il s'empare de façon insidieuse et ambiguë, si bien que l'on ne discerne plus les limites entre rêve et réalité »[31].

D'où la nécessité de lire Kafka *littéralement*, lecture animée par la logique de la capture entre éléments hétérogènes : « Le surgissement créatif de l'image, le surgissement de l'image qui est la création même d'écriture, a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre et du sens figuré. Ce plan se constitue à la transversale de significations hétérogènes prises dans un rapport de rencontre et de contamination réciproque »[32].

D'où également la nécessité de lire Kafka, en décelant la puissance humoristique de son œuvre, très loin de la tristesse et la déception des romantiques – interminable litanie d'un rêve trahi, d'un paradis perdu, d'une révolution avortée – le rêve comme « quelque chose qui ne se réalise pas ou qui ne se réalise qu'en se trahissant » (*Qph* ?, 96). Il n'y a donc rien de négatif dans le recours au travail et à l'atmosphère oniriques, mais avant tout une expérimentation, qui fait que le rêve entre dans une devenir-réel et le réel dévoile, par l'entremise du chaos du rêve, le diagramme sous-jacent qui l'anime.

C'est tout le rapport à l'infini qui change ainsi de nature, mais aussi le problème de la subjectivité. Aussi, y aurait-il un spinozisme propre à Kafka, pour qui, contrairement aux apparences, le réel ne manque de rien ; tel le désir poursuivant son œuvre « parfaite », le rêve n'est en rien un substitut idéal d'un monde imparfait – renversement du platonisme. Le rêve, non plus, ne manque de rien … « loin de tirer la moindre exaltation ou la moindre consolation de cette disposition sans doute innée à s'évader de la réalité, il en était positivement torturé »[33]. Mais, contrairement à ce que définit Marthe Robert comme « un manque décisif, l'un des symptômes majeurs de cette impossibilité de vivre », il semble que le rêve comme dispositif d'écriture, de par sa contamination par la logique du réel, tende à quitter « la bienheureuse cohérence du subjectif », ouvrant sur des

---

[31] *Ibid.*, note 135, p. 226.
[32] Zourabichvili, « La question de la littéralité », *op. cit.*, p. 54.
[33] Marthe Robert, *Puits de Babel*, op. cit., p. 52.

processus de subjectivation plus riches. Car précise-t-elle : « la singularité de son art tient au fait décisif que, de ce rêve où il plonge constamment et qui fournit la matière de ses écrits, il se refuse délibérément à user comme d'un simple réservoir de contenus […] n'utilise-t-il le rêve que pour ce qu'il lui apporte d'essentiel […] sa technique, grâce à laquelle il peut se garder des facilités de l'onirisme et de ses fantasmagories »[34].

D'où justement sa différence fondamentale avec les surréalistes puisque contrairement à ceux-ci qui laissent cours à l'imagination, « qui se déploie sans intervention de la moindre censure », les récits de rêves de Kafka sont rigoureusement travaillés, détaillés, dramatisés, tendant vers une sobriété, une sécheresse et une âpreté extrêmes. Ainsi s'interdit-il « les espaces fabuleux où l'âme romantique et la contestation surréaliste aspirent à s'égarer », pour emprunter au processus onirique le strict nécessaire, à savoir, sa machinerie, sa productivité, sa dimension expérimentale. L'Inconscient est une Usine – *monter* l'imagination contre l'imagination.

C. « La même vieille faim »

Et en effet, est-ce le travail du rêve qui intéresse profondément Kafka, sa manière de transcender les lois de la représentation, de créer des combinaisons inédites, de créer des alliances « contre-nature » – le rêve littéral. Comme souligne Marthe Robert : « Grâce à un savoir instinctif, que sa connaissance de Freud ne peut du reste que lui confirmer, Kafka écrit des histoires *sans rêves* dans lesquelles en revanche le *travail* du rêve est reproduit avec une exactitude quasi-scientifique »[35]. Parallèlement donc aux récits de rêves que l'on trouve dans le *Journal* et dans les correspondances, c'est bien le processus onirique, son fonctionnement, sa machinerie, que Kafka retient dans ses nouvelles et romans. Aussi userait-il des mécanismes de l'inconscient décrits dans la *Traumdeutung* – déplacements, condensations, dramatisation etc.

---

[34] *Ibid.*, p. 53.
[35] *Ibid.*, p. 58.

Néanmoins, nous faut-il préciser encore que, loin de vouloir anthropomorphiser le monde en y appliquant les lois du psychisme humain, Kafka se sert de cette technique pour des enjeux tout à fait étrangers à l'entreprise psychanalytique – humour du tragique plutôt qu'un drame psychologique. C'est sur quoi insiste Félix Guattari dans ses *Soixante-cinq rêves de Kafka,* expliquant qu'« on ne peut douter que Kafka en eut connaissance]de la *Traumdeutung*]. Mais [qu'] il est toujours resté très réticent à l'égard des interprétations psychanalytiques […] Il refuse donc de se remettre aux aléas du processus primaire, tel que Freud estimait en avoir fait la découverte. *Sa conception du travail du rêve requiert tout autre chose qu'une « attention flottante » ; il y mobilise au contraire, une vigilance spéciale, une intelligence et une sensibilité exacerbées* »[36].

En outre, son aversion pour l'interprétation et l'herméneutique freudiennes est parfaitement attestée dans ses écrits, notamment dans une lettre du mi-novembre 1917, destiné à Max Brod, où il écrit, non sans dérision :

> « Maintenant, si j'ajoute qu'il y a quelque temps j'ai embrassé Werfel en rêve, je tombe en plein dans le livre de Blüher. Il m'a agité, au point que pendant deux jours, j'ai dû interrompre ma lecture. Au reste, il a ceci de commun avec tous les ouvrages psychanalytiques qu'au premier instant il vous rassasie de façon étonnante, tandis qu'immédiatement après on se retrouve avec la même vieille faim. Psychanalytiquement « naturellement » très facile à expliquer : refoulement – express. C'est le train royal qu'on fait partir le plus vite »[37].

Il y a donc un refus catégorique de la part de Kafka de réduire le rêve et les mécanismes psychiques en général à un système de significations arrêtées – une clé rouillée mais paradoxalement passe-partout – s'apparentant à de simples raccourcis – « train royal que l'on fait partir le plus vite » – peu satisfaisant pour l'expérimentateur qu'est l'écrivain en général, et Kafka en particulier.

Certes, la théorie psychanalytique est plus complexe, mais c'est son soubassement métaphysique que Kafka rejette avant tout, à savoir, le postulat d'une opposition

---

[36] Félix Guattari, *Soixante-cinq rêves de Kafka*, Paris, Editions Lignes, 2007, p. 12, nous soulignons.
[37] « Lettre à Max Brod », mi-novembre 1917.

matricielle entre l'essence et l'apparence, le rêve manifeste se réduisant à une apparence trompeuse qu'il s'agit par le moyen de la médiation de l'analyste de démystifier afin d'y découvrir un sens prétendument latent : une nouvelle instante de jugement – elle n'aurait pas encore consommé la suppression de la scission du monde.

Or ce qui intéresse Kafka est moins « le sale petit secret »[38] caché derrière l'illusion onirique, mais bien la machine de l'inconscient elle-même, l'inconscient comme usine et non plus comme théâtre ou représentation de la conscience psychologique. Sortir de la représentation, tuer la métaphore, en usant, par extension maximale, des critères de la représentation elle-même – porter jusqu'à la nième puissance la puissance du faux du monde véridique elle-même – tel est semble-t-il le projet de Kafka que Deleuze et Guattari repèrent et qui leur permet de trouver, pour leur compte, une issue face à l'enfermement produit par l'effet-Freud et par la tyrannie du Signifiant.

« Être moins un miroir qu'une montre qui avance » …

---

[38] Dans *MP*, Deleuze et Guattari décrivent trois modalités du secrets : « tantôt c'était seulement la matière cachée, d'autant plus cachée qu'elle était ordinaire, donnée dans le passé, et que nous ne savions pas trop quelle forme lui trouver : voyez, je ploie sous mon secret, voyez quel mystère me travaille, une manière de faire l'intéressant, ce que Lawrence appelait « le sale petit secret », *mon* Œdipe en quelque sorte. Tantôt le secret devenait la forme d'un quelque chose dont toute la matière était molécularisée, imperceptible, inassignable : non pas donné dans le passé, mais non-donnable de « qu'est-ce qui s'est passé ? ». Mais, sur la troisième ligne il n'y a même plus de forme – plus rien qu'une pure ligne abstraite. C'est parce que nous n'avons plus rien à cacher que nous ne pouvons plus être saisis » (*MP*, 241-242). Kafka appartient indubitablement à la troisième ligne, bien que la seconde également peut apparaître dans ses récits. En tout cas, la phrase de Henry James cité juste avant – « Elle avait fini par en savoir tant qu'elle ne pouvait rien interpréter. *Il n'y avait plus d'obscurités pour elle qui fissent voir plus clair, il ne restait qu'une lumière crue* » – pourrait tout à fait s'accorder à Kafka.

II. Qu'est-ce qu'un « *vrai* rêve de désir »[39] ?

Le rêve semble ainsi avoir une importance décisive pour Kafka. Aussi avons-nous vu que le traitement qu'il lui réservait lui était irréductible et spécifique, qu'il ne s'apparentait ni au fantastique, ni au merveilleux, ni au mouvement romantique, et encore moins à l'école surréaliste ; pour qui la dualité rêve-réalité demeurait opératoire. Avec Kafka, il s'agit de quelque chose de tout à fait différent, que ce soit dans ses récits explicitement oniriques, ou dans ses écrits littéraires qui empruntent leurs outils au travail du rêve. Sa conception du rêve permettrait ainsi de combattre le monopole institué par la psychanalyse, mais aussi de lui donner une pertinence au niveau philosophique. Ainsi est-ce ce sur quoi insistent profondément Deleuze et Guattari lorsqu'ils clament :

> « Nous ne croyons qu'à une politique de Kafka, ni imaginaire, ni symbolique. Qu'à une ou des machines de Kafka, ni structure, ni fantasme, qu'à une expérimentation de Kafka, sans interprétation ni signifiance, mais seulement protocoles d'expérience » (*K,* 14).

L'expérimentation contre l'interprétation, la métamorphose contre la métaphore. Aussi, est-ce surprenant, à premier abord, que Deleuze recourt à Kafka pour instituer une philosophie du réel, de la nature, prenant à contre-pied, tout idéalisme ou tout psychologisme, structurées, quant à eux, par les dualismes traditionnels, réel-imaginaire, vrai-faux. Mais justement, c'est parce que Kafka remplit à son comble la logique de l'imaginaire qu'il permet d'en sortir, de rendre plus sensible et pratique l'activité littéraire, qui ne peut plus être réduite à une fuite dans l'imaginaire ou à un miroir de la réalité, mais s'avère être essentiellement une expérimentation à même le réel ; « une montre qui avance » ; agencements d'énonciation collectif *et* processus machiniques de désir ; expression *et* contenu, simultanément. Car ce qui apparaît paradoxalement avec Kafka c'est une spatialisation, une extension extrême, étirement matériel (comme dans la

---

[39] L'expression est de Kafka citée par Deleuze et Guattari, *K*, 56 : « *Enoncer d'abord,* et ne revoir qu'ensuite ou en rêve : Kafka *voit* en rêve « tout l'escalier couvert du haut en bas d'une épaisse couche de ces pages déjà lues, […] c'était un vrai rêve de désir » (*Lettres à Félice*). Désir dément d'écrire et d'arracher des lettres au destinataire … ».

machine à torture de la *colonie*) que permet le rêve, dont le processus, paradoxalement, s'apparente à une actualisation, une *in*formation, une stratification des plus rigoureuse, dévoilant, au-delà de l'armature ou le squelette, la chair, ou plutôt la viande[40].

Loin d'ouvrir, dès lors, sur un monde de possibilités infinies, le rêve découvre une pluralité de mondes finis, dont chacun obéit à sa logique propre. Sortir du rêve, par conséquent, c'est forcer le passage entre ces mondes incompossibles, intervalle où le temps surgit, créateur, relançant à nouveau les dés du possible, et mettant en crise jusqu'à la vérité comme valeur.

Essayons, dès lors, d'examiner de plus près la manière dont agit le rêve au sein de l'écriture kafkaïste, et ce, à travers, d'abord, ce que l'on peut nommer, à l'instar d'Anne Sauvagnargues, une épistémologie des métamorphoses, concernant le devenir-animal notamment, menant non plus à un subjectivisme, une plongée dans le moi, mais, au contraire, à un processus d'énonciation collectif, faisant de « l'onirisme » kafkaïste une véritable pragmatique, et le rapprochant ainsi de l'univers foucaldien – le livre sur Kafka pouvant être éclairé par celui sur Foucault – chez qui nous verrons justement que les « énoncés » s'apparentent à des images de rêves. Cette traversée nous permettra de mieux appréhender les enjeux ontologiques et éthiques sous-tendant ce « naturalisme ».

---

[40] « Mais nulle considération n'est assez forte pour me pousser à ces forages. Cette galerie m'apporterait la certitude ? J'en suis à ne même plus chercher de certitude. *Je choisis dans la place forte un beau morceau de viande, et je m'enfonce avec lui dans l'un des tas de terre : là du moins je serai en paix, autant que la paix puisse régner ici.* Je lâche ma viande, je la mordille, je pense à la bête étrangère qui creuse son chemin au loin, puis je me dis que je devrais me gaver de mes provisions tant que j'en ai encore la possibilité. C'est sans doute là le seul plan exécutable qu'il me reste. » (« Le terrier », *op. cit.*, p.160, nous soulignons) ; « La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion [...] Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir. Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent ? » (*B*, 21). Voir sur la question de la chair et Deleuze, le développement que propose Pierre Montebello, dans *Deleuze, esthétiques – La honte d'être un homme,* Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 42-43.

A. « Epistémologie des métamorphoses »[41]

Beaucoup d'éléments dans l'œuvre de Kafka peuvent, en effet, nous détourner de la ligne concrète qu'il trace, pour nous faire aboutir au malentendu d'une interprétation de type psychologisante. En effet, comme expliquent Deleuze et Guattari, Kafka ne cesse de tendre la perche à Œdipe. Mais justement, est-ce une manière pour lui d'en grossir, par humour, l'image jusqu'à l'absurde, et de dénoncer par là même, la réduction vers laquelle elle mène.

Aussi, la question de l'animal constitue-t-elle un des éléments qui peuvent faire fléchir la lecture vers une interprétation imaginaire, symbolique ou signifiante. Et les nouvelles de Kafka abondent de métamorphoses animales qui pourraient aisément passer pour des allégories ou des métaphores – des sortes de fables anthropomorphiques, où l'animal ne joue le rôle que d'un voile rhétorique. Kafka ne perçoit dans l'animal aucun symbole référent à une propriété humaine. Il refuse la logique mimétique ou analogique. Comme explicitent Deleuze et Guattari :

> « Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite. Il ne s'agit pas d'une ressemblance entre le comportement d'un animal et celui de l'homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible. Il s'agit d'un devenir qui comprend au contraire le maximum de différence comme différence d'intensité, franchissement d'un seuil, hausse ou chute, baisse ou érection, accent de mot. L'animal ne parle pas « comme » un homme, mais extrait du langage des tonalités sans signification ; les mots eux-mêmes ne sont pas « comme » des animaux, mais grimpent pour leur compte, aboient et pullulent, étant

---

[41] L'expression est de Anne Sauvagnargues caractérisant le travail de Geoffroy Saint-Hilaire : « L'animal est donc un anomal – écrit-elle – D'où l'intérêt de Geoffroy Saint-Hilaire pour une épistémologie de la variation : Canguilhem s'y réfère naturellement dans ses travaux sur *Le normal et le pathologique*, puisque Geoffroy travaille sur une norme flottante et sur *une épistémologie des métamorphoses* au sens strict, ce qui explique son intérêt pour la tératologie qu'il fonde » (in *La philosophie de Deleuze*, PUF, 2004, p. 151, nous soulignons).

> des chiens proprement linguistiques, des insectes ou des souris. Faire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un usage intensif asignifiant de la langue. Pas de sujet d'énonciation ni de sujet d'énoncé : ce n'est plus le sujet d'énoncé qui est un chien, le sujet d'énonciation restant « comme » un homme, ce n'est plus le sujet d'énonciation qui est « comme » un hanneton, le sujet d'énoncé restant un homme. Mais un circuit d'états qui forme un devenir mutuel, au sein d'un agencement nécessairement multiple ou collectif ». (*K,* 40).

Tout est dit. Les nouvelles animalières procèdent ainsi selon la logique des devenirs, l'animal n'y représentant ni une figure de père, ni un archétype, ni une fonction structurale. Et d'insister :

> « Nous n'essayons pas de trouver des archétypes qui seraient l'imaginaire de Kafka, sa dynamique ou son bestiaire (l'archétype procède par assimilation, homogénéisation, thématique, alors que nous ne trouvons notre règle que lorsque se glisse une petite ligne hétérogène, en rupture). Nous ne cherchons pas davantage d'associations dites libres (on connaît le triste destin de celles-ci, toujours nous ramener au souvenir d'enfance, ou pire encore au fantasme, non parce qu'elles échouent, mais parce que c'est compris dans le principe de leur loi cachée). Nous ne cherchons pas non plus à interpréter, et à dire que ceci veut dire cela. Mais surtout nous cherchons encore moins une structure, avec des oppositions formelles et du signifiant tout fait » (*K*, 13-14).

Aussi ce que l'on retient de l'animal n'est-il plus sa forme ou son essence, sa forme essentielle ou son essence formelle, mais sa puissance de fuite, la recherche d'une issue qu'il ne cesse dans son être même d'initier. Le devenir-animal est un processus de libération, un mode d'existence aux aguets, ne cessant de multiplier les passages de vie, les possibilités de se déterritorialiser. Alors que les lettres, comme nous avions vu, permettaient cette libération par le renversement de la logique « classique » de l'énonciation, le devenir-animal des nouvelles permet, quant à lui, d'aller plus loin dans le processus de fuite. Justement sortir du rêve par les moyens du rêve. L'animal du *Terrier* ne cesse de creuser des galeries, des couloirs au sein même de son château-terrier-toile d'araignée, mais n'est-ce pas même au moment où il en sort, pour d'autres horizons, qu'il ressent une joie réelle ? Peut-être la vue d'une telle réalisation – son terrier – est-elle source d'une exaltation sans bornes. Mais la fragilité de l'édifice se fait-elle ressentir à mesure que le récit avance. Une voix, puis des voix, une multiplicité de petites voix,

infimes, à l'intérieur même du terrier, voix imperceptibles et à la fois obsédantes, surgissent, comme par enchantement, rompant la tranquillité – qui n'était en fait qu'une intranquillité permanente – de la bête :

> « Mais peut-être – cette pensée se glisse aussi dans mon esprit -, peut-être s'agit-il d'un animal que je ne connais pas encore ? Ce serait possible. […] D'ailleurs, il ne s'agit pas d'un animal isolé, il faudrait que ce fût toute une bande qui eût envahi brusquement mon domaine, une grande horde de petits animaux, plus gros que la vermine, puisqu'on perçoit leur bruit, mais à peine, puisque ce bruit reste tout de même minuscule »[42].

Derrière les devenirs animaux s'énonce une théorie des multiplicités qui fait qu'il n'y a jamais un seul animal, mais toujours une meute, une nuée, un essaim … une bande ; et même lorsque l'animal est seul, il a une position anomale, toujours dans une zone de voisinage qui fait de lui un seuil et non plus un archétype ou un symbole. Cette position est aussi celle de l'écrivain, pris dans une machine-artiste, une machine-célibataire, où ce qu'il énonce dépend toujours d'une multiplicité ou minorité qui l'habite et le peuple. Aussi, pour saisir justement le fonctionnement des devenirs et métamorphoses, faut-il rompre avec le modèle associatif et analogique.

Dans « souvenirs d'un naturaliste », Deleuze et Guattari précisent la différence résidant entre analogie de proportion, impliquant un modèle sériel du rapport entre animaux et l'analogie de proportionnalité, les considérant suivant le modèle structurel. Or ces deux voies semblent mener à une même vision mimétique, peu adéquate à rendre intelligible la réalité des mouvements animant ces rapports. D'autant plus que l'homme semble y occuper, toujours, une place privilégiée, centrale, aiguillant, jusqu'à la dénaturation, la connaissance de la nature et des rapports entre vivants. Aussi en est-il du cas de Jung justement, qui « a élaboré une théorie de l'Archétype comme inconscient collectif, où l'animal a un rôle particulièrement important dans les rêves, les mythes et les collectivités humaines. Précisément, l'animal est inséparable d'une *série* qui comporte le double aspect progression-régression, et où chaque terme joue le rôle d'un transformateur possible de la libido (métamorphose). Tout un traitement du rêve en sort,

---

42 Kafka, *Œuvres complètes III*, op. cit., p.761.

puisque, une image troublante étant donnée, il s'agit de l'intégrer dans sa série archétypique […] Bachelard écrit un très beau livre jungien quand il établit la série ramifiée de Lautréamont, tenant compte du coefficient de vitesse des métamorphoses et du degré de perfection de chaque terme en fonction d'une agressivité pure comme raison de série […]. Dans l'ensemble de l'œuvre de Jung, toute une mimesis réunit dans ses filets la nature et la culture, suivant des analogies de proportion où les séries et leurs termes, et surtout les animaux qui y occupent une situation médiane, assurent les cycles de conversion nature-culture-nature : les archétypes comme « représentations analogiques » ». (*MP*, 288)

Et d'ajouter : « Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. Toute la critique structuraliste de la série semble imparable. Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung ou Bachelard. *Les devenirs animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels* » (*MP*, 291, nous soulignons).

Ni « métamorphoses de l'imagination », ni « métaphore du concept », le devenir-animal est tout à fait réel dans son essence même : « la vraie différence de nature n'est pas entre le symbolique et l'imaginaire, mais entre l'élément réel du machinique, qui constitue la production désirante, et l'ensemble structural de l'imaginaire et du symbolique, qui forme seulement un mythe et ses variantes » (*AOe*, 99).

Dès lors, réduire les nouvelles animalières à ces interprétations de types archétypiques ou symboliques serait passer à côté de leur positivité. Le devenir animal est justement affaire de mouvement, de ligne de fuite, de déterritorialisation. Et si le processus tourne court, s'il aboutit à un échec – une reterritorialisation œdipienne comme c'est le cas dans la *Métamorphose* – il n'en reste pas moins qu'en lui-même le devenir-animal ouvre sur un devenir-moléculaire plus puissant, défiant toute subjectivité, et que l'on trouve développé, de manière exemplaire, dans les romans de Kafka.

Dès lors, si le rêve joue un rôle positif dans ce devenir, ce n'est pas au niveau de la ressemblance entre les formes qu'il induit, ni au niveau des associations « libres » qu'il

permet, ce n'est donc pas au niveau de sa théâtralité, de la mise en scène entre figures qu'il compose, avec pour corrélat nécessaire une subjectivité, une intentionnalité primordiales. C'est le rêve comme machine, usine, production qui intéresse avant tout Kafka, et, à travers sa machine d'écriture, Deleuze et Guattari.

B. L'ombilic – « Un rêve-machine »

On trouve – comme nous l'avions vu précédemment – dans l'*Anti-Œdipe*, une critique de la réduction psychanalytique du rêve. Elle est explicitement formulée au chapitre IV, à propos du rapport psychanalyse/capitalisme. Deleuze et Guattari développent dans cette section l'idée selon laquelle le désir est par essence machinique, machines désirantes, production (machinisme se distinguant en nature de tout mécanisme). Ils démontrent dans quelle mesure la psychanalyse a perverti celui-ci en l'assimilant au monde de la représentation et de la croyance. Or, ces deux instances ne dépendraient en aucun cas de l'inconscient où coule librement le désir, mais bien, de ce qu'ils appellent le préconscient.

D'où une « attitude ambiguë » de la psychanalyse vis-à-vis du mythe et de la tragédie, qui fait qu'au moment même où elle semble défaire le monde de la représentation, elle la restaure à nouveau par une opération de surcodage similaire à celle qu'effectue le capitalisme pour son compte : ce dernier « implique bien l'écroulement des grandes représentations objectives déterminées, au profit de la production comme essence intérieure universelle, mais il ne sort pas pour cela du monde de la représentation, il opère seulement une vaste conversion de ce monde, en lui donnant la forme nouvelle d'une représentation subjective infinie ». Et la psychanalyse de faire office d'application de la nouvelle axiomatique :

> « […] elle défait (le mythe ou la tragédie) comme représentations objectives, et découvre en elles les figures d'une libido subjective universelle ; mais elle les retrouve, et les promeut comme représentations subjectives qui élèvent à l'infini les contenus mythiques et tragiques. Elle traite le mythe et la tragédie, mais les traite *comme* les rêves et les fantasmes de l'homme privé, *Homo familia* – et en effet le rêve et le fantasme sont au mythe et à la tragédie ce que la propriété privée est à la propriété

> commune. Ce qui dans le mythe et la tragédie joue à l'état d'élément objectif, est donc repris et rehaussé par la psychanalyse, mais comme dimension inconsciente de la représentation subjective (le mythe comme *rêve* de l'humanité ») (*AOe,* 366, nous soulignons).

Deleuze et Guattari découvrent sous l'opération psychanalytique une machi*nation* plus complexe directement branchée, elle-même, sur un processus économique et social plus large. Aussi dénoncent-ils la perversion du mythe et de la tragédie, qui étaient auparavant une « affaire publique », objective et réelle, en un rêve et fantasme, instances d'un théâtre intime, familial et purement subjectif : le rêve sera d'emblée associé à l'imaginaire intime du rêveur, inventant comme explicite Derrida « sa propre grammaire »[43].

Mais ce que repèrent Deleuze et Guattari, par la suite, c'est l'importance du processus onirique qu'il prenne comme exemple afin d'expliciter les mouvements de déterritorialisation et de re-territorialisation du désir. Citons à nouveau ce passage décisif en entier, pour montrer à quel point ce n'est pas un « simple » exemple, mais un véritable « cas » justement « exemplaire » :

> « Soit l'exemple du rêve : oui le rêve est œdipien et il n'y a pas de quoi s'en étonner, parce qu'il est une re-territorialisation perverse par rapport à la déterritorialisation du sommeil et du cauchemar. Mais *pourquoi revenir au rêve,* pourquoi en faire la voie royale du désir et de l'inconscient, alors qu'il est manifestation d'un sur-moi, d'un moi surpuissant et sur-archaïsé (l'Urszenz de l'Urstaat) ? Et pourtant au sein du rêve lui-même, comme du fantasme et du délire, des machines fonctionnent en tant qu'indices de déterritorialisation. Dans le rêve il y a toujours des machines douées de l'étrange propriété de passer de main en main, de fuir et de couler, d'emporter et d'être emportées. L'avion du coït parental, l'auto du père, la machine à coudre de la grand-mère, la bicyclette du petit-frère, tous les objets de vol, au double sens de « voler » …, la machine est toujours infernale dans le rêve de famille. Elle introduit des coupures et des flux qui empêchent le rêve de se refermer sur sa scène et de se systématiser dans sa représentation. Elle fait valoir un facteur irréductible de non-sens,

---

[43] « Sans doute (l'écriture du rêve) travaille-t-elle avec une masse d'éléments codifiés au cours d'une histoire individuelle ou collective. Mais, dans ses opérations, son lexique et sa syntaxe, un résidu purement idiomatique est irréductible, qui doit porter tout le poids de l'interprétation, dans la communication des inconscients. Le rêveur invente sa propre grammaire » (Derrida, *L'Ecriture et la différence*, op.cit., p. 310).

> qui se développera ailleurs ou au dehors, dans les conjonctions du réel en tant que tel. La psychanalyse en rend très mal compte, avec son obstination œdipienne ; c'est qu'on reterritorialise sur les personnes et les milieux, mais on déterritorialise sur les machines. Est-ce le père de Schreber qui agit par l'intermédiaire des machines, ou bien au contraire les machines qui fonctionnent par l'intermédiaire du père ? *La psychanalyse se fixe sur les représentants imaginaires et structuraux de re-territorialisation, tandis que la schizo-analyse suit les indices machiniques de déterritorialisation*. Toujours l'opposition du névrosé sur le divan, comme terre ultime et stérile, dernière colonie épuisée, avec le schizo en promenade dans un circuit déterritorialisé » (*AOe*, 381).

C'est justement de cette manière que semblent fonctionner l'onirisme kafkaïen. Le rêve y est instance molaire, mais anime en même temps ces « indices machiniques de déterritorialisation » qui lui sont essentiels, et qui forment ce que Freud nommait l'ombilic du rêve[44].

Ainsi comme explique Guattari dans *Soixante-cinq rêves de Kafka,* « là où l'interprétation freudienne s'arrêtait – devant ce que Freud désignait comme « l'ombilic du rêve » -, tout commence pour Kafka. Renonçant à faire passer leurs points de non-sens sous le joug d'une quelconque herméneutique, il les laissera proliférer, s'amplifier, pour engendrer d'autres formations imaginaires, d'autres idées, d'autres personnages, d'autres coordonnées mentales, sans surcodage structural d'aucune sorte. S'instaure alors le règne de processus créateurs antagonistes à l'ordre établi des significations. Processus de production d'une subjectivité mutante, porteuse de potentialités susceptibles d'enrichissements indéfinis »[45].

---

[44] Voir concernant cette question du rêve l'entretien sur l'*Anti-Œdipe*, dans *Lettres et autres textes*. Raymond Bellour pose à Deleuze et Guattari la question suivante : « j'ai été frappé par la façon dont vous distinguez deux sortes de rêves, les bons et les mauvais. Pourquoi le rêve semble-t-il moins de la production que le sommeil ou le cauchemar » (*LT*, 220) ; la réponse de Deleuze sera la suivante : « La psychanalyse, loin de trouver ce qui passe sous le rêve, s'enferme dans le rêve, dans un système d'images et de signifiants. » ; et plus loin : « Il y a un tel rapport image/intensité qu'à la fois, l'image, c'est l'extension que prend une intensité quand elle meurt ; mais une précipitation d'images ou bien une image fixe où se passent des choses aux quatre coins ; ou bien une couleur traverse l'image, et restitue complètement l'intensité à travers l'image. C'est pour cela que Félix dit que le rêve est très important. Il faut analyse le rêve parce que précisément le rêve, c'est la merde, mais c'est en même temps ce qui est traversé par des intensités. Ce qui est important, c'est atteindre ce qui n'est pas représentatif » (*LT*, 228).

[45] Guattari, *op. cit.*, p. 13.

En outre, est-ce ce qu'il explicitait auparavant avec Deleuze concernant le dernier chapitre du *Procès* intitulé « un rêve »[46], où la coexistence de deux mouvements,

[46] « Joseph K. rêvait : C'était un beau jour ; il allait se promener. Mais à peine avait-il fait deux pas qu'il se trouva dans le cimetière. Il y avait là des allées compliquées qui serpentaient de la façon la plus gênante, mais il glissa sur l'une d'elles, comme sur un courant rapide, avec un équilibre parfait. Il aperçut de loin une tombe fraîchement recouverte près de laquelle il voulut s'arrêter. Ce tertre exerçait une sorte d'attraction sur lui et il pensait ne pouvoir jamais y arriver assez vite. Mais par moments il ne le voyait qu'à peine ; il lui était caché par des drapeaux dont les étoffes se tordaient et battaient violemment les unes contre les autres ; on ne voyait pas les porte-drapeaux, mais il semblait, autour de ce tombeau, régner une sorte de liesse.
Il regardait encore au loin quand il vit soudain le même tertre au bord de l'allée, à côté de lui et même déjà presque derrière lui. Il se hâta de sauter sur le gazon. Comme l'allée continuait à filait sous le pied qui s'y appuyait, il trébucha et tomba juste devant la tombe sur les genoux. Deux hommes, de l'autre côté du tertre, levaient une pierre tombale qu'ils tenaient chacun d'un côté ; à peine K. apparut-il qu'ils jetèrent la pierre en terre où elle se ficha aussi raide que si elle y eût été cimentée. Aussitôt sortit d'un buisson un troisième personnage que K. reconnut tout de suite pour un artiste. Il n'était vêtu que d'un pantalon et d'une chemise mal boutonnée ; sur la tête il avait un béret de velours ; à la main il tenait un crayon ordinaire avec lequel, en s'approchant, il se mit à décrire des figures en l'air.
Ensuite il écrivit sur le haut de la pierre ; la pierre était très haute, il n'eut pas à se baisser, mais il fut obligé de se pencher en avant, car le tertre, sur lequel il ne voulait pas marcher, le séparait de cette pierre. Il se tint donc sur la pointe des pieds et s'appuya de la main gauche contre la surface de la pierre. Par un travail particulièrement adroit il réussit à obtenir des lettres d'or avec son crayon ordinaire ; il écrivit : « Ci-gît… » Chacune des lettres apparaissait pure, nette et belle, bien gravée et d'un or parfait. Quand il eut écrit les deux mots, il retourna ses yeux vers K. ; K., très curieux des progrès de l'inscription, ne s'inquiéta pas de l'homme, il ne regardait que la pierre. L'homme se remit effectivement en devoir de continuer, mais il ne put, on ne sait quelle difficulté s'y opposait, il laissa tomber son crayon et se retourna encore vers K. Cette fois, K. le regarda et remarqua qu'il se trouvait en grand embarras, mais ne pouvait en dire la cause. Sa vivacité précédente avait complètement disparu. K. en devint lui-même embarrassé ; ils échangèrent des regards impuissants ; il y avait là quelque vilain malentendu que nul des deux ne pouvait dissiper. La petite cloche de la chapelle du cimetière se mit à sonner à ce moment, hors de saison ; mais, l'artiste ayant agité la main en l'air, elle se tut. Au bout d'un moment elle reprit ; très doucement cette fois-ci, puis, sans signal particulier, elle s'arrêta immédiatement ; on eût dit qu'elle voulait simplement essayer sa voix. K. ne pouvait se consoler de la (fâcheuse) situation de l'artiste ; il se mit à pleurer et sanglota longtemps, le visage dans les mains. L'artiste attendit que K. se fût calmé, puis, ne voyant pas d'échappatoire, il se décida à continuer son travail. Le premier trait qu'il inscrivit fut une délivrance pour K., mais l'artiste ne réussit visiblement à l'achever qu'avec la plus grande répugnance ; l'écriture n'était d'ailleurs plus aussi belle, elle semblait surtout manquer d'or, le trait était pâle et incertain mais la lettre fut très grande. C'était un J, il allait être fini quand l'artiste frappa furieusement du pied dans le tertre ; la terre en vola tout autour. K. comprit enfin le graveur ; il n'était plus temps de le retenir ; il creusait déjà de tous ses doigts dans la terre, qui n'offrit presque aucune résistance ; tout semblait prêt ; la mince croûte de terre n'était là que pour l'illusion ; un grand trou aux parois à pic s'ouvrait immédiatement au-dessous, dans lequel K. s'enfonça, renversé sur le dos par un léger courant. Or, tandis qu'il plongeait au cœur de cet

déterritorialisation et reterritorialisation, les deux états de la loi, loi transcendante paranoïaque et loi schize immanente, se fait ressentir sensiblement :

> « […] d'une part, un mouvement rapide et joyeux de glissade ou de déterritorialisation, qui prend tout en adjacence et s'achève dans l'émission de libres figures dans l'air, au moment même où le rêveur pourtant tombe dans un abîme […] ; d'autre part, ces allées, ses segments rapides aussi, mais qui opèrent coup sur coup des reterritorialisations mortuaires du rêveur. […] Sans doute ce texte éclaire-t-il la fausse fin du Procès, cette reterritorialisation mortuaire de K sur un segment dur, une « pierre arrachée » » (*K*, 11)

Peut-être est-ce cela le « rêve des multiplicités » qu'évoquent Deleuze et Guattari dans le second plateau « Un ou plusieurs loups ? », dans la mesure où le désir ne cesse d'emprunter les deux voies, à la fois, simultanément, car comme ils précisent, « si tout le monde appartient à la justice, si tout le monde en est l'auxiliaire, ce n'est pas en vertu de la transcendance de la loi mais de l'immanence du désir ». Et l'on comprend, dès lors, pourquoi le thème du rêve reviendra bien plus tard chez Deleuze, avec Kafka, entre autres, dans « Pour en finir avec le jugement » …

Aussi est-ce dans ce deuxième plateau qu'intervient cette autre conception du rêve, rêve des multiplicités, que l'on peut rapprocher de l'anti-lyrisme kafkaïen : « « empoigner le monde » au lieu de le faire fuir, au lui de fuir lui-même ou de le caresser ». Deleuze et Guattari expose, en effet, dans ce plateau leur logique des multiplicités, qui leur permet de dépasser le dualisme rigide de l'Un et du Multiple. Ils y critiquent la manière dont Freud interprète les rêves de l'homme aux loups – celui des sept loups en particulier – et y proposent un autre traitement possible, qui prend appui sur un « rêve schizo », dont voici le récit :

> « Franny raconte un rêve […] : « Il y a le désert. Là encore ça n'aurait aucun sens de dire que je suis dans le désert. C'est une vision panoramique du désert, ce désert n'est ni tragique ni inhabité, il n'est désert que par sa couleur, ocre, et sa lumière, chaude et sans ombre. Là-dedans une goule grouillante, essaim d'abeilles, mêlée de footballeurs ou groupe de

---

abîme insondable, la nuque encore redressée, son nom se dessina là-haut comme un éclair avec d'immenses arabesques sur la pierre. Ravi de ce spectacle, il se réveilla. »

> Touaregs. Je suis en bordure de cette foule, au périphérique ; mais j'y appartiens, j'y suis attachée par une extrémité de mon corps, une main ou un pied. Je sais que cette périphérie est mon seul lieu possible, je mourrais si je me laissais entraîner au centre de la mêlée, mais tout aussi sûrement si je lâchais cette foule. Ma position pas facile à conserver, elle est même très difficile à tenir, car ces êtres remuent sans arrêt, leurs mouvements sont imprévisibles et ne répondent à aucun rythme. Tantôt ils tournoient, tantôt ils vont vers le nord puis brusquement vers l'est, aucun des individus composant la foule ne reste à la même place par rapport aux autres. Je suis donc moi aussi perpétuellement mobile ; tout cela exige une grande tension, mais me donne un sentiment de bonheur violent presque vertigineux ». Ce rêve nous semble appartenir au même genre de rêves exposés plus tôt à propos de Kafka. Les éléments présents sont en constante mobilité, ne cessent de changer de position les uns par rapport aux autres. « C'est un très bon rêve schizo. Être en plein dans la foule, et en même temps complètement dehors, très loin : bordure, promenade à la Virginia Woolf (« jamais plus je ne dirai je suis ceci, je suis cela ») » (*MP*, 41-42).

Un rêve qui n'est donc plus œdipien et figuratif, mais avant tout mouvement de fuite, mouvement de monde, rapports entre hétérogènes, où se dévoilent les rapports de capture au niveau moléculaire. Le règne de la métaphore et de la métonymie n'est plus. Ce sont des métamorphoses, des anamorphoses qui viennent déchirer le voile de la représentation, pour faire advenir à la place de l'espace, un temps plus profond et plus créateur.

Telle la figure dans le tableau de Bacon « Peinture » de 1978, qui « tend tout son corps, et une jambe pour faire tourner la clé de la porte avec son pied ». Deleuze rapproche cette posture d'attente et d'effort, qui diffère de celle du spectateur – et que l'on retrouve dans le rêve de Franny – de Kafka, justement : « C'est la ressemblance de Bacon avec Kafka : la Figure de Bacon, c'est le grand Honteux, ou bien le grand Nageur qui ne savait pas nager, le champion de jeûne ; et la piste, le cirque, la plate-forme, c'est le théâtre d'Oklahoma » (*B*, 22) – grand théâtre de la nature. D'où, le fait, également, que ce qui se révèle ici est bien un diagramme comme nous tenterons de le démontrer.

Mais n'est-ce pas, au fond, toute la technique romanesque de Kafka qui obéit à cette logique ? Celle de l'agencement machinique du désir, semblable à ce rêve des multiplicités ? Et n'est-ce pas justement ceci que nomme Guattari la « pragmatique du rêve kafkaïste » ?

Cette pragmatique du rêve, Deleuze et Guattari la présentent dans des pages précieuses pour notre étude, que nous trouvons dans l'appendice à l'*Anti-Œdipe* – « Bilan-programme pour machines désirantes ». C'est pages suivent une remarque sur Kafka, qui découvre sous le voile oedipien, un enjeu plus profond :

> « On le voit bien chez Kafka, exemple privilégié, terre œdipienne par excellence : là même, et là surtout, le pôle oedipien que Kafka agite et brandit sous le nez du lecteur, est le masque d'une entreprise plus souterraine, l'instauration non-humaine d'une machine littéraire toute nouvelle, à proprement parler machine à faire des lettres et à désoedipianiser l'amour trop humain, et qui branche le désir sur le pressentiment d'une machine bureaucratique et technocratique perverse, d'une machine déjà fasciste, où les noms de famille perdent leur consistance pour s'ouvrir sur l'empire autrichien bariolé de la machine-château, sur la situations des juifs dans identité, sur la Russie, sur l'Amérique, la Chine, sur des continents situés bien au-delà des personnes et des noms du familiarisme » (*AOe*, 473).

Aussi pour étayer ce propos, les auteurs recourent à une conception marginale mais originale du rêve, un rêve non-oedipien, conception défendue par l'école surréaliste roumaine, pour qui Freud aurait « raté le rêve », l'aurait cantonné à la logique associative, lui retirant toute pertinence. Citons ce passage important :

> « On trouve déjà chez Ghérasim Luca et chez Trost […] une conception anti-œdipienne du rêve qui nous semble très belle. Trost reproche à Freud d'avoir négligé le contenu manifeste du rêve au profit d'une uniformité d'Œdipe, d'avoir raté le rêve comme machine de communication avec le monde extérieur, d'avoir soudé le rêve au souvenir plutôt qu'au délire, d'avoir monté une théorie du compromis qui ôte au rêve comme au symptôme leur portée révolutionnaire immanente. Il dénonce l'action des répresseurs comme représentants des « éléments sociaux réactionnaires » qui s'introduisent dans le rêve à la faveur des associations venues du préconscient et des souvenirs-écrans venus de la vie diurne. Or ces associations pas plus que ces souvenirs n'appartiennent au rêve, c'est même pourquoi le rêve est forcé de les traiter symboliquement. N'en doutons pas, Œdipe existe, les associations sont toujours œdipiennes, mas précisément parce que le mécanisme dont elles dépendent est le même que celui d'Œdipe. Aussi, pour retrouver la pensée du rêve, qui ne fait qu'un avec la pensée diurne en tant qu'elles subissent toutes deux l'action de répresseurs distincts, il faut précisément briser les associations : Trost propose à cette fin une espèce de *cut-up* à la Burroughs, qui consiste à mettre un fragment de rêve en rapport avec un passage *quelconque* d'un

> manuel de pathologie sexuelle. Coupure qui réanime le rêve et l'intensifie, au lieu de l'interpréter, qui fournit de nouvelles connexions au phylum machinique du rêve : on ne risque rien, puisqu'en vertu de notre perversion polymorphe, le passage *aléatoirement choisi* fera toujours machine avec le fragment du rêve. Et sans doute les associations se reforment, se referment entre les deux pièces, mais il aura fallu profiter du moment, si bref soit-il, de la dissociation pour faire émerger le désir dans son caractère non biographique et non mémoriel, au-delà ou en deçà de ses prédéterminations œdipiennes. Et c'est bien cette direction qu'indiquent Trost ou Luca, dans des textes splendides, dégager un inconscient de révolution, tendu vers un être, femme et homme non-oedipien, l'être « librement mécanique », « projection d'un groupe humain qui reste à découvrir », dont le mystère est celui d'un fonctionnement et non d'une interprétation, « intensité toute laïque du désir » » (*AOe*, 474-475)[47].

Nous sentons bien la proximité avec Kafka et son écriture que l'on peut qualifier maintenant, sans rougir, d'onirique. Le rêve s'apparente dès lors à une machine, il fonctionne effectivement comme un agencement. Aussi en est-il de même des romans de Kafka, qui présentent des machines parfaitement déterminées, obéissant à des lois immanentes, des mondes parfaitement actualisés, où toutes les dimensions de l'existence ne cessent de se conjuguer, si bien que « la sexualité est partout : dans la manière dont un

---

[47] Un texte important de Roger Dadoun, auquel font référence Deleuze et Guattari, et intitulé « Les ombilics du rêve », permet d'éclairer cette conception du rêve. Ils écrivent à son propos, qu'il « développe le principe de deux pôles du rêve : rêve-programme, rêve-machine ou machinerie, rêve-usine, où l'essentiel est la production désirante, le fonctionnement machinique, l'établissement de connexions, les points de fuite ou de déterritorialisation de la libido s'engouffrant dans l'élément moléculaire non-humain, le passage de flux, l'injection d'intensité – et puis le pôle oedipien, le rêve-théâtre, le rêve-écran, qui n'est plus qu'objet d'interprétation molaire, et où le récit du rêve l'a déjà emporté sur le rêve lui-même, les images visuelles et verbales sur les séquences informelles ou matérielles. Dadoun montre comment Freud, avec La Science des rêves, renonce directement à une direction qui était encore possible au moment de l'Esquisse, engageant dès lors la psychanalyse dans les impasses qu'elle érigera en conditions de son exercice » (*AOe*, 474).Voir également son ouvrage *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Editions L'Age d'Homme, 2002. David Lapoujade, dans *Lettres et autres textes*, explique dans une note que « Deleuze découvre [Ghérasim Luca] à l'occasion d'une recherche sur le rêve, alors qu'il travaille à un article dans le prolongement de l'*Anti-Œdipe* » (*LT*, 71). Deleuze fait notamment référence à un texte, qui nous aurait été d'une aide précieuse, mais non publié, « manifeste non-oedipien », qu'a évoqué Sarane Alexandrian dans *L'espace du rêve* : « Les surréalistes roumains, réunis autour de Ghérasim Luca et Trost, qui rédigèrent le *Premier manifeste non oedipien*, combinèrent leurs analyses de rêves avec des essais de simulation du délire d'interprétation » (Sarane Alexandrian, « Le rêve dans le surréalisme » in *L'espace du rêve*, p. 62).

bureaucrate caresse ses dossiers, dont un juge rend la justice, dont un homme d'affaire fait couler l'argent, dont la bourgeoisie encule le prolétariat, etc. Et il n'y a pas besoin de passer par des métaphores, pas plus que la libido, de passer par des métamorphoses » (*AOe*, 352).

Ces mondes s'apparentent à des rêves de multiplicités, ou à des rêves impliqués, puisqu'ils sont pris dans un mouvement d'homogénéisation, de spatialisation, de qualification, de totalisation, mais où ne cessent, à la fois, de travailler, en silence, des indices de déterritorialisation, figures ambivalentes, qui ouvre des passages, des brèches, apte à démonter la machine. Aussi est-ce le cas des jeunes femmes, dont la fonction peut être rapprochée de celle des femmes dans le cinéma de Minnelli, femmes-araignées, qui à la fois vous captivent et vous capturent :

> « Elles vous appellent, se serrent contre vous, s'assoient sur vos genoux, vous prennent par la main, vous caressent et se font caresser, vous embrassent et vous marquent de leurs dents, se font marquer, vous violent et se laissent violer, vous étouffent, et vous battent, elles sont tyranniques, mais vous laissent partir ou même vous font partir, et vous chassent, vous envoyant toujours ailleurs » (*K,* 117*)*.

Ce sont des connecteurs, comme les qualifient Deleuze et Guattari dans le *Kafka*, à la fois érotiques, politique et sociaux. Aussi, comme ils insistent dans l'introduction à *Mille Plateaux*, développant la distinction entre le calque et la carte, « la comptabilité, la bureaucratie procèdent par calques, mais peuvent pourtant se mettre à bourgeonner, lancer des tiges de rhizome, comme dans un roman de Kafka », « un trait intensif se met à travailler pour son compte, une perception hallucinatoire, une synesthésie, une mutation perverse, jeu d'images se détachent, et l'hégémonie du signifiant se trouve mise en question » (*MP*, 23).

Et en effet, les différentes machines que monte et démonte Kafka dans ses romans, apparaissent de prime abord s'organiser selon un ordre vertical, hiérarchique et transcendant. Mais à mesure que l'on avance dans la lecture, apparaît une autre dimension ; non pas un ordre horizontal qui s'animerait à la périphérie du premier, agirait par le bas, tandis que le premier continuerait à fonctionner paisiblement (la logique de la réforme) ; mais toute les relations se dévoilent selon une logique transversale, faisant de

la transcendance de la loi un mouvement simplement *apparent*. Car dès lors, tout se passe toujours à côté, dans les couloirs, dans les coulisses, et tout est à la fois érotique et politique.

Aimer, à ce moment-là, ne constitue plus une simple émotion érotique, intime et subjective, mais ouvre sur un dehors plus vaste, plus lointain. Non pas que l'amour serve des intérêts individuels, mais au sens où il correspond justement à la double capture, à l'étreinte des lutteurs, à la symbiose, construction d'un agencement de désir, qui fait que chacun des « termes » impliqués ne peut en ressortir indemne socialement, politiquement, économiquement, biologiquement etc. – justement le « jamais plus je ne dirai je suis ceci, je suis cela », de Virginia Woolf. Aussi ne faut-il pas négliger l'importance que joue le rêve dans la machine d'écriture de Kafka, car, comme conclut Guattari :

> « […] loin de correspondre à un repli sur soi, à un quelconque narcissisme, [il] marque une ouverture analytique sur des extérieurs insoupçonnés, ceux d'un certain « air du temps », incarnant de nouveaux gestes et réflexes d'un socius basculant de plus en plus sous l'emprise des bureaucraties montantes. Nouvelles ritournelles, nouveaux « *chronotopes* », écrit Bakhtine, opérant aussi bien au-deçà de l'unité de la personne qu'à même l'histoire des longues durées. L'objectif de cette production reste toujours double, ambigu, à la fois défensif et offensif. Il s'agit, pour une part, de surmonter l'horreur de la « solide délimitation des corps » et, pour une autre part, de promouvoir une jouissance de la lettre – fréquemment qualifiée de diabolique – par la mise en circulation d'effets de sens, d'affects incorporels et de machines abstraites capables de donner non seulement une expression aux formation actuelles de l'inconscient, mais aussi à celle de notre futur immédiat, tel qu'il a pu être « calculé », à travers les « coups de dé » de génie que fut la vie de Kafka »[48].

C. Pragmatique du rêve ou l'ombilic comme diagramme

Ainsi l'écriture kafkaïenne, avec sa double fonction de transcription d'agencements et de leur démontage simultané, semble communiquer singulièrement avec l'œuvre philosophique de Foucault, qui plus que toute autre paraît apte à l'éclairer et à lui donner une réelle consistance. C'est ce que remarque, avec pertinence, Catarina Pombo Nabais,

---

[48] Guattari, *op. cit.*, p. 28-29.

lorsqu'elle situe le livre sur Kafka, de manière a-chronologique, du côté du *Foucault,* plutôt que de *L'Anti-Œdipe* seul. Aussi serait-ce non seulement les années de collaboration avec Félix Guattari qui aurait permis cette lecture de Kafka, mais aussi, et peut-être, essentiellement, la rencontre avec la théorie des énoncés et du diagramme chez Foucault dans *L'Archéologie du savoir* et *Surveiller et punir*. Ainsi note-t-elle que « les deux premiers chapitres du *Foucault* sont des voies privilégiées à la genèse non seulement du livre sur Kafka, mais aussi du livre qui dessine son territoire conceptuel : *L'Anti-Œdipe*. Il n'est pas difficile d'indiquer dans quelle mesure la théorie des énoncés d'*Archéologie du savoir*, en tant que description de ces multiplicités discursives non personnelles qui établissent des rapports extrinsèques avec des formations non discursives […], a été un instrument fondamental dans la construction de *L'Anti-Œdipe*. La théorie des synthèses de production, registre et consumation qui révèlent le caractère en même temps social, historique et politique des processus désirants […] serait impossible sans l'idée d'une saturation de l'énonçable à chaque époque, où tout est réel dans l'énoncé, et où toute réalité est manifeste »[49].

Pensée de l'espace, pris dans son extension maximale, où se conjuguent, sans se confondre, énoncés et visibilités, la pensée de Foucault dialogue donc nécessairement avec celle de Kafka, à travers des concepts comme « agencements collectif d'énonciation », « dispositif », « diagramme », « cause immanente » etc. Mais elle dialogue aussi avec celui-ci au niveau de leur conception du rêve, comme espace parfaitement actualisé, toujours en voie d'actualisation, espace saturé, raréfié, où l'illusion d'une potentialité infinie, est dissipée par une finitude essentielle. Ainsi, trouve-t-on, deux références timides aux analyses foucaldiennes, dans le *Kafka*, en notes de bas de page (*K*, note 20 p. 44 ; note 3, p. 103), où les auteurs indiquent que « Michel Foucault fait une analyse du pouvoir qui renouvelle aujourd'hui tous les problèmes économiques et politiques. Avec de tout autres moyens, cette analyse n'est pas sans résonance kafkaïenne. Foucault insiste sur la segmentarité du pouvoir, sa contiguïté, son immanence dans le champ social (*ce qui ne veut pas dire intériorité dans une âme ou un sujet à la manière d'un surmoi*).

---

[49] Pombo Nabais, *op. cit,* p. 175.

Il montre que le pouvoir ne procède nullement par l'alternative classique, violence ou idéologie, persuasion ou contrainte » (nous soulignons). Nous retenons cette précision : « ce qui ne veut pas dire intériorité dans une âme ou un sujet à la manière d'un surmoi », car elle rappelle ce qui a été dit, plus tôt, à propos du rêve oedipien, dans *L'Anti-Œdipe* : « oui le rêve est œdipien et il n'y a pas de quoi s'en étonner, parce qu'il est une re-territorialisation perverse par rapport à la déterritorialisation du sommeil et du cauchemar. Mais *pourquoi revenir au rêve,* pourquoi en faire la voie royale du désir et de l'inconscient, alors qu'il est manifestation d'un sur-moi, d'un moi surpuissant et sur-archaïsé (l'Urszenz de l'Urstaat) ? ».

Il fallait donc bien préciser cela pour ne pas tomber dans un subjectivisme qui dénaturerait et la pensée de Foucault et l'art littéraire de Kafka, qui sont, tous deux parfaitement branchés sur le réel. Et c'est bien à la théorie des savoir (énoncés et visibilités), et des strates qu'il implique, relayée par une microphysique du pouvoir (diagramme) que font référence Deleuze et Guattari, et qui permet justement de montrer l'effectivité, la réalité et la performativité du langage, ou plutôt de l'être du langage, qui, justement ne peut être réduit à une intentionnalité, à un sujet ou une âme, puisque ce sont eux qui dépendent de lui.

Comme explique Deleuze dans la première partie du *Foucault* : « Il se peut que Foucault, dans cette archéologie, fasse moins un discours de sa méthode que le poème de son œuvre précédente, et atteigne au point où la philosophie est nécessairement poésie, forte poésie de ce qui est dit, et qui est aussi bien celle du non-sens que des sens les plus profonds. D'une certaine façon, Foucault peut déclarer qu'il n'a jamais écrit que des fictions : c'est que, nous l'avons vu, les énoncés ressemblent à des rêves, et tout change, comme dans un kaléidoscope, suivant le corpus considéré et la diagonale qu'on trace. Mais d'une autre façon il peut dire aussi qu'il n'a jamais écrit que du réel, car tout est réel dans l'énoncé, et toute réalité est manifeste » (*F,* 27)[50]. Tels les premières lignes de la *Recherche* … Passage décisif, pour nous, et pour notre compréhension de la place du rêve chez Deleuze.

---

[50] Nous développerons cette conception du rêve chez Foucault au chapitre IX.

Chez Foucault tout est à la fois rêve et réalité, fiction et savoir. Aussi, en est-il de même chez Kafka. Ils atteignent précisément au point de l'indiscernabilité de réel et de l'imaginaire, au point où l'opposition et la dualité ne veut plus rien dire, ne peut plus être opératoire. Et d'insister : « il n'y a ni possible ni virtuel dans le domaine des énoncés, tout y est réel et toute réalité y est manifeste : seul compte ce qui a été formulé, là, à tel moment, et avec telles lacunes, tels blancs ». La « positivité du *dictum* » est donc ainsi attestée par Deleuze pour qui toute réalité est réduite au plan de l'effectif, actuel toujours en acte. L'énoncé ne renvoie donc à aucune extériorité, non moins à une intériorité, à un sujet ou cogito, « comme le souvenir bergsonien, l'énoncé se conserve en soi, dans son espace, et vit pour autant que cet espace dure ou est reconstitué » (*F*, 14). L'énoncé a une durée propre qui correspond à celle de l'espace dans lequel il se conserve. Et les mondes de Kafka, les machines bureaucratiques, judiciaires, hôtelières etc. qu'il fait fonctionner dans ses romans, recouvrent-ils cette propriété des énoncés foucaldiens, si bien que l'on peut dire, comme pour les énoncés, qu'ils ressemblent à des rêves, « chacun a son objet propre, ou s'entoure d'un monde ».

Absence totale donc de possible et de virtuel, c'est un ensemble multiple mais tout à fait clos, hermétique. « Aussi ne sert-il à rien, écrit Deleuze, de distinguer des types d'intentionnalités différents, dont les uns pourraient être remplis par des états de choses, et dont d'autres resteraient vides, étant fictifs ou imaginaires en général (j'ai rencontré une licorne) ou même absurdes en général (un cercle carré). Sartre disait que, à la différence des éléments hypnagogiques constants et du monde de la veille, c'est chaque rêve, chaque image de rêve, qui avait son monde spécifique » (*F*, 17).

Cette référence à Sartre et à sa théorie du rêve que l'on trouve dans *L'imaginaire*, nous la traiterons en détail plus en avant. Aussi verrons-nous que Deleuze la convoque pour décrire les images-mondes ou « rêves impliqués », concernant les processus de mondanisation que l'on découvre derrière certaines images cinématographiques. Or ces processus correspondent-ils au circuit le plus large de la mémoire, où la dissolution du sujet s'effectue par la rupture des liens sensori-moteurs, qui fait que c'est le monde qui prend sur soi le mouvement et non plus le personnage ou le sujet, processus que l'on retrouve dans les délires tels que décrits notamment par Binswanger, auquel se réfère

explicitement Deleuze. Ce sont des espaces purement spatiaux, parfaitement actualisés, si l'on puit dire, et comme il explique à propos des énoncés, « c'est l'espace raréfié qui permet ces mouvements, ces transports, ces dimensions et découpages inusités, « forme lacunaire et déchiqueté » » ; « peu de choses sont dites et « peu de choses peuvent être dites ». D'où la mobilité constante des personnages de Kafka, qui ne cessent de parcourir les mêmes pièces et mêmes rouages de la machine, de par leur contiguïté, leur continuité et leur caractère illimité, et qui donne l'impression d'un sur-place, paradoxalement …

Deleuze repère ainsi trois dimensions de l'espace où l'énoncé se conserve : espace collatéral, formé par d'autres énoncés ; espace corrélatif, nous important plus spécifiquement, puisque c'est de lui que Deleuze permet le rapprochement avec les propriétés du rêve ; et enfin, peut-être celui qui permet la fuite, le démontage, l'espace complémentaire, faisant communiquer les énoncés avec un dehors non discursif. Mais, dans les trois cas, le dehors demeure intrinsèque à l'énoncé lui-même. Comment donc en sortir ? Comment justement échapper au rêve ? Comme précise Catarina Pombo Nabais concernant l'assimilation de l'espace corrélatif au rêve : « Cette conséquence ne peut être qu'insupportable pour Deleuze. Aucun savoir ne se constitue en rêve, aucun savoir ne peut supposer ses énoncés comme des rêves, comme des fictions. D'où l'importance que Deleuze attribue à la troisième dimension de l'espace, ce qu'il appelle l'« espace complémentaire » de l'énoncé. Il est le seul extrinsèque, parce qu'il renvoie non à des mondes qui entourent les énoncés comme des rêves, mais à des formations non discursives, à des pratiques institutionnelles »[51]. Et d'ajouter : « Ce dehors non onirique rompt avec la théorie du savoir. Il suppose que les énoncés soient retenus autour de foyers diffus de pouvoir, autour des institutions, des événements politiques, des pratiques économiques. […] Le pouvoir est le rapport avec le dehors »[52]. Peut-être l'ombilic du rêve pourrait correspondre à cette limite qui permet de faire communiquer les mondes distincts, dénotant du pluralisme essentiel de l'être, mais aussi de sa capacité à créer des connexions nouvelles, à faire surgir l'activité d'un temps créateur, libéré de l'espace. Sortir

---

[51] *Ibid.,* 180.
[52] *Ibid.,* 181.

de l'espace et atteindre à ce qui ne peut être *que* rêvé ? Rêve d'insomnie, image pure, épuisement des possibles, pour l'avènement du virtuel en soi.

Si la catégorie du réel semble prendre le dessus dans les livres écrits avec Guattari, il semble que Guattari seul, puis Deleuze seul, aient redécouvert, chacun pour son compte, la dimension onirique de Kafka. Mais les enjeux sont différents, puisque Deleuze pousse la question plus loin qu'une simple pragmatique et atteint à la dimension ontologique que sous-tend la machine d'écriture kafkaïste. Avec Foucault, il permet d'atteindre à une « Passion du dehors », dehors plus lointain que toute extériorité, et à une passion du dedans, dedans plus profond que toute intériorité.

Le rêve d'insomnie, celui de l'épuisement, qui surgit au lieu de la rupture de la césure entre le jour et la nuit ; ce rêve d'insomnie, voici ce qui nous occupera dans ce troisième mouvement qui viendra clore notre chapitre, pour s'ouvrir à nouveau à la fin de cette partie, avec Beckett.

III. « Avant-Propos » : une ontologie et une éthique de la nuit

Sur la question de l'enfermement qui semble avoir longtemps stigmatisé Foucault, mais aussi Kafka, Deleuze déclare :

> « On a souvent fait comme si Foucault était avant tout le penseur de l'enfermement […] ; or il n'en est rien, contresens qui nous empêche de saisir son projet global […]. L'enfermement a toujours été une donnée secondaire pour Foucault, qui dérivait d'une fonction primaire, très différente, suivant les cas. On n'enferme pas de la même manière à l'hôpital général, ou dans les prisons […] Comme « l'atermoiement illimité » chez Kafka, n'ayant besoin ni d'arrestation, ni de condamnation. Blanchot explique que l'enfermement renvoie à un dehors, et ce qui est enfermé, c'est le dehors […]. Rien ne ferme réellement chez Foucault. L'histoire des formes, archives, est doublée d'un devenir des forces, diagramme. C'est que les forces apparaissent dans « toute relation d'un point à un autre » : un diagramme est une carte, une superposition de cartes. D'un diagramme à l'autre des cartes sont tirées. Pas de diagramme qui ne comporte, à côté des points qu'il connecte, des points relativement libres ou déliés, points de créativités, de mutation, de résistance : c'est d'eux qu'il faudra partir pour comprendre l'ensemble » (*F*, 49-51)

Aussi, bien que les mondes pluriels et autoréférencés peints par Kafka dans ses romans s'assimilent à des rêves, au sens d'espaces clos, « lieux d'enfermement », il n'en reste pas moins, comme c'est le cas chez Foucault, qu'ils se doublent d'une dimension plus libre, moins stratifiée, diagramme de forces, lieu du pouvoir comme désir, informel, où se jouent justement les processus d'individuation, la loterie des formes et des essences, qu'elle suppose précisément. Mais plus profondément encore, cette ligne du dehors, découvre un dedans, une autre subjectivation, celle des plissements de l'âme[53], celle de la « plénitude du possible », que l'on peut également déceler chez Kafka, notamment dans son rapport avec la nuit.

Et c'est pour cette raison que Deleuze, après *Littérature mineure*, continue d'invoquer ce dernier, et ce, notamment, à travers la figure de l'insomniaque et de son rêve spécifique, octroyant à l'œuvre kafkaïenne sa pleine consistance ontologique et philosophique. On retrouve, en effet, Kafka dans deux textes tardifs. Une première fois dans *Critique et Clinique*, dans « Pour en finir avec le jugement », où le rêve d'insomnie lui est spécifiquement attribué. Une seconde fois, dans *L'Epuisé*, où le rêve d'insomnie permet de le rapprocher d'une autre position littéraire et audio-visuelle singulière, celle de Samuel Beckett. Citons intégralement ces deux passages décisifs :

> « Si bien qu'on retrouve le rêve, non plus comme un rêve de sommeil ou un rêve éveillé, mais comme rêve d'insomnie. *Le nouveau rêve est devenu gardien de l'insomnie*. Comme chez Kafka, ce n'est plus un rêve qui se fait dans le sommeil, mais un rêve qui se fait *à côté* de l'insomnie : « j'envoie (à la campagne) mon corps habillé… Mais pendant ce temps je suis couché

---

[53] « Le pouvoir est bien le Dehors du non-rapport entre l'énonçable et le visible. Bien que diagrammatique, bien que supposant la dimension d'un champ clos où les forces, dans leur ensemble, se trouvent dans des rapports de conflit locaux et instantanés affectant le tout, le dehors du pouvoir selon la version de 1986 – n'a plus la dimension de clôture de la version de 1975. Deleuze souligne, au contraire, son ouverture. L'affect, l'être réceptif de la force, plutôt que vulnérabilité à d'autres forces avec lesquelles chaque force est en rapport de conflit, est surtout l'effet du dehors. […] Le dehors, qui au début était pris dans la finitude des rapports de forces, se voit maintenant transformé en horizon de l'infinitude, en champ non limité de singularités et de fonctions non formelles. Deleuze le présente comme « vie ». D'abord comme cette vie qui le prend pour objet de contrôle en tant que biopolitique des populations. Ensuite, la vie devient un concept métaphysique. Elle est la « plénitude du possible » » (Pombo Nabais, *op. cit.*, p. 326)

> dans mon lit sous une couverture brune … ». L'insomniaque peut rester immobile, tandis que le rêve a pris sur soi le mouvement réel. Ce sommeil sans rêve où pourtant l'on ne dort pas, cette insomnie pourtant qui emporte le rêve aussi loin qu'elle s'étend, tel est l'état d'ivresse dionysiaque, sa manière d'échapper au jugement » (*PFJ*, 163)

> « C'est la nuit, et il va rêver. Faut-il croire qu'il s'endort ? Plutôt croire Blanchot quand il déclare que le sommeil trahit la nuit, parce qu'il en fait une interruption entre deux jours, permettant au suivant de succéder au précédent. On se contente souvent de distinguer la rêverie diurne, ou rêve éveillé, et le rêve de sommeil. Mais c'est question de fatigue et de repos. On rate ainsi le troisième état, le plus important peut-être : l'insomnie, seule adéquate à la nuit, et le rêve d'insomnie, qui est affaire d'épuisement. L'épuisé, c'est l'écarquillé. On rêvait dans le sommeil, mais on rêve à côté de l'insomnie. Les deux épuisements, le logique et le physiologique, « la tête et les poumons », comme dit Kafka, se donnent rendez-vous derrière notre dos. Kafka et Beckett ne se ressemblent guère, mais ils ont en commun le rêve insomniaque. Dans le rêve d'insomnie, il ne s'agit pas de réaliser l'impossible, mais d'épuiser le possible, soit en lui donnant un maximum d'extension qui permet de le traiter comme une réel diurne réveillé, à la manière de Kafka, soit, comme Beckett, en le réduisant à un minimum qui le soumet au néant d'une nuit dans sommeil. Le rêve est le gardien de l'insomnie, pour l'empêcher de dormir. L'insomnie est la bête tapie qui s'étend aussi loin que les jours et se resserre aussi fort que la nuit. Terrifiante posture de l'insomnie » (*L'épuisé*, 100-101)

Ainsi nous voyons se composer ici, à travers ces deux « morceaux », un nouvel air deleuzien. Il n'est plus question de rapports de pouvoir, de diagrammes, de strates … mais de sommeil, de rêves et d'insomnie. Etrange poétique de la nuit et de l'insomnie qui octroie à la pragmatique et à la politique de Kafka, une dimension éthique et ontologique propre. Mais à quoi réfère concrètement cette « terrifiante posture de l'insomnie » ? Vers quels nouveaux horizons ontologiques nous mène Deleuze ? Et dans quelle mesure la définition du rêve s'en trouve-t-elle, dès lors, métamorphosée ?

Remarquons tout d'abord que la posture originale de Kafka vis-à-vis du rêve et de la nuit a toujours été mentionnée. Guattari la relève, lui-même, pour définir sa pragmatique kafkaïste du rêve :

> « L'expérience du rêve y est considérée – écrit-il dans ses *Soixante-cinq rêves* – comme devant être distincte aussi bien de la veille que de celle du sommeil. (Kafka ne cesse de se plaindre de la fatigue que lui occasionnent ses rêves : ses nuits sont « gaspillées en rêves fous » ; « vers cinq heures,

> j'ai consommé jusqu'à la dernière trace de sommeil ; je ne fais plus que rêver, ce qui est plus épuisant que de veiller ») »[54].

Et souvenons-nous que les nouvelles et les romans, où les récits de rêve et la plainte de l'insomniaque ne sont pas explicitement décrits, présentent des personnages qui sont toujours dans un état intermédiaire entre la veille et le sommeil, qu'ils cherchent désespérément à s'endormir, en vain, dans un monde clos qui semble avoir aboli la césure entre la nuit et le jour. Souvent, c'est au « réveil » que la narration commence …

> « […] de telle façon – remarque Pierre Pachet, dans « Le sommeil de Kafka » – qu'on peut se demander si, au lieu de s'éveiller, (le personnage central) ne vient pas de tomber dans un rêve encore plus illusoire et hermétique que les précédents »[55].

Peut-être est-il justement tombé dans ce rêve d'insomnie dont parle Deleuze, rêve qui gagne en indépendance, en positivité comme le note Roger Dadoun dans « Les ombilics du rêve » :

> « A La dualité veille-sommeil, incluant l'idée que le rêve fait organiquement partie du sommeil et n'en est qu'un aspect superficiel, la neurophysiologie substitue la triade veille-sommeil-rêve et fonde sur des expériences irrécusables la fonction vitale de l'activité onirique : bouleversement radical de la conception de l'homme, en ce qu'il brise la matrice-même de toute dualité et qu'il détermine un champ pleinement positif et absolument neuf […] d'existence »[56].

N'est-ce pas ce que Deleuze nomme ivresse dionysiaque ou rêve d'insomnie, le « troisième état » que l'on manque, l'ombilic, ce qui ne peut être *que* rêvé, du fait même qu'il ne peut être *que* pensé ?

Deleuze, pour étayer son propos, fait référence directement à un texte puissant de Maurice Blanchot, que l'on trouve en annexe de *L'espace littéraire*, intitulé « Le sommeil, la nuit ». Il y explique que contrairement au sommeil qui permet au jour « d'effacer la

---

54 Guattari, *op. cit.*, p. 13.
55 Pierre Pachet, « Le sommeil de Kafka », in *La force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988.
56 Dadoun, *op. cit.,* p. 407.

nuit » – « la nuit, quand les hommes la transforment en pur sommeil, n'est pas une affirmation nocturne » – le rêve, lui, est « le réveil de l'interminable »[57]. Autrement dit, et si l'on repense au texte sur Beckett, le sommeil s'apparente à la fatigue alors que le rêve est affaire d'épuisement.

Deleuze le nomme « rêve d'insomnie », Blanchot « un rêve de la nuit » – « un rêve où la forme du rêve devient son seul contenu » … Mais une seule et même définition nouvelle qui rompt avec les visions romantique et psychanalytique du rêve.

> « La nuit, poursuit Blanchot, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir. En elle il n'est pas trouvé de refuge dans le sommeil. Si l'on manque au sommeil, à la fin l'épuisement vous infecte ; cette infection empêche de dormir, se traduit par l'insomnie, par l'impossibilité de faire du sommeil une zone franche, une décision claire et vraie. Sans la nuit, l'on ne peut dormir »[58].

Aussi est-ce effectivement l'expérience « existentielle » que décrit souvent Kafka dans son *Journal*, faisant de lui « l'écarquillé »[59], « l'être-aux-aguets », l'insomniaque par excellence. Et Pierre Pachet de commenter :

> « Si le sommeil selon Kafka peut être une forme de présence, le rêve, puissance toujours active dans ce qu'il écrit, est l'occasion d'un autre paradoxe. Au lieu d'être le produit du sommeil, ou sa marge (endormissement et réveil), le rêve peut s'en trouver excentré tout en conservant son nom de « rêve », sans devenir donc pour autant rêverie ou fantasme. Rêve en dehors du sommeil comme un poisson hors de l'eau, au point d'entrer en compétition avec lui, de l'empêcher, de venir à sa place »[60].

Il n'y a plus ni jour, ni nuit, et le rêve doit dès lors être produit à partir de « rien », comme chez Beckett : image pure de *Nacht und Traüme*, née de l'épuisement de tous les possibles, mais relançant par là même tout le possible – ou à partir du « tout », tel chez

---

57 Blanchot, *L'espace littéraire*, pp. 357, 361.
58 *Ibid.*, p. 361.
59 Voir le texte de Solveig Hudhomme, « Les « yeux écarquillés » ou ce qui s'appelle voir dans l'œuvre de Beckett », *Littérature*, 2012/3, n°167, p. 104-113.
60 Pierre Pachet, *op. cit.*

Kafka, qui arrive par les moyens du rêve à un maximum d'extension, longitude, image-monde, atteignant à l'informe, au monstrueux, à l'intolérable. Les deux postures convergent néanmoins vers un état d'ivresse dionysiaque, qui prend le contre-pied du rêve apollinien, purement tactile-optique.

Deleuze, avec Kafka, revisite ainsi le concept de rêve, lui donnant une positivité inédite, grâce à cette posture de l'insomniaque qui suppose toute une esthétique, un éthique – passage de la loi à la justice – et une ontologie – décrétant le pluralisme essentiel de l'être. Le rêve d'insomnie est précisément la brèche qui permet la fuite, le passage entre mondes distincts. Passage d'une image de la pensée à une pensée sans image, qui relance dès lors tout le possible, « juste une image ».

Restons-en là pour l'instant puisque le développement de cette conception du rêve d'insomnie fera l'objet d'un chapitre entier consacré à Leibniz et Beckett, ayant pour titre significatif : « Le pli onirique de l'insomnie ». Aussi n'était-ce qu'un « avant-propos » …

Chapitre VII
Le Temps dans *le rêve*
Métaphysique de l'imagination

Si c'est par une conception spécifique de l'architecture, de la lumière et de l'espace qu'Orson Welles a pu interférer avec l'œuvre littéraire de Kafka[1], offrant au livre du *Procès* un des films les plus remarquables, c'est aussi dans la mesure où ce déploiement spatial permettait de présenter le temps *en personne*, de renverser la subordination classique du temps par rapport au mouvement. Le *Procès*, au cinéma, seul Welles – « le premier » qui « dégage une image-temps directe et « fait passer l'image sous la puissance du faux » (*IT*, 179) – aurait ainsi pu le transfigurer.

Car avec Deleuze, l'image devient temps, et l'un des seuils qui permet ce renversement, est le phénomène onirique, l'image-rêve. Le rêve conquiert, en effet, le temps, et relèverait ainsi moins de l'espace que de la durée. Pourtant en se matérialisant – en récit et/ou en images, en langage imagé ou image discursive – le rêve conquiert avant tout un espace matériel, mais un espace particulier, il est le *pathos* même de la distance. Et si l'on suit la théorie bergsonienne des images, il est une image toujours en voie d'actualisation. Dès lors, comment peut-il nous renseigner sur la nature du temps ? Quelle est, tout d'abord, sa nature propre ?

---

[1] « Tout cela pourrait expliquer la rencontre d'Orson Welles avec Kafka. Le cinéma a avec l'architecture un rapport plus profond qu'avec le théâtre (Fritz Lang architecte). Or Welles a toujours fait coexister deux modèles architecturaux dont il se servait très consciemment. […] Toujours la spirale paranoïaque infinie, et la ligne schizoïde illimitée. Le film sur le Procès combine encore mieux les deux mouvements ; et une scène comme celle de Titorelli, des petites filles, du long couloir en bois, des lointains et des contiguïtés soudaines, des lignes de fuite, montrent l'affinité du génie de Welles avec Kafka » (*K*, 137-138). Voir également *IT*, 149-150 : « « *Le Procès* » enchaîne avec « *M. Arkadin* ». Dans quelle nappe de passé le héros cherchera-t-il la faut dont il est coupable ? Plus rien n'y est évocable, mais tout en est hallucinatoire. […] La réussite de Welles en fonction de Kafka, c'est d'avoir su montrer comment les régions spatialement distantes et chronologiquement distinctes communiquaient entre elles, au fond d'un temps illimité qui les rendait contiguës : c'est à cela que sert la profondeur de champ, les cases les plus éloignées communiquent directement dans le fond. […] Quelle est cette justice supérieur, dont toutes les régions sont seulement l'auxiliaire ? » (*IT*, 150).

Deleuze expose, au chapitre III de *l'Image-Temps*, intitulé « Du souvenir aux rêves », une conception intéressante sur le rêve tel qu'il est incarné par l'image cinématographique. Il distingue pour cela deux types de rêve, le rêve explicite et le rêve impliqué. Aussi le rêve, ou plus exactement ce qu'il nomme *image-rêve*, surgit-elle d'abord lors de situations où la mémoire se trouve en difficulté, en défaillance, mise en échec – nous n'arrivons plus à nous *souvenir* :

> « Lorsqu'on n'arrive pas à se rappeler, le prolongement sensori-moteur reste suspendu, et l'image actuelle, la perception optique présente, ne s'enchaîne ni avec une image motrice, ni même avec une image-souvenir qui rétablirait le contact. Elle entre plutôt en rapport avec des éléments authentiquement virtuels, sentiments de déjà-vu ou de passé « en général » […], image de rêve […], fantasmes ou scènes de théâtre ». (*IT*, 75)

Tout ce chapitre s'évertue à expliciter les rapports de l'image avec le temps, puisque le renversement de la subordination du temps avec mouvement avait déjà été amorcée, avec l'émergence de la nouvelle image – dans sa pureté – à partir du néo-réalisme italien, dans l'après-guerre. Il s'agirait donc d'une investigation sur la nature même du temps, sa présentation – le cinéma opérant l'ambition philosophique d'une réconciliation de l'esthétique avec elle-même – plutôt que sa *re*présentation.

Le rêve peut ainsi, en un sens, ouvrir vers une image-temps, puisque lorsque la reconnaissance est mise en échec, « il faut chercher à l'aveugle dans le passé, parce que l'image optique n'est plus connectée à une image motrice, ni même à une image-souvenir, mais renvoyée à une mémoire ontologique » (*DPC*, 103). La détente, le relâchement, la césure que permet le sommeil, sont précisément ce qui rendrait apte le surgissement de l'image-virtuelle, une vraie réminiscence[2], involontaire – automate spirituel.

Ainsi après avoir explicité les mécanismes de la mémoire dans sa reconnaissance attentive telle qu'ils seraient exposés par le cinéma – flash-back notamment[3] – Deleuze

---

[2] Cf. Le texte de Renouard Maël, « Virtuel et réminiscence », in *Bergson,* Editions le Cerf, 2012.

[3] Sur l'insuffisance du « flash-back », *IT*, 67 : « Le rapport de l'image actuelle avec des images-souvenir apparaît dans le flash-back. C'est précisément un circuit fermé qui va du présent au passé, puis nous ramène au présent. Ou plutôt, […] c'est une multiplicité de circuits dont chacun parcourt une zone de souvenirs et revient à un état de plus en plus profond, de plus en plus

montre que l'image-souvenir ne peut coïncider avec une image virtuelle, un « souvenir pur » comme dirait Bergson. Elle n'est qu'une image virtuelle *en voie* d'actualisation. Le passé n'est pas donné, le temps est encore *re*présenté, médiatisé.

Aussi explique-t-il, toujours en suivant l'axe bergsonien – il s'agit bien du « troisième commentaire de Bergson » – que l'image-rêve trace le plus large circuit où se fait l'échange entre image virtuelle et image actuelle, et pourrait, peut-être, mener à la présentation du temps *en personne*.

En effet, le rêve intervient à l'occasion du relâchement des liens sensori-moteurs, comme l'explique très bien Bergson en opposant le plan du rêve à celui de l'action dans *Matière et Mémoire* comme deux extrêmes de la dilatation ou contraction de la mémoire[4]. C'est donc lors de situations optiques et sonores pures que se met en mouvement ce type d'images, le sujet ne pouvant plus répondre à la situation par une action, un enchaînement moteur. L'immobilisme du corps – notamment pendant le sommeil – permet la mise en mouvement d'images virtuelles qui viennent relayer le mouvement du corps, et permet donc au temps de se libérer des conditions spatiales, matérielles, nécessaires à l'action (l'action strictement motrice). C'est ce qu'appelle Bergson le relâchement de « l'attention à la vie », qui, paradoxalement, et comme nous le traiterons plus bas, renforce le sentiment « d'attachement à la vie ».

La perception n'est plus déterminée par les nécessités d'une action imminente et la reconnaissance ne se fait plus de manière automatique, une perception engageant directement une action. C'est donc dans ce contexte de suspension et de *suspens* qu'intervient le rêve, pris au sens propre, d'une « suite de phénomènes psychologiques se produisant pendant le sommeil et dont on se souvient plus ou moins complètement après

---

inexorable, de la situation présente. […] On sait bien toutefois que le flash-back est un procédé conventionnel, extrinsèque : il se signale en général par un fondu-enchaîné, et les images qu'il produit sont souvent surexposées ou tramées. C'est comme un écriteau : « attention ! souvenir ! ». Il peut indiquer par convention une causalité psychologique ; mais encore analogue à un déterminisme sensori-moteur, et, malgré ses circuits, ne fait qu'assurer la progression linéaire. […] il doit recevoir sa nécessité d'ailleurs […] ».

[4] Cf. *MM*, 186-187.

le réveil »[5]. Ces phénomènes sont des images, images-rêve dirait Deleuze – il faudrait encore pouvoir assimiler les images-rêve cinématographiques aux images du rêve, évanescentes, effectives – des images d'une nature particulière, puisqu'elles permettent à la mémoire de se dilater complètement ; devenant le circuit le plus vaste, « un continent virtuel », un passé pur qui se conserve en soi, ou « image-temps ». Examinons de plus près le rôle que jouent ces images dans la philosophie de Bergson.

I. L'inspiration bergsonienne

Il faut, tout d'abord, nous replacer dans le contexte de la philosophie de Bergson. Celle-ci se situe au moment d'une crise de la psychologie et pose de nouveaux enjeux tant épistémologiques que métaphysiques. En effet, le problème que tente de résoudre Bergson pourrait relever d'un ordre purement psychologique. Mais il semble, lorsqu'on parcourt *Matière et Mémoire*, que le problème est plus profond, plus ontologique, plus philosophique donc. Il s'agit d'une investigation du rapport entre la matière et l'esprit, le corps et l'âme, l'espace et la durée, au-delà des clivages métaphysiques traditionnels. Il prétend, dès lors, faire table rase, et appréhender l'objet dans sa singularité – notamment l'essence du mouvement. C'est la méthode qu'il promeut, et qu'il nommera intuition.

Pour Bergson le monde est constitué d'images, le corps est une image, le cerveau est une image ; tout est image. Et l'image est matière, la matière est mouvement … Citons les premières lignes de *Matière et Mémoire* :

> « Nous allons feindre pour une instant que nous ne connaissions rien des théories de la matière et des théories de l'esprit, rien des discussions sur la réalité ou l'idéalité du monde extérieur. Me voici donc en présence d'images, au sens le plus vague où l'on puisse prendre le terme, images perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme. Toutes ces images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires selon des lois constantes, que j'appelle lois de la nature … » (*MM*, 11)

[5] Lalande, *op. cit.*, p. 931.

Et l'image se placerait, s'il fallait hiérarchiser du plus objectif au plus subjectif, entre la chose en soi et la représentation, et cela, en fonction d'images particulières « mon corps », « le cerveau », faisant elles-mêmes partie du monde matériel, mais qui donne une épaisseur au présent, et ouvre sur la conscience d'un passé qui se conserve en soi.

Le rêve, au sein de cet *univers*, est donc également une image, une image qui est *en mouvement*. Il apparaît comme relevant davantage de la mémoire et de l'esprit que de la perception et de l'action. Car la perception « naturelle » s'attache à des fins particulières, aux prérogatives de l'action. Elle est avant tout sélective. Le contexte d'où émerge le rêve, quant à lui, est un contexte totalement désintéressé, à la manière du rêve diurne dont parle ainsi Bergson :

> « Mais celui-là n'est guère mieux adapté à l'action qui vit dans le passé pour le plaisir d'y vivre, et chez qui les souvenirs émergent à la lumière de la conscience sans profit pour la situation actuelle : ce n'est plus un impulsif, mais un *rêveur* » (*MM*, 170).

A. Plan du rêve / Plan de l'action

Bergson distingue ainsi deux pôles extrêmes, dont l'un englobe toute la mémoire, et l'autre, happé par les strictes nécessités de la vie, semble retenir de la mémoire que ce qui est simplement utile à l'anticipation d'une action – réaction aux excitations extérieures. Il s'agit des deux plans, celui du rêve et celui de l'action, exposés au chapitre III, « De la survivance des images. La mémoire et l'esprit ». Ces deux extrêmes sont représentés *via* le fameux cône de la vie mentale et de la mémoire (*MM*, 181).

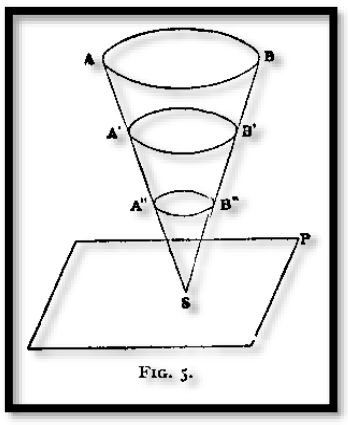

FIG. 5.

« Cela revient à dire – explique Bergson – qu'entre les mécanismes sensori-moteurs figurés par le point S et la totalité des souvenirs disposés en AB il y a place […] pour mille et mille répétitions de notre vie psychologique, figurées par autant de section A'B', A"B", etc. du même cône. Nous tendons à nous éparpiller en AB à mesure que nous nous détachons davantage de notre état sensoriel et moteur *pour vivre de la vie de rêve* ; nous tendons à nous concentrer en S à mesure que nous nous attachons plus fermement à la réalité présente, répondant par des réactions motrices à des excitations sensorielles » (*MM*, 181, nous soulignons).

Nous retrouvons ici les deux schèmes qu'extrait Deleuze dans ses analyses consacrées au cinéma, correspondant au deux grands types d'images (images-mouvements et images-temps), à savoir le schème sensori-moteur d'une part, et de l'autre la rupture de ce schème permettant la libération de situations optiques et sonores pures. Mais nous verrons, que ces deux schèmes ne correspondent pas tout à fait aux sphères attribuées par Bergson, au niveau du cône, dans l'analyse de Deleuze, car le plus large circuit, bien qu'il englobe tout le passé, n'est pas l'image-cristal qu'il cherche, qui serait plutôt au niveau du point S, le circuit le plus restreint …

Revenons néanmoins sur l'analyse bergsonienne. Il s'agit donc de présenter la dualité entre le rêve et l'action, dans leur rapport avec la vie mentale et la mémoire. Ces deux modes d'être contrastent ainsi dans leur rapport tant avec la perception de la matière qu'avec la mémoire. Aussi, pour le plan qui nous intéresse ici, à savoir la base AB du cône, le plan du rêve, Bergson y voit un phénomène aléatoire, désordonné, n'étant régi par une aucune fin ou nécessité émanant de la perception et servant l'action. Puisqu'il n'y a plus d'action, il n'y a plus d'intérêt, et du même coup le rêve ne servirait à rien en particulier, « tout se ressemble, il s'ensuit que tout peut s'associer. […] [la perception] se dissout en une infinité de souvenirs également possibles. En AB l'association provoquerait donc un choix arbitraire » (*MM*, 187).

Mais ce désintéressement essentiel – qui n'est atteint pour Bergson, qu'*en droit* – est ce qui intéresse justement Deleuze. La dilatation de la mémoire est à son maximum, et l'on se rapproche de plus en plus, comme explique Bergson, de « l'image pure ». Cette expression est très importante pour nous, et montre que le rêve – notamment sous sa modalité nocturne, intervenant lors du sommeil – est un des phénomènes qui peut nous permettre s'atteindre celle-ci. Voyons ce qu'en dit Bergson plus en détail.

B. Le rêve selon Bergson

Bergson donne une conférence sur le « Rêve », en mars 1901 à l'Institut général psychologique, et commence d'emblée par la description d'un rêve – « Voici donc un rêve » – après avoir rappelé que le problème du rêve est au croisement des domaines

psychologique, physiologique et métaphysique. Le rêveur nocturne n'est pas tout à fait isolé, écarté, séparé du monde extérieur, de son dehors, explique-t-il. Il réagit et interagit encore à « une certaine *matière sensible* ».

On voit déjà que Bergson tente de dépasser les dualismes entre matérialisme et idéalisme, à travers le problème du rêve. Ici le rêve apparaît en effet comme un argument qui renforcerait la thèse métaphysique bergsonienne. Aussi la conférence de 1901[6] donne-t-elle « à Bergson l'occasion d'éprouver la fécondité (du dispositif théorique de *Matière et Mémoire* et du *Rire*), non simplement en l'illustrant sur un cas d'analyse particulier, mais en le confrontant, sur le terrain de la physiologie et de la psychologie de son temps, aux débats qui opposent les partisans d'une explication rigoureusement somatique des rêves, et les tenants d'une explication par des causes spécifiquement psychiques » (*R*, XX). Et comme le précise H. Delacroix dans le *Nouveau traité de psychologie* : « Le premier résultat du sommeil, c'est l'éclipse au *moins partielle* des rapports sensitivo-moteurs avec le milieu par relâchement du tonus musculaire, absence de la réactivité, élévation des seuils sensoriels, comme aussi l'abaissement du niveau mental.
Ces grands faits dominent toute la psychologie du rêve »[7].

---

[6] Deleuze fait déjà implicitement référence à cette appréhension du rêve par Bergson dans une confrontation avec Proust dans *PS*, 73/74. Citons ce passage décisif, qui prouve en un sens, que Deleuze lui-même semble aller plus loin que Bergson, moyennant, cette fois-ci Proust, en considérant le rêve avec plus de positivité que Bergson : « S'il y a une ressemblance entre les conceptions de Bergson et de Proust, c'est à ce niveau [la coexistence en soi du passé]. Non pas au niveau de la durée, mais de la mémoire. Qu'on ne remonte pas d'un actuel présent au passé, qu'on ne recompose pas le passé avec des présents, mais qu'on se place d'emblée dans le passé lui-même. Que ce passé ne représente pas quelque chose qui a été, mais simplement quelque chose qui est, et qui coexiste avec soi comme présent. Que le passé n'a pas à se conserver dans autre chose que soi – telles sont les thèses célèbres de *Matière et Mémoire*. Cet être en soi du passé, Bergson l'appelait le virtuel. De même Proust, quand il parle des états induits par les signes de la mémoire : « Réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits *». Il est vrai que, à partir de là, le problème n'est pas le même chez Proust et chez Bergson : il suffit à Bergson de savoir que le passé se conserve ensoi. Malgré ses pages profondes sur le rêve, ou sur la paramnésie, Bergson ne se demande pas essentiellement comment le passé, tel qu'il est en soi, pourrait aussi être sauvé pour nous. Même le rêve le plus profonde implique selon lui une dégradation du souvenir pur, une descente du souvenir pur dans une image qui le déforme. Tandis que le problème de Proust est bien : comment sauver pour nous le passé tel qu'il se conserve en soi, tel qu'il survit en soit ?* » (nous soulignons). Les livres sur le cinéma, cherchant la présentation du temps en personne, ne sont-ils pas au fond plus proustiens que bergsoniens ? En tout cas, ils sont assurément deleuziens.
[7] Henri Delacroix, *Nouveau traité de psychologie*, Paris, F. Alcan, 1936.

Néanmoins, le « au moins partielle » dénote bien qu'« avec rien le rêve ne fait rien » (*R*, 5). Le rêveur est dans un rapport effectivement sensoriel avec son dehors : il perçoit de la lumière – les yeux clos (expérience des phosphènes ou rémanence des images) – des sons, et peut également être dans un rapport tactile et olfactif avec l'extérieur. Tous les sens sont investis et les perceptions correspondantes subsistent, même imprécises et obscures.

> Comme le confirme Deleuze « la théorie bergsonienne du rêve montre que le dormeur n'est nullement fermé aux sensations du monde extérieur et intérieur. Toutefois, il les met en rapport, non plus avec des images-souvenir particulières, mais avec des nappes de passé fluides et malléables qui se contentent d'un ajustement très large et flottant […] *le rêve représente le circuit apparent le plus vaste ou « l'enveloppe extrême » de tous les circuits* » (*IT*, 77).

Voici donc relevés sa spécificité et son intérêt. Le rêve est donc un biais capable de nous orienter vers une meilleure compréhension non seulement de la vie intérieure de l'esprit – « Le rêve est la vie mentale toute entière, moins l'effort de concentration » (*R*, 20) – mais également, puisque la subjectivité se doit d'être dépassée, une meilleure appréhension de l'essence du temps, de la présentation du temps en personne.

Le rêve fonctionne comme une mémoire, en lien donc avec un passé :

> « Tu te demandes ce que je fais quand je rêve ? je vais te dire ce que tu fais quand tu veilles. Tu me prends – moi, le moi des rêves, moi, la totalité de ton passé – et tu m'amènes, de contraction en contraction, à m'enfermer dans le très petit cercle que tu traces autour de ton action présente » (*R*, 20).

Deleuze exprime bien cette distinction décisive entre le psychologique, réductible au présent, à la perception prise dans les mailles de l'action, et l'ontologie pure, comme souvenir pur : « En toute rigueur, le psychologique, c'est le présent. Seul le présent est « psychologique » ; mais le passé, c'est l'ontologie pure, le souvenir pur n'a de signification qu'ontologique » (*B*, 51). D'où sa conception de l'inconscient, d'inspiration bergsonienne, ne désignant pas « une réalité psychologique hors de la conscience, mais une réalité non psychologique – l'être tel qu'il est en soi ». (*B*, 50). Et ceci explique en partie, comme

nous avions vu, sa critique de l'inconscient freudien, et des théories psychologisantes qui en découlent.

Bergson pose toutefois des limites : « instabilité du rêve » ; « rapidité avec laquelle il peut se dérouler » ; « préférence qu'il donne aux souvenirs insignifiants ». Le rêve est un cas parmi d'autres de l'extrême dilatation de la mémoire embrassant tout le passé. Il est certes intéressant, notamment au niveau de sa fonction, mais il n'est pas la meilleure voie permettant l'exploration du passé pur, et l'accès au virtuel, à l'essence même du temps[8]. Il y a quelque chose de plus profond pour Bergson, quelque chose qu'on ne peut reconstituer au réveil, mais qui devra être étudié pour mieux saisir la nature de la mémoire et du temps :

> « Quand on dort profondément, on fait peut-être des songes d'une autre nature, mais il n'en reste pas grand-chose au réveil. J'incline à croire – mais

[8] Pierre Montebello explicite parfaitement ce point, en montrant la différence de traitement du rêve – presqu'insensible – par Bergson et Deleuze. Aussi écrit-il – et ce passage est fondamental pour nous – : « Il fallait pour ce co-agencement [cinéma-bergsonien] soit possible que l'image cinématographique s'enfonce au-delà de la mémoire psychologique, dans le passé pur composé *d'images* virtuelles. Mais ce premier déplacement en impose un autre encore : la signification du rêve. Dans l'étude de la mémoire, le rêve joue un grand rôle parce que, comme le montre Bergson, il met les sensations inévitables que le dormeur ressent en relation avec une mémoire contemplative qui a retenu les mille détails d'une histoire passée. Deleuze va jusqu'à en faire le circuit le plus large de la mémoire […]. Or le rêve n'est pour Bergson qu'un cas singulier de la dilatation, qui se caractérise par la rapidité et l'instabilité des images. Il y a d'autres cas remarquables de surgissement de la mémoire […]. Bergson, rappelle Deleuze, estime qu'il y a dans ces phénomènes, en particulier la rapidité des rêves, « quelque chose d'analogue à une accélération cinématographique ». Là encore, il est difficile d'entendre autre chose chez Bergson qu'une comparaison entre mécanique du rêve, perception d'images et cinéma. La « précipitation des images » dans le rêve indique surtout une détente de l'esprit, un relâchement, une discontinuité, un « moi distrait », de même que dans *L'évolution créatrice*, le rêve est éparpillement du moi, une extériorisation réciproque des souvenir, une descente en direction de l'espace. Faire du rêve le plus grand circuit de la mémoire, comme le fait Deleuze, c'est trop donner à la mécanique de « l'image », à l'enchaînement précipité des « images-souvenirs ». Il faut bien remarquer, en effet, que dans le temps du rêve, l'intégralité du passé n'a plus d'avenir, la vie psychique n'a plus la direction d'un effort de dépassement (c'est une détente au contraire) : la fusion du moi se dissémine. […] Le rêve manifeste l'existence du passé, mais n'inscrit pas le passé dans une vie qui se projette en avant. Si Deleuze s'y arrête si longtemps, c'est évidemment afin de pouvoir justifier au cinéma un usage des images semblable au « travail » du rêve, *un montage d'images qui redonne le temps passé* […] Le cinéma de l'image-temps ferait donc surgir la dimension du temps à la manière du rêve bergsonien. […] l'inconscient est le passé pur, mais comme carte mouvante, géologique » (*DPC*, 110-112).

> pour des raisons surtout théoriques et par conséquent hypothétiques – que nous avons alors une vision plus étendue et plus détaillée de notre passé. Sur ce sommeil profond la psychologie devra diriger son effort, non seulement pour y étudier la structure et le fonctionnement de la mémoire inconsciente, mais *encore pour scruter les phénomènes plus mystérieux qui relèvent de la « recherche psychique »* » *(R*, p. 24, nous soulignons).

Quel est donc ce mystère auquel fait référence Bergson ? Peut-être est-ce le grand Tout Ouvert indifférencié et pourtant différentié, le passé pur, l'image-temps directe – le terme semble paradoxal – que Deleuze découvre dans le cinéma d'après-guerre de manière exemplaire, mais déjà nichée dans les premières images du cinématographe.

II. L'onirisme cinématographique

Avant de pénétrer plus en avant l'enquête sur les images et les signes au cinéma que propose Deleuze moyennant Bergson, faisons un bref détour sur le rapprochement précoce, devenu lieu commun, entre rêve et illusion cinématographique. C'est ce qu'attestait Pasolini dans « Le cinéma de Poésie » :

> « […] le cinéma est fondamentalement onirique en raison du caractère élémentaire de ses archétypes (que nous rappelons : observation habituelle et donc inconsciente de l'environnement, mimique, mémoire, rêves) et en raison de la prédominance fondamentale de la pré-grammaticalité des objets en tant que symboles du langage visuel »[9].

En effet, depuis ses débuts, et en vertu de son « automatisme », l'image cinématographique a été comparée à l'image onirique. Et inversement, le récit de rêve s'est de plus en plus identifié à un scénario cinématographique, comme si la logique et la

---

[9] Pier Paolo Pasolini, « Le Cinéma de Poésie », in *Cahier du cinéma*, n°171, 1965. Notons toutefois que cet avis n'était pas partagé par tous. Par exemple Jean-Louis Scheffer affirme : « Il s'agit d'une structure de réalisation et d'appropriation d'un réel, non d'un possible ; le réel dont il s'agit est celui qui vit déjà et momentanément comme spectateur. […] La structure onirique du film est un leurre anthropologique […] le rêve, ici, n'est pas la réalisation d'un désir, il faudrait maintenant entendre plutôt ceci, de plus essentiel, qu'il ne fait que le légitimer » (*L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard,1980, p. 15)

pratique du cinéma avaient conquis les fondements de la pensée vigile – « Si le cinéma est si souvent assimilé à du rêve – « usines à rêves », mais on ne voit jamais le côté « usine » – n'est-ce pas parce qu'on a traité du rêve comme du cinéma ? On voit même un psychanalyste Bertram D. Lewin proposer l'idée d'un écran *du rêve*, surface blanche où viendraient se projeter les images oniriques »[10].

Aussi le cinéma a-t-il été qualifié de « fabrique du rêve », et ce, non seulement de par les images qu'il produisait, mais aussi de par la posture dans laquelle il figeait le spectateur, entre hypnose[11] et hallucination (nous aurons à distinguer ces deux attitudes tant corporelles que spirituelles). L'immobilisme du corps implique la mise en mouvement de l'âme ou de l'esprit et c'est ce qu'on appelle « l'effet-cinéma ». Le spectateur au cinéma est comme le rêveur face à son rêve. Le dédoublement de soi devant l'image qui nous transporte et met en mouvement l'esprit – dans une démarche presque platonicienne et mortifère, pensant donc au *Phédon* – est en effet caractéristique de tous les états oniroïdes, allant du rêve nocturne aux hallucinations du psychotique[12].

---

[10] Dadoun Roger, « Les ombilics du rêve » in *L'espace du rêve*, Gallimard, 1972, p. 397. Il développe également cette analogie rêve-cinéma dans la page précédente : « donner la prépondérance, voire l'exclusivité, aux images visuelles, pour la compréhension des mécanismes du rêve, cela fait penser à quelqu'un qui voudrait connaître les mécanismes de l'activité cinématographique en se contentant d'interpréter les seules images projetées sur l'écran, alors que le travail de fabrication est ailleurs, dans les lieux, matériaux et machineries nombreuses et variés qui concourent à la production de l'image – laquelle pourrait, aussi bien, ne jamais se manifester » (p. 395).

[11] Sur le phénomène hypnotique au cinéma voir le premier chapitre « Hypnoses », dans Bellour Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009. Notamment les pp. 83-89, où Bellour propose une analyse à partir des études de Metz et Baudry. Bellour défend une position proche de Deleuze et d'Artaud, essayant de dépasser l'identité rêve et cinéma, vers une identité plus profonde. C'est ce que confirme l'interview retranscrit dans *Rêve et Cinéma*, où Raymond Bellour explique sa méfiance vis-à-vis du rêve : « Comme vous l'avez vu, je n'utilise pas du tout le terme et d'autre part je m'intéresse assez peu au rêve dans l'ensemble du livre ». Et plus loin : « je trouve que l'hypnose se rapproche plus de la réalité du cinéma que ne peut le faire le rêve. C'est précisément cette qualité d'intermédiaire, de flou, fait de passages, de modulations variées, qui me paraît ressortir à la qualification par l'hypnose. On peut vouloir qualifier la même chose par le rêve » (Martin Marie et Schifano Laurence, *Rêve et cinéma*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 280-282).

[12] Comme l'introduit Deleuze, dans son analyse de « ...que nuages... », la pièce télévisuelle de Beckett, nous entrons effectivement dans le lieu où se fait l'image, à savoir le cerveau, l'esprit : « Le Trio nous menait de l'espace aux portes de l'image. Mais ...*que nuages*... pénètre dans le « sanctuaire » : le sanctuaire, c'est le lieu où le personnage va faire l'image. Ou plutôt, dans un

D'où la proximité, que l'on retrouve également dans *Matière et Mémoire*, entre rêve et folie :

> « Non que tous les symptômes psychologiques de la folie se retrouvent dans le rêve – au point que la comparaison de ces deux états est devenue banale, – mais l'aliénation paraît bien avoir également son origine dans un épuisement cérébral, lequel serait causé, comme la fatigue normale, par l'accumulation de certains poisons spécifiques dans les éléments du système nerveux » (*MM,* 194).

Le rapprochement est certes peu glorieux pour le rêve – ou peut-être pour la folie – qui se trouve donc du côté de la défaillance psychique, mais l'intérêt ici est de montrer que ce sont des états qui se rapprochent dans la mesure où ils coupent l'individu de la réalité sensori-motrice, le faisant pénétrer un autre monde, *anomal* ou *anormal*.

Certes, il nous faudra nuancer tout cela, car la distinction entre rêve et réalité, n'est pas si radicale que cela chez Deleuze comme nous l'avons déjà vu. Ainsi, le rêve ressemble-t-il à un film sans montage. Et Bergson lui-même, sans vouloir vanter les mérites du cinéma, ni du rêve d'ailleurs, de faire le parallèle :

> « Le souvenir acquiert sa liberté ; la fluidité de la sensation visuelle fait que le souvenir n'y adhère pas ; le rythme de la mémoire interprétative n'a donc plus à adopter celui de la réalité ; et les images peuvent dès lors se précipiter, s'il leur plaît, avec une rapidité vertigineuse, *comme feraient celles du film cinématographique si l'on n'en réglait pas le déroulement* ». (R, 22-23, nous soulignons)

En effet, il est « un film cinématographique si l'on n'en réglait pas le déroulement »[13]. Cette proposition nous mène ainsi vers l'investigation qu'entreprend Deleuze sur le rêve, non pas dans la conscience subjective humaine, mais au sein de la

---

retour aux théories postcartésiennes de *Murphy*, il y a maintenant deux mondes, un physique et un mental, un corporel et un spirituel, un réel et un possible » (*E*, 95).

[13] Notons en effet que l'analogie que développe Bergson entre rêve et cinéma ne rend pas service à ce premier, puisque dans *L'évolution créatrice*, au chap. IV, il dénonce la perception cinématographique comme la plus haute illusion, qui ne nous donne en rien le vrai mouvement, mais au contraire, exacerbe le faux mouvement et se confond avec la perception naturelle. Le rêve serait ainsi de même nature, bien que son montage soit non maîtrisé, le problème étant lié au mécanisme même de ces deux réalités.

création cinématographique. Il ne s'agit plus de psychologie mais d'esthétique. C'est l'esthétique, qui permet, ainsi, d'ouvrir la voie à la métaphysique. Deleuze découvre, en effet, dans le cinéma, une nouvelle image, dont il s'agit de préciser la nature.

Du même coup, Deleuze prend ses distances avec toutes les théories psychologisantes du cinéma, influencées par la psychanalyse ou la linguistique, le réduisant à un langage inconscient, notamment chez Christian Metz :

> « Dans le cinéma, plus que dans tous les autres arts, le langage sonore et visuel se sert des mêmes formes de signification qui caractérisent le travail de l'inconscient. Les deux lexiques, celui de la théorie cinématographique et celui de la psychanalyse, partagent d'ailleurs beaucoup de termes : « écran de projection », « identification », « condensation », « déplacement », « surimpression », ne sont que quelques exemples de fusion, entre langage cinématographique et langage des pulsions »[14].

Cette identification entre les deux domaines psychanalytique et cinématographique nous semble toutefois fort réductrice aussi bien pour le cinéma que pour le rêve. Dans cette allégeance à la psychanalyse, les deux mouvements perdent leurs âmes et se figent. C'est ce que tient à éviter à tout prix Deleuze qui voit dans le cinéma avant tout une expérimentation ontologique, et dit du rêve qu'il n'est pas une simple figure de style, mais une expérience consistante: « le rêve n'est pas une métaphore mais une série d'anamorphoses qui tracent un très grand circuit » (*IT,* p.78).

Ce n'est donc pas un simple manuscrit dont il faut trouver le sens, mais c'est en soi, une expérience créatrice de sens. Deleuze parle ainsi d'image-rêve, faisant référence certes à la typologie bergsonienne, mais donnant beaucoup plus d'importance à cette image particulière au sein de son enquête métaphysique sur le temps au sein du cinéma.

Quels sont donc le rôle et la fonction d'une telle image ? Quel lien entretient-elle avec le rêve du sommeil, le rêve effectif ? Pourquoi Deleuze la met-il en valeur ici, alors qu'il semble récuser tout ce qui concerne le rêve dans d'autres textes, dans l'*IT* lui-même ? A quel problème semble-t-il répondre évoquant le problème de la « représentation »

---

[14] Bevilacqua Camilla, *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 7.

onirique au cinéma ? Il faudrait donc définir, pour commencer et avant d'aller plus loin, ce que Deleuze entend par rêve, dans ce contexte bien précis.

III. La *Logique* du rêve dans *L'image-temps*

Nous entrons ici dans le vif du sujet, à savoir le rêve au cinéma, comme ce qui pourrait nous donner la nature profonde du temps : le temps *du* rêve ouvrant au temps *dans* le rêve. Deleuze, en effet, consacre tout une année de cours à la relation dans le cinéma entre le temps et la vérité. Il consacre ainsi deux séquences à l'image-rêve, après avoir épuisé l'image-souvenir, arrivant à la non équivalence de celle-ci avec l'image virtuelle. Il tente donc, d'évaluer le statut de l'image-rêve.[15] Aussi, recherche-t-il ce qui pourrait s'apparenter à une image virtuelle, en commentant, de manière originale, et en donnant une importance substantielle à différents phénomènes oniriques.

Le terme d'image doit être nuancé, pris dans une compréhension purement cinématographique. Deleuze transforme, en effet, la définition bergsonienne. Il ne peut y avoir d'image-virtuelle chez Bergson. Mais pour faire du Cinéma une pensée, lui qui est art des images, il se devait d'élargir la définition initiale de l'image :

> « Il « théorise » le cinéma, il a besoin d'une image-mouvement qui capte le temps du monde et une image-souvenir qui manifeste le temps de l'esprit » (*DPC*, 107).

Il en va ainsi de l'image-rêve, propre au cinéma. C'est une image optique et sonore pure, en voie d'actualisation, qui passe du virtuel à l'actuel, à travers des anamorphoses, des associations d'images et des procédés spéciaux qui rappellent le défilement accéléré ou ralenti des images au cours du sommeil paradoxal. Et si Deleuze consacre tout un chapitre à cette question, c'est qu'il arrive à dépasser toutes les lectures subjectivistes qui ont rabattu l'expérience cinématographique sur celle du rêve psychologique, et inversement.

---

[15] Voir le cours « Cinéma –Vérité et Temps, Le Faussaire » du 15/04/84 et le suivant, à partir desquels nous suivons l'investigation de Deleuze, pas à pas.

Aussi, comme le confirme Pierre Montebello, « dans l'étude de la mémoire, le rêve joue un grand rôle parce que, comme le montre Bergson, il met les sensations inévitables que le dormeur ressent en relation avec une mémoire contemplative qui a retenu les mille détails d'une histoire passée. Deleuze va jusqu'à en faire le circuit le plus large de la mémoire, « l'enveloppe extrême » de tous les circuits de la mémoire, expression que Bergson réserve à la dilatation la plus grande de l'esprit, à la mémoire embrassant tout le passé » (*DPC*, 110). Le rêve est donc une manifestation radicale, bien qu'indirecte encore, de la mémoire et du passé pur. Et l'on sait bien, que d'un point de vue ontologique, ce qui intéresse avant tout Deleuze, c'est les rapports entre temps et pensée. Le rêve n'est pas non plus chez lui un objet d'étude à part entière, il sert donc une destinée plus « haute », plus pressante.

Toutefois, le traitement qu'il propose de la notion nous semble fort original. Il distingue plusieurs niveaux du rêve, qualitativement différents et procédant de théories et de pratiques distinctes. On passe ainsi d'un simple cinéma expérimental, où les images sont travaillées selon le mode onirique de manière explicite, à des images d'une puissance extraordinaire, qui happent les sujets « épuisés », paralysés, et prenant sur soi le mouvement. « Tapis roulant », « Toile d'araignée »[16] … Nous ne pouvons réellement voir qu'en expérimentant le vrai mouvement du monde, et pour cela il faut sortir du Moi: « peindre le monde sur soi et non soi sur le monde » (*MP,* 244). Reprenons à présent la description des différentes images-rêve qu'expose Deleuze dans ce chapitre III.

---

[16] L'image de la toile d'araignée est assez récurrente chez Deleuze, comme nous l'avions déjà remarqué plus haut, et ce, notamment dans sa description du rêve. On retrouve ce même rapprochement chez Freud lui-même : « Les voilà qui tirent ; les grelots, vigoureusement agités, commencent leur musique de janissaires bien connue avec une puissance qui déchire instantanément la toile d'araignée du rêve. De nouveau ce n'est rien d'autre que le son strident du réveille-matin ! » (*IR*, p. 56). Il faudrait aller voir du côté des scientifiques et notamment André Tilquin, *La Toile géométrique des araignées* – s'il existe différents types de toiles d'araignées, on pourrait alors, à l'instar de ce que proposait Deleuze lui-même, découvrir des toiles de type rhizomatiques ou moléculaires et d'autres de type molaire (cf. *LT*, 81 : « L'usage immanent, selon vous, serait le rhizome ou la toile d'araignée. Je me rappelle un psychologue, Tilquin, qui avait fait une thèse très intéressante sur les toiles d'araignées, c'était sa spécialité. Vous me donnez envie de le relire, pour voir s'il n'y aurait pas des toiles d'araignée du type rhizome, et des toiles de type arbre, beaucoup plus centralisées, chez les araignées jugées (à tort) supérieures ou transcendantes »).

A. Les deux pôles du rêve explicite

Le médium cinématographique pouvait en effet reproduire le mouvement onirique puisqu'il mettait en rapport des images, selon le procédé de l'inférence ou de l'anamorphose. Et c'est ce qu'explique Deleuze, en évoquant le rêve explicite. Il rappelle en effet, que « le cinéma européen s'est confronté très tôt à un ensemble de phénomènes, amnésie, hypnose, hallucination, délire, vision des mourants, et *surtout* cauchemar et rêve » (*IT,* 75, nous soulignons). Ainsi, est-ce déjà à partir des années vingt que semble émerger un traitement onirique de l'image cinématographique par des réalisateurs inspirés par le surréalisme.

Mais l'on pourrait également faire référence à Murnau, dont l'œuvre semble refléter un certain onirisme – que l'on songe à la scène du carrosse qui renverse le protagoniste et la vision de la femme aimée dans *Phantom*[17].

Deleuze donne deux exemples « paradigmatiques » extrêmes, qui représentent les deux pôles du rêve explicite : René Clair avec *Entracte* et Buñuel avec *Un chien andalou*. Ces deux moyens-métrages procèderaient selon des techniques distinctes, qui reflètent chacun une certaine « métaphysique de l'imagination »[18], dit Deleuze, à savoir deux conceptions du *passage* entre deux images : comment passe-t-on d'une image à l'autre ?

> « Les images-rêve à leur tour semblent bien avoir deux pôles, qu'on peut distinguer d'après leur production technique. […] La technique de l'image renvoie toujours à une métaphysique de l'imagination : c'est comme deux manières de concevoir le passage d'une image à l'autre. » (*IT*, 79).

Le premier utilise des moyens substantiels et surchargés – même procédés que l'on retrouve chez Keaton[19], dans *Sherlock Junior* – Il y a donc un épuisement de l'espace au

---

[17] Deleuze y fait référence dans *IT*, 81 : « dans le cauchemar de « *Fantôme* » de Murnau, le rêveur poursuit le carrosse, mais lui-même est poussé par l'ombre des maisons qui le poursuivent ».
[18] Sur ce sujet voir le chapitre V de *DPC*, notamment 107-108.
[19] Le cas du burlesque est assez remarquable. Le rêve y est une donnée essentielle, non seulement à ses débuts mais également dans le cinéma de Tati ou de Jerry Lewis, qui présente des situations optiques et sonores pures (voir notamment les très belles pages sur le burlesque et le rêve impliqué dans *IT*, 87-91). Si bien que l'on pourrait encore une fois faire référence à Bergson, qui dans le *Rire*, mobilise à nouveau le rêve. Bien évidemment Deleuze ne laisse pas passer l'occasion

sens de sa saturation ou son exhaustion. Et le second, quant à lui, est plus minimaliste, « plus sobre » explique Deleuze, et travaille sur un épuisement de l'espace au sens de son l'évidemment (ellipses, ruptures, décrochages etc.).

Deux manières donc d'appréhender le rêve au cinéma. Mais la différence entre les deux n'est pas une différence de nature. L'image-rêve reste soumise, selon Deleuze, à la distinction entre le réel et l'imaginaire, entre le monde réel et le monde rêvé, d'autant plus que le rêve est explicitement attribué à un rêveur et la conscience du rêve à un spectateur. C'est un grand circuit entre image-virtuelle et image-actuelle, qui *en droit* peut être infini. Mais encore, l'image-rêve est une image-virtuelle *toujours en voie d'actualisation*. Elle ne présente donc pas l'essence du temps. Toutefois, une autre image est créée au cinéma, une image onirique différente du rêve explicite, ce que Deleuze, en s'inspirant de Michel Devilliers, nommera le rêve impliqué.

B. Le rêve impliqué

Dans un article intitulé « Rêves informulés », Michel Devilliers nomme rêve impliqué, un rêve qui « s'inscrit sans peine dans la continuité du récit »[20]. Une sorte d'indiscernabilité s'installe, ne permettant plus aux personnages ni aux spectateurs de distinguer ce qui relève du réel de ce qui relève de l'imaginaire. Deleuze explique que l'image se prolonge en un mouvement de monde, mouvement certes, mais c'est le monde qui prend sur soi le mouvement et non plus le personnage, qui d'ailleurs, ne peut bouger,

---

de faire le lien entre comique et rêve, justement au moment d'aborder la question du burlesque. Ce qui explique également son propre rapport à l'humour et au rêve comme perversion : l'art de dérouler les conséquences, n'est-il pas au fond une manière de rêver, c'est-à-dire d'atteindre au circuit le plus large de la mémoire – une extension maximale, qui finit par imploser ? Citons le passage concerné du *Rire* : « Mais si l'illusion comique est une illusion de rêve, si la logique du comique est la logique des songes, on peut s'attendre à retrouver dans la logique du risible les diverses particularités de la logique du rêve. Ici encore va se vérifier la loi que nous connaissons bien : une forme du risible étant donnée, d'autres formes, qui ne contiennent pas le même fond comique, deviennent risibles par leur ressemblance extérieure avec la première. Il est aisé de voir, en effet, que tout *jeu d'idées* pourra nous amuser, pourvu qu'il nous rappelle, de près ou de loin, les jeux du rêve » (*Le rire*, Paris, PUF, 1940/2016, p. 143)

[20] Michel Devilliers, « Rêves informulés » in *Cinématographe*, février 1978, p. 3.

s'il le peut, que par le biais de la danse. La danse permet ainsi au personnage de passer d'un rêve à l'autre, d'un monde à l'autre, le rêve s'apparentant, comme l'explique Sartre à un monde clos : « Sartre disait que, à la différence des éléments hypnagogiques constants et du monde commun de la veille, c'est chaque rêve, qui avait son monde spécifique » (*Foucault*, p. 17). Formule presque héraclitéenne, qui mène Deleuze à considérer cette nouvelle image comme un phénomène de mondanisation, inspiré cette fois de la théorie de Binswanger. On est aspiré par le monde, de la même manière que l'on est happé par le rêve d'autre.

Aussi est-ce le cinéma de Minnelli qui donne l'occasion à Deleuze d'écrire ses plus belles lignes sur le rêve. Le rêve est en lien direct avec la couleur, absorbante et aspirante. Mais aussi avec la danse, qui permet aux personnages de se déchaîner, de se libérer de la toile d'araignée onirique : « Le scénario (*Un petit coin aux cieux*) comporte un élément qui deviendra par la suite l'une des composantes de Minnelli : l'alibi du rêve servant de tremplin idéal aux échappées oniriques du chant et de la danse »[21]. Robert Lang parle d'« un naturalisme de la rêvée ».

Le cas Minnelli est fort intéressant – il sera l'objet d'un traitement séparé[22] – car il apporte une définition assez déconcertante du rêve, celle que formule Deleuze, et qu'on retrouve chez celui-ci, bien avant sa rencontre avec le cinéma minnellien, dans *Logique du sens* : « Alice subit et rate toutes les épreuves du sens commun : l'épreuve de la conscience de soi comme organe – « Qui êtes-vous ? » -, l'épreuve de la perception d'objet comme reconnaissance – le bois qui se dérobe à toute identification -, l'épreuve de la mémoire comme récitation – « c'est faux du commencement à la fin » -, l'épreuve du rêve comme unité du monde – où chaque système individuel se défait au profit d'un univers dans lequel on est toujours un élément dans le rêve de quelqu'un d'autre – « je n'aime pas appartenir au rêve d'une autre personne » » (*LS,* 97).

Deleuze accomplit, avec beaucoup de finesse et de rigueur, l'exploit de transfigurer

---

[21] Etienne Chaumeton, « L'œuvre de Vincente Minnelli », in *Positif* n°12, p. 37.

[22] Notons simplement les occurrences à cette figure du cinéma : on le retrouve dans une page fort belle dans *L'image-mouvement*, sur le rêve et la couleur absorbante ; dans *L'image-temps*, au IIIe chapitre ; mais aussi dans sa conférence sur « Qu'est-ce que l'acte de création ? » où Minnelli illustre la question : « Qu'est-ce qu'avoir une idée en cinéma ? ».

une thèse négative en sa positive. Il a réussi à faire du cinéma un art de Voyant, à savoir un art qui pense le monde autant que le monde pense en lui. Le rêve, et toutes les situations limites de la perception, permettent l'émergence d'une Image-temps capable de dépasser les frontières de la conscience subjective et psychologique, et rejoindre une conscience-monde ontologique. C'est ainsi que l'on peut parler d'une métaphysique de l'imagination chez Deleuze. Virtuel et Image se trouve d'une certaine façon mis en relation. Reste que le rêve, encore une fois, ne semble être considéré que comme un cas parmi d'autres. Deleuze ne l'analyse pas pour lui-même ; ce qui l'intéresse c'est qu'il nous permet de sonder la mémoire et atteindre à l'image-temps, l'image pure (cf. *L'épuisé*). Le rêve n'a pas d'intérêt en soi, semble-t-il. Deleuze suit donc ici Bergson. L'image-rêve, avec le relâchement qu'elle suppose, n'a d'intérêt que parce qu'elle est déduite par une image qui lui préexiste, correspondant au circuit, à l'inverse, le plus contracté : « Les circuits plus larges du souvenir ou du rêve supposent cette base étroite, cette pointe extrême, et non l'inverse » (*IT,* 92). Ce n'est pas le rêve qui compte mais le rapport actuel-virtuel, ce qu'on voit dans le cristal : « Voilà que l'opsigne trouve son véritable élément génétique quand l'image optique actuelle cristalline avec *sa propre* image virtuelle, sur le petit circuit intérieur. » (*IT*, 93)

Reste que cette place donnée au rêve, comme un biais, nous permet de mieux saisir pourquoi Deleuze ne lui donne pas une si grande importance dans l'œuvre. C'est toute sa conception de l'imagination qui se trouve engagée dans ce refus. Le rêve, ainsi que l'inconscient, doivent sortir de la subjectivité, de la psychologie, de la représentation. La psychanalyse n'a fait que renfermer le rêve dans l'intimité du Moi, alors que comme expérience quotidienne, presque banale, elle ne signifie rien d'autre qu'une manifestation de la mémoire, du passé et du temps, à travers soi. D'où l'importance d'associer image et temps.

Le problème s'éclaire donc petit à petit. Nous voulions évaluer le niveau d'importance que recèle le rêve dans l'œuvre, et il nous est apparu que celui-ci est traité par Deleuze de manière originale. Le rêve, phénomène négatif et négateur, se trouve, en dépit de cela, considéré sous un nouvel angle, comme la voie qui nous ouvre le temps, sans se confondre avec celui-ci : le temps *du* rêve pour le temps *dans* le rêve.

Chapitre VIII

Rêve et Monde
Capture et Subjectivité

Il s'agira dans le présent chapitre de traiter plus spécifiquement – et ce, en continuité avec le chapitre précédent – le rapport du rêve et du monde, rapport que développe Deleuze à la fin du chapitre III de *L'image-temps*, et ce, à travers la notion, que nous avons déjà rencontrée, de « rêve impliqué » ou de son équivalent « image-monde ».

Il ne s'agit donc pas du « monde » du rêve à proprement parler, mais de la manière dont le rêve *se fait monde*, dépasse la pure subjectivité, par laquelle il était d'abord caractérisé. Nous avions vu, en effet, dans ce chapitre décisif pour notre étude, que Deleuze assigne au rêve un rôle important – plus important que celui que lui conférait Bergson lui-même – dans l'investigation sur l'être du passé et du temps.

Mais ce qui retient d'abord notre attention c'est la dimension « mondaine » de l'image-rêve, son aptitude à former une multiplicité de mondes clos, de pures subjectivités, entre lesquelles la communication semble obstruée, ou « pire » encore, entre lesquelles s'instaurent des rapports étranges d'absorption, d'emprisonnement, de cannibalisme, de vampirisme, qui font de « l'Autre » un horizon dangereux, et à la lettre *aliénant*.

Aussi est-ce la référence à Sartre – timide dans le texte, mais décisive nous pensons – qui, entre autres, guidera notre analyse, puisque ce dernier définissait, dans *L'imaginaire*, la conscience onirique comme une conscience captive d'elle-même. Deleuze insiste particulièrement sur un passage où Sartre explique que le rêve forme, non pas un monde à proprement parler, mais une « atmosphère de monde ».

Or que signifie concrètement un « Monde » pour Deleuze, et en quoi peut-il être identifié au rêve, celui-ci formant des « atmosphères de monde » ? Dans quels buts invoque-t-il l'expression sartrienne, dont il semble détourner les enjeux, dans un texte qui

se présente avant tout comme un commentaire de Bergson[1] ? Comment le rêve, qui semble constituer une instance purement subjective, captive, hermétique, selon Sartre, peut-elle, s'apparenter, suivant Deleuze, à un monde qui ouvre vers une présentation *directe* du temps ?

Un premier paradoxe nous frappe d'abord, qui concernerait l'essence immatérielle du rêve, qui, décrit comme « monde », semble au contraire s'inscrire dans une matérialité, un espace fini, clos, suffisant ; rêve qui nous « prend », nous « happe », nous emprisonne : l'esprit devenant effectivement un geôlier ou encore une araignée tissant sa toile afin de capturer ses proies ; tandis qu'il serait plutôt – suivant une conception romantique – ce qui nous libèrerait de la finitude, ouvrant les portes à la fois de l'essence et de l'existence – on verra que Deleuze dépasse l'alternative justement avec la notion de « rêve impliqué ».

Un second paradoxe, ensuite, toucherait la manière dont Deleuze emploie pour cette mise en relation du rêve et du monde, à la fois la vision phénoménologique sartrienne de *L'imaginaire*, l'approche psychiatrique de Binswanger, et ce, dans un texte, d'inspiration bergsonienne, traitant d'œuvres cinématographiques comme celle de Vincente Minnelli, et faisant, par ailleurs, écho à Leibniz – la théorie des monades et des mondes possibles – ou encore à Proust et Tournier – pour ce qui est de la figure d'Autrui comme monde possible. Cette constellation singulière d'auteurs, impliqués dans ce texte dense, semble dès lors préciser la notion de rêve dans son rapport avec le concept de monde ; tout en nous éclairant sur les motivations de Deleuze quant à l'usage inédit de la notion, lui octroyant ainsi le caractère d'*intéressant*.

Le rêve, ainsi, conférait-il à l'image un *semblant* de monde, un espace spécifique, qui l'anime et la met en mouvement, et ce, au contact ambivalent avec la figure d'autrui. Ainsi naît le mouvement de monde, auquel s'attache l'image-rêve, et qui constitue un tournant, le point de basculement de l'image-mouvement vers l'image-temps. Nous tenterons, dès lors, de développer cette idée, tout en dégageant les principaux enjeux qui offre une

---

[1] Rappelons la critique de Sartre vis-à-vis de Bergson – voir note 19 de ce chapitre. Voir également le commentaire de Camille Riquier sur la critique sartrienne de *Matière et Mémoire*, et notamment le plan d'images en soi posé par Bergson au tout début de l'ouvrage, au §19 « L'inimaginable *Matière et mémoire* » dans *Archéologie de Bergson – Temps et métaphysique*, Paris, PUF, 2009, p. 326-327.

nouvelle définition du rêve, rêve irréductible aux cadres restreints de la subjectivité, de la psychologie et de l'imaginaire – en d'autres termes, sortir du subjectif par le subjectif.

I. Le Rêve comme Mouvement de Monde

A. Le rêve impliqué ou image-monde

Le chapitre III – « Du souvenirs aux rêves » – de *L'image-temps* constitue, en effet, une étape essentielle dans l'investigation sur la nature profonde du temps, qui semblait travestie par la subordination supposée de celui-ci par rapport au mouvement. Aussi cette subordination persistait-elle sous l'image-mouvement, la structurait, et la soumettait effectivement au schème sensori-moteur (structure SAS'), soutenue par une certaine conception du montage, d'où le temps ne pouvait se présenter que de manière indirecte, médiatisé, représenté.

Le cinéma d'après-guerre contribuait, dès lors, à la mise en crise de cette image devenue « classique », en créant de nouvelles images qui ne présentaient plus des enchaînements continus entre perception et action, mais se logeaient entre les deux, creusant une brèche pour laisser échapper et fuir ce que Deleuze nomme des situations optiques et sonores pures, des circuits particuliers entre le réel et l'imaginaire, le virtuel et l'actuel : « entre la réalité du milieu et celle de l'action, ce n'est plus un prolongement moteur qui s'établit, c'est plutôt *un rapport onirique*, par l'intermédiaire des organes des sens affranchis. […] l'action *flotte* dans la situation, plus qu'elle ne l'achève ou ne la resserre », explique Deleuze à propos du néo-réalisme de Visconti (*IT*, 11, nous soulignons).

C'est donc à ce moment de flottement que nous souhaiterions nous intéresser ici, à ce décrochage *onirique*, qui se présente comme une dilatation extrême du circuit, une expansion de l'espace, capable de tisser de nouveaux liens entre le moi et le monde, des liens inversés, puisque le mouvement émane, non plus du moi, mais du monde.

Rappelons, pour commencer, le problème qui se posait dans le chapitre III, et qui faisait passer Deleuze de l'image-souvenir à l'image-monde, en passant par une image-rêve, dite « explicite ». Il s'agissait, pour lui, en s'appuyant sur le chapitre II de *Matière et Mémoire* de Bergson, de dissiper une illusion fondamentale. Cette illusion consistait en la

radicalisation de la scission entre réalités spatiales et états psychiques temporels, en d'autres termes, entre le réel et l'imaginaire – la distinction induite par le concept classique de vérité – le réel, s'apparentant à la perception (directe ou indirecte) et à l'espace, l'imaginaire, à la mémoire et au temps :

> « Nos perceptions, explique Bergson, actuelles et virtuelles, s'étendent le long de deux lignes, l'une horizontale AB, qui contient tous les objets simultanés dans l'espace, l'autre verticale CI, sur laquelle se disposent nos souvenirs successifs échelonnés dans le temps. Le point I, intersection des deux lignes, est le seul qui soit donné actuellement à notre conscience. *D'où vient que nous n'hésitons pas à poser la réalité de la ligne AB toute entière, quoiqu'elle reste inaperçue, et qu'au contraire, de la ligne CI le présent I actuellement perçu est le seul point qui nous paraisse exister véritablement ?* » (*MM*, 158, nous soulignons).

Et en effet, pourquoi distinguer si radicalement entre les deux ensembles, qui sont *également* inaperçus ? Pourquoi l'imaginaire ne se prolongerait-il pas aussi en dehors de ma conscience ?

> « Pour démasquer l'illusion – poursuit Bergson – il faudrait aller chercher à son origine et suivre à travers tous ses détours le double mouvement par lequel nous arrivons à poser des réalités objectives sans rapport à la conscience et des états de conscience sans réalité objective, l'espace paraissant alors conserver indéfiniment des *choses* qui se juxtaposent, tandis que le temps détruirait, au fur et à mesure, des *états* qui se succèdent en lui. » (*MM,* 159)

Bergson nous invite donc à dépasser les dualismes traditionnels entre objectif et subjectif, espace et durée, réel et imaginaire, une fois précisé, précédemment, que la conscience subjective elle-même n'est qu'une image parmi tant d'autres qui composent une conscience cosmologique plus large.

Deleuze reprend ainsi l'analyse bergsonienne afin de pénétrer la brèche fissurée, et d'exposer plus en avant ce qu'il définissait comme des situations optiques et sonores pures, qui semblent emprunter la ligne horizontale CI du schéma de Bergson. Nous changeons ainsi de paradigme, si l'on peut dire ; nous ne pouvons plus, désormais, penser la distinction du réel et de l'imaginaire – ou sa confusion qui serait le faux – comme

opératoire ; nous quittons progressivement les rives de la représentation organique, pour atteindre à ce que Deleuze nomme les formations cristallines.

Revenons ainsi au chapitre III. Deleuze commence par un long développement sur l'image-souvenir, qui lui semblait, à premier abord, apte à former un circuit avec une image actuelle, dans le cas de la reconnaissance attentive, à savoir, l'acte de la mémoire qui consiste à se *souvenir*. Se souvenir, en effet, c'est entamer une rupture de l'enchaînement sensori-moteur, arrêter littéralement le mouvement et tout acte de recognition automatique, tout prolongement réflexe entre une perception et une action. C'est donc entrer dans un monde psychique particulier, d'une toute autre nature, érigeant « peut-être » une nouvelle définition de la subjectivité, devenue temporelle et spirituelle ; « ce qui « s'ajoute » – explique Deleuze – à la matière et non plus ce qui la distend ; l'image-souvenir, et non plus l'image-mouvement » (*IT*, 67).

Toutefois l'image-souvenir s'avèrera inapte, en elle-même, à faire émerger le passé, à donner une image directe du temps, puisque, suivant Deleuze, elle « représente seulement l'ancien présent que le passé « a été » » (*IT,* 75). De plus, bien que la reconnaissance attentive initie un début de décrochage, qui nous fait entrevoir un nouveau type d'images, elle sert, *en droit*, à ressouder la chaîne sensori-motrice, à relancer le mouvement du sujet. Elle demeure « une image actualisée ou en voie d'actualisation », conclut Deleuze.

Aussi est-ce lorsque la reconnaissance ne se fait plus, et que l'on atteint à cet état de « flottement » mentionné précédemment, qu'il y a un réel « ajout » à la matière, une densification et intensification de l'espace lui-même, et que l'image actuelle ou perception présente, semble former un circuit avec des images virtuelles, le plus large des circuits de la mémoire. C'est ici qu'intervient l'image-rêve, et surtout, l'image-monde ou « rêve impliqué » qui nous intéressent plus particulièrement.

Deleuze identifie deux différences fondamentales entre l'image-rêve et l'image-souvenir :

> « D'une part les perceptions du dormeur subsistent, mais à l'état diffus d'une poussière de sensations actuelles, extérieures et intérieures, qui ne sont pas saisie pour elles-mêmes, échappant à la conscience. D'autre part l'image virtuelle qui s'actualise ne le fait pas directement, mais s'actualise

> dans une autre image, qui joue elle-même le rôle d'image virtuelle s'actualisant dans une troisième, à l'infini : *le rêve n'est pas une métaphore, mais une série d'anamorphoses qui tracent un grand circuit* » (*IT,* 79, nous soulignons).

L'image-rêve, dès lors, dépasse le schème classique et véridique de la recognition ; ne s'agissant plus d'une simple recherche consciente d'une ressemblance ou d'une concordance d'objets – d'où la notion d'anamorphose[2], plutôt que de métaphore qui supposerait, quant à elle, des objets indépendants de la description qu'on leur attribue[3].

Se forme ainsi un très grand circuit où l'image virtuelle initiale (la poussière de sensations, les phosphènes ou images hypnagogiques – ou encore « petites perceptions », « étourdissement », en termes leibniziens), semble s'actualiser dans une autre image virtuelle, qui elle-même poursuit le même dessein : « un devenir qui peut en droit se poursuivre à l'infini ».

Mais Deleuze de noter une insuffisance de l'image-rêve explicite qui consiste en ceci qu'elle présuppose malgré tout la distinction classique entre le réel et l'imaginaire : « L'image-rêve est soumise à la condition d'attribuer le rêve à un rêveur, et la conscience du rêve (le réel) au spectateur » (*IT*, 80). La distinction entre un monde objectif et un

---

[2] « L'anamorphose […] procède par une interversion des éléments et des fonctions. Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour une rétablissement, une évasion mais qui implique un retour. Le procédé est établi comme une curiosité technique mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanise puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice. L'anamorphose est rébus, un monstre, un prodige. » (Jurgis Baltrusaitis, *Les perspectives dépravées II, Anamorphoses*, p. 7).

[3] Cf. Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *op. cit*, p. 123-134. Le passage important sur les descriptions cristallines : « Il n'est pas rare en effet, dans ces romans modernes, de rencontrer une description qui ne part de rien ; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance – ce qui ressemble le plus à un point – à partir duquel elle invente des lignes, des plans, une architecture ; et on a d'autant plus l'impression qu'elle les invente que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque etc. Pourtant, on commence à entrevoir quelque chose, et l'on croit que ce quelque chose va se préciser. Mais les lignes du dessin s'accumulent, se surchargent, se nient, se déplacent, si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit. Quelques paragraphes encore et, lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de dommage, que l'on retrouve d'ailleurs dans le livre à tous les niveaux et en particulier dans sa structure globale – d'où vient la *déception* inhérente aux œuvres d'aujourd'hui », p. 127.

monde intime subjectif demeure donc déterminante et opératoire, puisqu'il semble toujours y avoir une distance, une césure, un « réveil » séparant les nuits et les jours.

Pourtant Deleuze n'en reste pas là : « Peut-être y a-t-il – poursuit-t-il – moyen de dépasser cette scission du grand circuit, par des états de rêverie, de rêve éveillé, d'étrangeté ou de féérie. Pour l'ensemble de ses états, différents du rêve explicite, Michel Devilliers proposait une notion très intéressante, celle de « rêve impliqué » » (*IT*, 80).

En effet, ce dernier explique dans la revue *Cinématographe* de février 1978, que le rêve opère moins une discontinuité qu'un passage, « constamment mobile » : « le rêve s'instaure […] lors d'un soudain vertige qui exprime ce décollement du réel »[4]. Aussi est-ce justement cette continuité du mouvement et un échange effectif entre le réel et l'imaginaire, qui les pousse à l'indistinction – sans verser dans la confusion ou la représentation figée qui impliquerait un arrêt sur image – qui intéresse fortement Deleuze. Le rêve explicite était plus proche d'une représentation picturale, ou de la photographie, et donc de la perception naturelle, puisqu'il s'agissait de figer des instants, qu'ils soient quelconques ou privilégiés[5].

L'implication onirique, en revanche, est essentiellement mouvement, dynamique, une longue promenade ou une chute interminable. Aussi est-ce moins le personnage ou le rêveur qui est à l'origine du mouvement que le monde tout entier, monde qui le porte et le pousse : « l'image optique et sonore se prolonge alors en *mouvement de monde*. […] c'est un mouvement de monde qui supplée au mouvement défaillant du personnage. Il se produit alors une sorte de mondialisation ou « mondanisation », de dépersonnalisation, de pronominalisation du mouvement perdu ou empêché » (*IT*, 81).

Deleuze utilise, pour décrire cette « mondanisation » – notion qu'il emprunte à Binswanger, comme nous verrons plus en avant – un champ lexical particulier qui balance entre des états paradoxaux à la fois de pesanteur extrême et d'apesanteur absolue, d'immobilité et de mobilité, de contraction et de dilatation, de vitesses et de lenteurs. La

---

[4] Michel Devilliers, « Rêves informulés », in *Cinématographe*, n°35, Février 1978, p.3.

[5] « Certes, ces phénomènes apparaissent déjà dans le rêve explicite – concède Deleuze – […] Toutefois, il nous semble que le rêve explicite contient ou retient ces mouvements, qui se libèrent au contraire dans le rêve impliqué » (*IT*, 81)

liste est impressionnante : « glissement de monde » ; « tapis roulant » ; « immobiles à grand pas » ; « aspiré » ; « avalanche », « écroulement », « grande poursuite », « ombre chinoise », « fuite », « abri immobile », « île flottante », « trottoirs roulants », « toboggans », « tunnels », « escalators », « vues kaléidoscopiques qui se contractent et se dilatent », « dénivellation » etc.[6]. Toute une physique onirique faite de mouvements aberrants, de perspectives dépravées[7], une cinématique singulière qui marque le passage vers une autre subjectivité, non plus psychologique mais ontologique :

> « A l'opposé d'une manifestation psychologique qui marque nécessairement un passage à la première personne, le rêve cinématographique s'épanouit au contraire dans *une troisième personne indifférenciée* : à la *confusion des perspectives* répond la *confusion des personnes* et le rêve n'est proféré que dans *l'oubli de son origine* »[8].

Cet aspect de la dépersonnalisation du sujet est essentiel en ce sens qu'elle assigne au rêve – post-psychanalytique – un rôle inédit : il n'est plus le reflet d'un moi enfoui et substantiel, mais au contraire, il dissout littéralement le moi, qui n'est plus qu'une perspective parmi tant d'autres composant un monde plus large et plus riche. Le sujet n'est plus qu'un somnambule[9], entouré de ses ombres, et happé par la pluralité du monde.

---

[6] Wim Wenders aura d'une certaine manière initié cette multiplication des moyens de translation, bien qu'ici ce soit des mouvements indépendant des moyens eux-mêmes. Deleuze écrit à ce propos : « Ce qui compte, c'est que la caméra mobile est comme un *équivalent général* de tous les moyens de locomotion qu'elle montre ou dont elle se sert (avion, auto, bateau, bicyclette, marche, métro…). De cette équivalence, Wenders fera l'âme de deux de ses films […] introduisant ainsi dans le cinéma une réflexion particulièrement concrète. En d'autres termes, le propre de l'image-mouvement cinématographique, c'est d'extraire des véhicules ou des mobiles les mouvement qui est en la substance commune, ou d'extraire des mouvements de la mobilité qui en est l'essence. C'était le vœu de Bergson : à partir du corps ou du mobile auquel notre perception naturelle attache le mouvement comme à un véhicule, extraire une simple « tache » colorée, l'image-mouvement, qui « se réduit en elle-même à une série d'oscillations extrêmement rapides » et « n'est en réalité qu'un mouvement de mouvements » (*IM*, 37). L'image-monde ira plus loin dans cette extraction du mouvement, puisque c'est le monde qui prend sur soi le mouvement généralisé.

[7] Nous renvoyons ici au livre (en trois tomes) de l'historien de l'art Jurgis Baltrusaitis, *Les perspectives dépravées*, dont s'inspire Deleuze.

[8] Michel Devilliers, *op. cit.*, p. 4, nous soulignons.

[9] La figure du somnambule est décisive. Elle pourrait s'élever à l'état de personnage conceptuel, de la même manière que celle de l'insomniaque, que l'on trouve dans *L'Epuisé*. Nous traiterons au chapitre XI de la différence que nous relevons entre le rêve du somnambule et le rêve de

Aussi est-ce la comédie musicale qui, selon Deleuze, donne à ce phénomène le plus d'ampleur : « Par excellence, la comédie musicale est le mouvement dépersonnalisé et pronominalisé, la danse qui trace un monde onirique en se faisant » (*IT*, 82). Elle constitue le genre qui permet une réelle transition entre cinéma « devenu » classique et cinéma moderne – et ce, bien que son influence n'ait pas été explicite[10]. Et, en effet, la motricité

---

l'insomniaque, avec l'intervention d'une autre personnage : le vigilambule. Sur le somnambulisme voir l'article de Guy Pomiers, « Le somnambulisme. Un problème philosophique », in *Dix-huitième siècle*, n° 10, 1978, pp. 299-318. L'auteur écrit ces lignes éclairantes : « le noctambule oscille entre deux images parfaitement antithétiques. Tantôt le voici tout entier corps, sorte de merveille mécanique, tantôt image platonicienne d'une âme comme affranchie de ses sens. Entité ductile, il fonction *ad libitum* selon les exigences d'interprétations radicalement opposées » (p. 306) ; et plus loin concernant le rêve : « les approches du somnambulisme ont contribué à renouveler les définitions un peu sommaires du sommeil et du rêve. A partir de La Mettrie jusqu'à Bichat, la complexité impartie au sommeil ne cesse de croître […]. Quant au rêve, il a peut-être jamais été délivré des limitations qui l'entravaient. Le schéma mécanique issu de Descartes en faisait l'ombre portée du corps, un parasite extravagant de l'âme, voire un dangereux imposteur. […] Désormais, tout au contraire, le rêve n'est plus conçu comme la résurgence d'un chaos mais comme le dépositaire d'un secret. Il ne délire plus, il murmure et ce chuchotement semble inviter le rêveur à le suivre. Biran le constate : les rêves constituent des séries « d'intuitions déterminées et de modes transitoires, dont l'un quelconque a, comme le dit Leibniz, sa raison suffisante dans celui qui le précède et si l'on pouvait ainsi remonter le cours de cette chaîne d'états passifs jusqu'aux premiers rudiments de l'être sensitif, on tiendrait la loi physique du développement de cette sorte d'automate organisé et tout le secret de son existence » » (p. 317-318). Egalement l'article très pertinent de Jean-Pierre Peter, « Sommeil, rêve, anesthésie, somnambulisme : le problème de la conscience dans les représentations de l'homme en sommeil », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 43 n°4, Octobre-décembre 1996, pp. 578-592, article qui reprend les analyses de Bichat ainsi que ceux de Biran. Citons simplement la belle conclusion de l'article : « Il y a tant de choses merveilleuses et troublantes, dans le sommeil – révélatrices mais dangereuses, qui font peur et qui font envie – qu'il y a lieu de comprendre fraternellement nos contemporains frappés d'insomnie. Quand bien même il est prouvé que les insomniaques dorment souvent beaucoup plus qu'ils n'en conviennent, leur insomnie se nourrit d'abord de l'angoisse de dormir. Je me demande si ce ne serait pas qu'ils craignent que, dans le sommeil, il puisse leur arriver de se rencontrer enfin eux-mêmes » (p. 592).

[10] Cf. Cours du 24/10/1984 - Vérité et Temps : « Tout ça, ça vient de quoi ? J'avais une idée, c'est le rôle — mais on reviendra là-dessus — le rôle qui a été déterminant comme passage, entre ce cinéma d'après-guerre et ce cinéma d'avant-guerre. Eh bien, ça a été en un sens, le plus futile dans le cinéma, à savoir, ça a été la comédie musicale américaine. Et je me demande si finalement la comédie musicale américaine n'a pas été, ce qui a eu presque le plus d'influence sur l'Europe — qui pourtant n'a jamais su faire de comédie musicale. Mais ils s'en sont servis tout autrement, à savoir, sans la comédie musicale, est-ce qu'il y aurait eu, est-ce qu'il y aurait pu y avoir cette mutation ? Pourquoi ? Pour une raison très simple, c'est que, vous voyez ce que c'est qu'une comédie musicale. Vous me direz ça bouge, c'est rudement de l'image-mouvement. Rien du tout,

« maîtrisée » n'y subsiste que de manière apparente, puisqu'elle est déjà une danse, conscience de la gravité, une lutte constante du mouvement avec les mondes – d'où les deux aspects possibles de la lutte ; flottement d'Astaire et enfoncement de Kelly[11].

Deleuze précise le rôle de la danse[12] dans la comédie musicale ; celle-ci « ne se contente pas de nous faire entrer dans la danse, ou, ce qui revient au même, de nous faire rêver […] le danseur lui-même *entre dans la danse comme on entre en rêve* » (*IT*, 84, nous soulignons), car l'image est en elle-même onirique de par sa composition même : elle est un décor, « une pure description qui avait déjà remplacé son objet, un pur et simple décor », un décor qui prend progressivement vie. Par description pure, il faut entendre, suivant Robbe-Grillet, « un double mouvement de création et de gommage »[13], qui, dès lors, suppose la dépendance de l'objet par rapport à sa présentation. L'objet n'existe que par et à travers sa description, qui l'efface à mesure qu'elle le crée. Ainsi le rôle de la

---

rien du tout, ce n'est pas de l'image-mouvement, ce n'est pas du sensori-moteur, la comédie musicale ».

[11] « On a souvent opposé le style d'Astaire et celui de Kelly. Et certainement, chez l'un, le centre de gravité passe hors de son corps mince, flotte hors de lui, défie la verticalité, tangue, parcourt une ligne qui n'est plus que celle de sa silhouette, de son ombre ou de ses ombres, si bien que ce sont ses ombres qui dansent avec lui (« Swing time » de Stevens). Tandis que, chez l'autre, le centre de gravité s'enfonce verticalement dans un corps dense, pour dégager et faire lever de l'intérieur le mannequin qu'est le danseur » (*IT*, 83). Sur cette notion de mannequin, souvenons-nous de la tirade d'Achab, cité au chapitre III, et des fameux « mannequins de carton », qu'il s'agit de transpercer.

[12] Deleuze, dans le cours sur Vérité et Temps du 24 avril 1984, qualifie Kafka de danseur et de voyant – le danseur serait un Voyant. Et justement l'attitude du corps de celui-ci, de ses personnages s'apparente justement à celle des danseurs de comédie musicale, qui perdent leur centre de gravité, qui se retrouvent en plein dans des situations optiques et sonores pures, dramatisations d'espace-temps : « Si vous voulez danser il faut faire en sorte que votre centre de gravité s'enfonce dans votre corps comme une balle de fusil ou comme un fil à plomb que vous lâchez. Évidement c'est Kafka. Kafka c'est un danseur pour moi. C' un art de postures prodigieux. On ne peut pas comprendre *Le Château* sans voir la danse extraordinaire de l'arpenteur. Mais j'ai dit c'est un mot Kafka. Et Kafka dit « le centre de gravité s'enfonce dans mon corps comme une balle de fusil » […]. Voyez le journal […] c'est la méthode, à ce moment-là, de votre corps naît un danseur ». La citation exacte de Kafka se trouve dans *Récits et fragments narratifs*, *Œuvres complètes* tome II, p. 124-125 : « Comme chacun, en effet, j'ai en moi de naissance un centre de gravité que même l'éducation la plus folle ne saurait déplacer. Ce bon centre de gravité, je l'ai encore, mais je n'ai plus, en quelque sorte, le corps qui va avec. Et un centre de gravité qui n'a plus rien à faire devient comme du plomb et s'enfonce dans le corps comme une balle de fusil ».

[13] Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 127, cité plus haut, note 3.

danse, qui met en mouvement les différentes composantes du décor et surgit comme une « puissance onirique qui donne profondeur et vie à ces vues plates, qui déploie tout un espace dans le décor et au-delà, qui donne à l'image un monde, l'entoure d'une atmosphère de monde » (*IT,* 85).

Mais qu'est-ce qu'un monde, ou plutôt une « atmosphère de monde » ? Comment peut-on définir le processus de « mondanisation » qu'opère le rêve ? Pour y répondre, nous devons dérouler plus amplement le texte en examinant les différentes références impliquées, notamment celles faites à Sartre et à Ludwig Binswanger.

B. Du monde du rêve aux « atmosphères de monde »

Les références à Sartre et à Binswanger sont très discrètes, mais elles nous semblent toutefois déterminantes pour une lecture approfondie du texte. Aussi, l'expression « atmosphère de monde » est-elle tirée de *L'imaginaire* de Sartre, dans la quatrième partie du livre, intitulée « La vie imaginaire », où il traite du rêve par le biais d'une approche phénoménologique[14]. Quant à la notion de « mondanisation », Deleuze précise dans une note en bas de page[15] qu'il la dégage de l'œuvre de Ludwig Binswanger. Ce dernier a notamment travaillé sur les phénomènes de délire et de schizophrénie, mais aussi sur le rêve, dans son livre *Le rêve et l'existence,* et ce, en usant d'une nouvelle approche qu'il nomme « Daseinanalyse », inspirée de la philosophie de l'existence de Heidegger.

Aussi est-il étonnant que Deleuze renvoie à ces deux auteurs, alors même qu'il commente Bergson, dont l'intuition première – « Toute conscience est quelque chose » – semble en porte-à-faux avec celle de la phénoménologie – « Toute conscience est conscience de quelque chose ». Il semble, toutefois, que Deleuze hybride moins Bergson

[14] Rappelons le sous-titre de *L'imaginaire* – faisant partie de son œuvre de jeunesse – : « Psychologie phénoménologique de l'imagination ».
[15] *IT,* note 17, p. 81 : « Cette notion (« le fait d'être aspiré par le monde ») a son origine dans les travaux psychiatriques de Binswanger ».

qu'il ne le fait communiquer avec Sartre et Binswanger, afin de donner plus de consistance et faire évoluer la notion de rêve impliqué ou d'image-monde[16].

Et en effet, les deux auteurs semblent avoir mis en rapport les deux termes de notre propos, à savoir, le rêve et le monde, dans leurs travaux respectifs, qui ne se réduisent pas à de simples analyses psychologiques ou psychopathologiques, mais touchent plus profondément au domaine de l'ontologique. Commençons par examiner l'approche sartrienne du rêve et de sa manière particulière de se faire monde, puis essayons d'entrevoir ce qui a intéressé Deleuze dans les analyses de Binswanger, à savoir, le phénomène de « mondanisation », observé notamment dans l'étude de la schizophrénie.

1. Sartre – le rêve comme « atmosphère de monde »

L'influence de Sartre sur Deleuze est sans conteste. Aussi lui a-t-il rendu un bel hommage dans un texte publié dans *L'île déserte*, intitulé « Il a été mon maître », où il le consacre comme nouveauté radicale, « première musique », penseur qui force, et forcera toujours, à penser[17]. Néanmoins, très vite, Deleuze s'en détachera, et il est connu qu'il n'ait été réellement influencé que par *La transcendance de l'égo*, qui lui permettait, comme l'explicite Pierre Montebello, de reprendre l'idée, d'une « conscience non thétique, non

---

[16] Dans sa pratique philosophique singulière et rigoureuse, Deleuze aime à initier des rencontres d'idées entre auteurs qui, a priori, ne pouvaient se croiser. Evelyne Grossman parle d'une « pensée analogique » chez Deleuze, comme « expérimentation d'agencement d'idées, logique du « et » plutôt que du « est » ». (« Logiques de l'incorporel chez Deleuze », *Revue Europe*, n°996, p. 22) ; pensons également à l'opération à laquelle réfère souvent Deleuze pour caractériser le travail de la pensée, « la transformation du boulanger » (*Pp*, 170)

[17] « Nous parlons de Sartre comme s'il appartenait à une époque révolue. Hélas ! c'est plutôt nous qui sommes déjà révolus dans l'ordre moral et conformiste actuel. Au moins Sartre nous permet-il d'attendre vaguement des moments futurs, des reprises où la pensée se reformera et refera ses totalités, comme puissance à la fois collective et privée. C'est pourquoi Sartre reste notre maître » (*ID*, 112, notons l'emploi du présent de l'indicatif). Ismaël Jude remarque pertinemment que c'est « à Sartre que Deleuze reconnaît le mérite d'avoir tenté de penser « un transcendantalisme sans sujet » distinct de celui de Kant. Cependant, de même que Husserl, Sartre commet, d'après Deleuze, l'erreur de maintenir dans le transcendantal la forme de la conscience » (Jude, *op. cit.*, 97). Peut-être cela explique en partie pourquoi Deleuze extrait la référence sartrienne au rêve, sans l'adjoindre au contexte du livre.

positionnelle d'elle-même, une *spontanéité impersonnelle* dont le moi n'est que la partie réflexive »[18].

Alors pourquoi cette référence inédite et tardive à *L'imaginaire* – ouvrage qui rompt en quelque sort avec la conception bergsonienne de l'image[19] – dans un texte sur le rêve analysé du point de vue du cinéma et de Bergson ? Peut-être que Sartre revenait tel un spectre, « un courant d'air », pour permettre un nouveau dépassement.

Revenons d'abord sur les renvois et la référence exacte. Deleuze cite le passage trois fois dans la partie sur le rêve impliqué dans *L'image-temps* et une fois, dans un contexte différent, dans son *Foucault*.

Premièrement, analysant un film de Louis Malle « *Black Moon* », il explique que c'est dans un mouvement de fuite « que l'héroïne passe d'un monde à l'autre, au sens où Sartre dit que chaque rêve est un monde et même chaque phase ou chaque image de rêve » (*IT*, 82). Observant, ensuite, le mouvement de danse dans l'œuvre de comédie musicale de Stanley Donen, il écrit comme nous l'avons vu précédemment : « Alors la danse surgit directement comme la puissance onirique qui donne profondeur et vie à ces vues plates, qui déploie tout un espace dans le décor et au-delà, qui donne à l'image un monde, l'entoure d'une atmosphère de monde » (*IT*, 85). Et enfin, tout de suite après, abordant le cinéma de Minnelli – qui nous intéressera particulièrement en seconde partie – il insiste encore : « Il revenait à Minnelli de découvrir que la danse ne donne pas seulement un mouvement fluide aux images, mais qu'il y a autant de monde que d'images : « chaque image, disait Sartre, s'entoure d'une atmosphère de monde » » (*IT*, 85).

---

[18] P. Montebello, *Deleuze, esthétiques – la honte d'être un homme*, Les presses du réel, Dijon, 2017, p. 31.

[19] Sur la différence Sartre/Bergson, voir le commentaire de Sartre lui-même sur la compréhension de la notion d'image et d'intentionnalité dans *L'imaginaire*, p. 121-124 : « On cherchera en vain chez Bergson, une description positive de l'intentionnalité qui le constitue. Telle est bien l'ambiguïté constante du dynamisme bergsonien : des synthèses mélodiques – mais sans acte synthétique ; des organisations sans pouvoir organisateur. Tel est aussi le schème dynamique : *dynamique, il l'est sans doute, à la façon d'une force, d'un tourbillon. Mais nulle part il n'apparaît clairement comme un acte : c'est une chose* », p. 121, nous soulignons. Sartre n'arrive pas à concevoir une synthèse sans sujet comme « pouvoir organisateur », mais le tourbillon n'a justement pas besoin de sujet pour faire des ravages.

Quant à la mention dans le texte sur Foucault, il fait un rapprochement entre le concept d'énoncé chez ce dernier et celui de rêve chez Sartre, en écrivant : « Sartre disait que, à la différence des éléments hypnagogiques constants et du monde commun de la veille, c'est chaque rêve, chaque image de rêve, qui avait son monde spécifique. *Les énoncés de Foucault sont comme des rêves : chacun a son objet propre, ou s'entoure d'un monde* » (*F,* 17, nous soulignons). Deux contextes différents donc où apparaît la même référence au texte sur le rêve de Sartre ; d'une part, le mondes des images ; de l'autre le monde du langage ; voir et parler. Nous y reviendrons … Citons, maintenant, les deux extraits précis auxquels fait référence Deleuze dans *L'imaginaire* :

> « Ainsi l'image hypnagogique est une apparition isolée « en l'air », pourrait-on dire, le rêve est un monde. A vrai dire il y autant de mondes que de rêves, souvent même que de phases d'un rêve. Il sera plus juste de dire que toute image de rêve paraît avec son monde propre » (*I,* 321-322)

> « […] *il n'y a pas de monde imaginaire*. En effet, il s'agit seulement d'un phénomène de croyance. […] En ce sens, les images demeurent isolées les unes des autres, séparées par leur pauvreté essentielle, soumises au phénomène de quasi-observation, *« dans le vide »* ; elles ne soutiennent entre elles d'autres rapports que ceux que la conscience peut à chaque instant concevoir en les constituant. Mais il n'en demeure pas moins que chaque image se donne comme entourée d'une masse indifférenciée qui se pose comme monde imaginaire. Il vaudrait mieux dire, peut-être, que chaque imaginaire, dans le rêve, apporte avec lui une qualité spéciale et constitutive de sa nature, qui est « l'atmosphère de monde ». Nous avons vu plus haut que l'espace et le temps de l'imaginaire se donnaient comme des qualités internes de la chose imagée. Il faudrait faire ici une remarque analogue : la « mondanité » de l'image rêvée ne consiste pas dans une infinité de relations qu'elle soutiendrait avec d'autres images. Il s'agit simplement d'une propriété immanente de l'image onirique ; il y a autant de « mondes » que d'images, même si le dormeur, passant d'une image à une autre, « rêve » qu'il demeure dans le même monde. Il conviendrait donc de dire : dans le rêve, chaque image s'entoure d'une atmosphère de monde. Mais pour plus de commodité nous userons de l'expression de « monde du rêve », puisqu'elle est couramment adoptée, en avertissant simplement de ne pas la prendre sans réserve » (*I,* 323)

Sartre expose, en effet, une conception très intéressante du rêve – en décalage, entre autres, avec l'air du temps psychanalytique[20] –, et nous comprenons mieux ce que Deleuze a pu y voir de précieux.

L'idée exposée est donc la suivante : on ne peut réduire les images du rêve à un ensemble homogène et commun – même si nous tendons à former des récits – procédant à une sorte de montage –, au réveil, qui permettraient de les rendre intelligibles. Il y a une hétérogénéité, une discontinuité essentielles de cet « ensemble », qu'on ne peut, néanmoins, que dénaturer, d'après Sartre, en le qualifiant de « monde », dans la mesure où entre la veille et le rêve, la conscience change foncièrement de nature.

Ainsi, chaque image surgissant au cours du sommeil a sa logique propre, elle est autoréférentielle et ne renvoie à rien en dehors d'elle-même. Elle est une « atmosphère de monde », un semblant de monde, un quasi-monde – à savoir un espace-temps particulier qui « imite » les caractéristiques du monde de la perception.

Sartre insiste : « il n'y a pas de *monde* imaginaire », en ce sens où les objets qui le composent ne réfèrent nullement à des réalités extérieures, indépendantes, proprement « mondaines », ayant donc une « position d'existence » : « A vrai dire, explique Sartre, une conscience qui rêve est toujours conscience non-thétique d'elle-même en tant qu'elle est fascinée par le rêve, mais elle a perdu son être-dans-le-monde » (*I,* 313).

Mais le fait que le rêve demeure malgré tout une conscience spontanée et non-thétique d'elle-même est fondamental. « Atmosphère de monde » a pourtant, pour Sartre, une connotation presque péjorative … Mais s'il semble discréditer le rêve en le distinguant radicalement du monde de la veille et de la perception, qui pour lui, est infiniment plus riche[21], Deleuze paraît, au contraire, isoler l'idée d'une singularité propre

---

[20] Sur la relation de Sartre avec Freud et la psychanalyse, cf. Philippe Cabestan, « Sartre et la psychanalyse : cécité ou perspicacité ? », *Cités*, 2005/2, n°22, p. 99-110.

[21] Sur la pauvreté essentielle de l'image, cf. Cabestan, « Qu'est-ce qu'une conscience captive ? », op. cit., p. 25-26 : « D'emblée, les limites du savoir interdisent au monde imaginaire de rivaliser avec la richesse du monde réel. Ceci signifie simplement qu'il ne faut pas confondre la mondanité de l'objet réel et celle de l'objet irréel. Dans un cas cette mondanité désigne l'infinité des relations que les objets réels soutiennent entre eux et que je découvre progressivement dans l'expérience, dans l'autre elle consiste, nous dit Sartre, en une « atmosphère de monde » : la mondanité est une

aux images oniriques, quitte à la transposer dans un contexte tout autre, celui de Bergson, en offrant à l'expression une pleine positivité.

Et c'est pour cette raison, à coup sûr, qu'il ne fait à aucun moment mention de la thèse du livre intégralement, mais retient seulement l'idée qui semble entrer en écho avec ses propres recherches. Aussi, n'oublions pas qu'il nous fallait d'emblée nous placer au sein d'un nouveau paradigme, par-delà les distinctions classiques du réel et de l'imaginaire, du vrai et du faux ; dissiper l'illusion fondamentale qu'identifiait Bergson.

Or Sartre, dans son analyse de la conscience onirique, maintient la distinction classique – rêve/perception ; croyance/savoir ; erreur/vérité[22] – ; il est, en un sens, encore pieux, encore cartésien. Aussi va-t-il même jusqu'à radicaliser la dichotomie, en usant d'une analogie, à partir d'un exemple de la mythologique – Le roi Midas :

> « De manière très suggestive, Sartre compare la conscience onirique au roi Midas qui, à la suite d'un vœu irréfléchi, transforme en or tout ce qu'il touche. De même, la conscience onirique appréhende comme fiction tout ce qu'elle aurait saisi à l'état vigile dans une attitude perceptive […] la conscience ne peut pas percevoir puisqu'elle irréalise, pourrait-on dire, tout ce qu'elle « touche », saisit immédiatement sur un mode onirique ce qu'elle aurait pu percevoir si elle avait été éveillée […] [elle] ne peut pas y adopter une attitude réflexive qui pose son objet […] comme existant réellement »[23].

Il semble donc que Deleuze fasse, à dessein, abstraction de la position initiale de Sartre, en le « bergsonisant », tout en « sartrisant » Bergson lui-même, et donne ainsi une consistance au concept de rêve impliqué, qui loin de qualifier une « pauvre » image irréelle, paraît, au contraire, caractériser la richesse du monde dans sa pluralité essentielle, et ce, en dehors de toute conscience, de tout moi : « Deleuze radicalise cette sortie du

---

propriété immanente de l'image onirique et l'espace et le temps sont « des qualités internes de la chose imagée » ».

[22] « Le rêve ressemble aussi beaucoup à l'erreur dans le spinozisme : l'erreur peut se donner comme vérité, mais il suffit de posséder la vérité pour que l'erreur se dissipe d'elle-même » (*I*, 314) ; « Là où l'évidence est donnée, la croyance n'est ni utile, ni même possible. Le rêve, au contraire, est une croyance. Tout ce qui se passe dans un rêve j'y crois. Mais je ne fais qu'y croire » (*I*, 315).

[23] Cabestan, *op. cit.*, p. 24

moi en supprimant le médium de la conscience : il n'est nul besoin de recourir à une spontanéité impersonnelle qui garderait le caractère de la conscience »[24]. Ce qui explique le passage d'une image-rêve explicite, conservant encore la catégorie de conscience, à un rêve impliqué, image-monde ouvrant sur une nouvelle définition de la subjectivité : « la conscience est quelque chose » – la conscience est une image parmi d'autres.

Dès lors, la seconde référence à Binswanger, n'était-elle pas gratuite, mais participe concrètement à la métamorphose de la notion, puisque celui-ci, assigne au rêve un rôle positif, et y voit, à la différence de Sartre, le noyau même de l'existence – en témoigne le titre du livre fondateur de sa méthode analytique *Rêve et existence*, le « et » caractérisant moins une exclusion des deux termes, mais une réelle conjonction, le rêve étant appréhendé d'emblée comme « une modalité déterminée de l'être-homme ».[25]

2. Binswanger – « mondanisation » ou comment « être aspiré par le monde »

La deuxième référence que nous avons retenue est donc celle faite au psychiatre suisse Ludwig Binswanger, *via* la notion de « mondanisation », que Deleuze juxtapose aux termes de « pronominalisation » et de « dépersonnalisation ». Citons à nouveau Deleuze :

> « Si nous essayons de définir pour notre compte cet état de rêve impliqué, nous dirons que l'image optique et sonore se prolonge alors en *mouvement de monde*. Il y a bien retour au mouvement (d'où son insuffisance encore). Mais ce n'est plus le personnage qui réagit à la situation optique-sonore, c'est un mouvement de monde qui supplée au mouvement défaillant du personnage. Il se produit une sorte de « mondialisation » ou « mondanisation », de dépersonnalisation, de pronominalisation du mouvement perdu et empêché » (*IT*, 80-81).

La notion de Binswanger intervient donc au sein même de la définition que tente d'élaborer Deleuze à propos du rêve impliqué ; elle est donc fondamentale pour comprendre le processus de désubjectivation qui s'y produit. Toutefois, Deleuze ne

---

[24] Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 31.
[25] Binswanger, *Rêve et existence*, Paris, Vrin, 2012, p. 43.

précise pas exactement d'où il tire l'expression. Encore une fois peut-il nous sembler que l'expression est tirée hors de son contexte. Mais en y regardant de plus près, il n'en est rien. Aussi nous faut-il, momentanément nous plonger dans le domaine de la « Daseinanalyse », afin de mieux percevoir la nécessité d'une telle référence, tout en rappelant l'intérêt profond que portait Deleuze à l'évolution des théories et pratiques psychiatriques de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e}, à travers notamment des figures comme Clérambault, Jaspers, Minkowski.

Pour ce faire, nous nous reporterons à l'introduction que rédige Foucault en 1954, pour la première édition française de *Rêve et existence*, où il tente d'expliciter l'originalité et les enjeux de l'approche de Binswanger, par rapport, entre autres – puisqu'il se démarque également d'une certaine tradition psychiatrique – à l'approche psychologisante et naturaliste de la psychanalyse freudienne[26].

Aussi explique-t-il que Binswanger forme ce qu'il nomme « une anthropologie de l'imagination », qui progressivement dévoile sa dimension ontologique : « il faut saisir la dimension verticale pour saisir l'existence se faisant dans cette forme de présence absolument originaire où se définit le *Dasein*. Par là, on abandonne le niveau anthropologique de la réflexion qui analyse l'homme en tant qu'homme et à l'intérieur de son monde humain pour accéder à une réflexion ontologique qui concerne le mode d'être de l'existence en tant que présence au monde » (*IB*, 137). Et c'est, pour Binswanger, le rêve qui effectue cette transition, puisque la subjectivité se détourne de la conscience pour ouvrir à l'existence, à ce qu'elle a de plus authentique, libérée de la conscience et du moi. D'où une certaine distance prise par rapport à l'existentialisme de Sartre comme l'explique Elisabetta Basso dans sa postface à la nouvelle édition de *Rêve et existence* : « Binswanger, lui-même, lors de sa première conférence parisienne en 1950, s'était soucié de souligner la distance qui séparait son analyse du Dasein de la connotation anti-

[26] Cf. L'article « rêve » dans le dictionnaire Martin Heidegger ; notamment sur sa proximité avec Ménard Boss (*Il m'est venu un rêve* …), plutôt qu'avec Binswanger, *Le dictionnaire Martin Heidegger,* Paris, Cerf, 2013, p. 1148.

heideggérienne qui caractérisait la psychanalyse sartrienne de l'« existence » par l'accent mis sur le concept de conscience »[27].

Et Foucault de creuser cette différence en reprenant – sur un ton presque ironique – l'analyse de la conscience imageante de *L'imaginaire* :

> « Imaginer Pierre après un an d'absence, ce n'est pas me l'annoncer sur le mode de l'irréalité (il n'est pas besoin d'imagination pour cela, le moindre sentiment d'amertume suffit), c'est d'abord m'irréaliser moi-même, m'absenter de ce monde où il ne m'est plus possible de rencontrer Pierre. Ce qui ne veut pas dire que je « m'évade vers un autre monde », ni même que je me promène dans les marges possibles du monde réel. Mais je remonte les chemins du monde de ma présence ; alors se brouillent les lignes de cette nécessité dont Pierre est exclu, et ma présence, comme présence à ce monde-ci, s'efface. Je m'efforce de revêtir ce mode de la présence où le mouvement de ma liberté n'était pas pris encore dans ce monde vers lequel il se porte, où tout encore désignait l'appartenance constitutive du monde à mon existence » (*IB*, 139).

Ainsi se libère, dans ce mouvement d'imagination, une subjectivité pure, qui n'est pourtant ni celle du moi ni celle du je, une subjectivité d'avant la subjectivité. Le rêve n'est plus le reflet d'une quelconque extériorité, et « n'indique pas comme ses éléments constituants une image archaïque, un fantasme, ou un mythe héréditaire […]. Au contraire, c'est au rêve que renvoie implicitement toute acte d'imagination. Le rêve n'est pas une modalité de l'imagination ; il en est la condition première de possibilité. » (*IB*, 138). Car dans le rêve, il n'y a plus de sujet rêveur indépendant qui rêverait, ni sujet d'énonciation, ni sujet d'énoncé :

> « Le sujet du rêve ou la première personne onirique, c'est le rêve lui-même, c'est le rêve tout entier. Dans le rêve tout dit « je », même les objets et les bêtes, même l'espace vide, même les choses lointaines et étranges, qui en peuplent la fantasmagorie. Le rêve c'est l'existence se creusant en espace désert, se brisant en chaos, éclatant en vacarme, se prenant, bête ne respirant plus qu'à peine, dans les filets de la mort. […] *Rêver n'est pas une*

[27] Binswanger, *op. cit.*, p. 96.

autre façon de faire l'expérience d'un autre monde, c'est pour le sujet qui rêve la manière radicale de faire l'expérience du monde »[28] (*IB*, 128, nous soulignons).

Ces lignes très stimulantes de la lecture que Foucault fait de Binswanger montrent à quel point ce dernier semble renouveler le concept de rêve, qui se fait donc dans un rapport très étroit avec le monde, et non pas, comme le pense Sartre, en rupture avec lui, ce qui nous ramène ainsi à la notion de « mondanisation », employée par Deleuze pour qualifier le rêve impliqué, qui semble prendre tout son sens, dans son rapport avec le rêve.

En effet, le terme de « mondanisation » et l'expression associée « le fait d'être aspiré par le monde » se trouvent développés dans les travaux de psychopathologie de Binswanger, et précisément dans ses livres sur la schizophrénie avec pour cas emblématique celui de Lola Voss[29]. « La traduction du terme « Verweltlichung » pose certains problèmes. Binswanger en donne plusieurs définitions qui ne sont pas tout à fait superposables : « retraite progressive de la liberté du Moi et son écrasement par les nécessités ou processus intramondains » ; « Le fait d'être aspiré par le monde ». […]

---

[28] Ce texte dense de Foucault mériterait une lecture plus approfondie. Nous ne pouvons toutefois pas nous y attarder ici, au risque de digresser et de perdre le fil de notre analyse.

[29] Ludwig Binswanger, *Le cas Lola Voss. Schizophrénie, 4e étude*, PUF, Paris, 2012. La traduction dans ce livre du terme mondanisation est « mondéisation » : « Le contraire de la libre esquisse du monde, à savoir l'être chu (« aliéné ») dans un projet de monde conditionné par l'angoisse, imposé au Dasein, nous l'avons appelé « mondéisation » » (p. 125) ; « La perte du monde s'accompagne de la perte de soi. Là où le Dasein ne peut plus esquisser *librement* de monde, et qui reste d'abord abandonné au *climat*, c'est perdu aussi pour le soi. » (p. 116). Dans l'introduction au livre, Philippe Veysset explique que « la dépossession du soi par les autres est moins grave que la dépossession de soi par le monde […] Ce qui, dans cette phase, a en revanche complètement disparu, entraînant une disparition non moins complète du soi, c'est le monde. C'est ce que le Freud de *L'homme aux rats*, par exemple, ne voit pas. La dévoration de l'anus qui emplit l'homme aux rats d'une secrète jouissance, est dévoration du vide et du creux, donne à ce vide une consistance par-delà le symbole phallique dont le rat se trouve ultérieurement investi […] C'est le moment de « cruauté nue », moment où le Dasein n'est plus ni auprès-de-soi, ni hors-de-soi, mais n'est plus « là », car il n'y a plus ni monde, ni soi » et d'ajouter quelque chose d'essentiel pour nous : « Le délire, au contraire, recrée un monde, il est démiurge. […] C'est justement à partir de ce germe que va s'opérer la mondéisation » (p. 9-10). On comprend, après lecture de cette description, l'intérêt qu'a pu avoir Deleuze pour la théorie de Binswanger, notamment prenant le contre-pied de la psychanalyse. La mondéisation ou mondanisation qu'opère le délire est un manière justement de se sauver, de recréer le lien de soi avec le monde. Cette question est fondamentale dans les études de cinéma comme nous verrons au moment d'analyser la notion de « fabulation ».

« partout où le *Dasein* s'aliène dans un projet exclusif du monde, fût-il sous la forme d'une passion débordante comportant par conséquent une limitation momentanée de sa liberté, on assiste au spectacle de sa mondanisation illimitée » »[30].

La mondanisation, observée dans les cas de psychose[31] mais aussi au sein du déroulement onirique, est le mouvement de décentrement par lequel le sujet semble se confondre avec le monde dans une dilatation extrême de l'espace, et s'efface pour ne devenir qu'un élément parmi les éléments du monde, qui prend le relais du mouvement en s'actualisant à son tour. Il n'est plus un simple horizon mais un espace-temps ayant des qualités indépendantes qui prennent vie et s'animent – aussi est-ce la définition de la féérie[32], qui semble correspondre, en un certain sens, aux dynamismes spatio-temporels décris dans le premier chapitre de cette seconde partie.

Mais il n'en demeure pas moins que le sujet se singularise à mesure qu'il s'ouvre au le monde : car étrangement, ce monde est *son* monde.[33] D'où le paradoxe de cette conjugaison entre Binswanger d'un côté, pour qui le rêve est à la fois aspiration *vers* le monde et *par* le monde – une objectivité radicale ? - et, la conception de Sartre, de l'autre, pour qui la conscience onirique est une conscience *captive d'elle-même*, un univers clos d'où a disparu la catégorie du réel – subjectivité pure ?

Deleuze semble à la fois dépasser Sartre par Binswanger, et inversement, en décrétant qu'il n'y a pas *un* monde du rêve, comme il y aurait *un* monde des énoncés[34] ; il existe des singularités irréductibles les unes aux autres, qui entrent dans des processus de mondanisation ou de dépersonnalisation, mais aussi de captation et de prédation

---

[30] Joseph Gabel, *La fausse conscience*, Editions de Minuit, 1962, p. 179-180.
[31] Cf. Le rêve schizo des multiplicités de Franny dans *MP*, 41-41, cité plus haut.
[32] cf. Cours du 22/ 05/1984 – Deleuze y développe davantage la question de la féérie.
[33] « Il ne me suffit donc pas d'écrire : Je suis malheureux. Tant que je n'écris rien d'autre, je suis trop près de moi, trop près de mon malheur, pour que ce malheur devienne vraiment le mien sur le mode du langage : je ne suis pas encore vraiment malheureux. Ce n'est qu'à partir du moment où j'en arrive à cette substitution étrange : Il est malheureux, que le langage commence à se constituer en langage malheureux pour moi, à esquisser et à projeter lentement le monde du malheur tel qu'il se réalise en lui. », Blanchot Maurice, *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 29.
[34] Nous traiterons de la théorie des énoncés chez Foucault dans le prochain chapitre.

réciproques, faisant de chaque être un monde à part entière, irréductible – principe des indiscernables – si bien que le veau sera toujours reconnu par sa mère.

Aussi nous faut-il aller plus loin dans cette définition du rêve comme monde clos, à la fois hermétique et ouvert ; dont l'ouverture, justement, peut s'avérer dangereuse, un abîme, un précipice, un véritable sans-fond.

II. La Captivité du Rêve

Dans une conférence prononcée à la FEMIS en mars 1987, intitulée « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Deleuze, traitant du travail de la pensée au cinéma, offre une belle interprétation de l'œuvre de Minnelli, qu'il résume en une *I*dée, une idée cinématographique, qui lui permet, comme nous le verrons d'enrichir son concept de « rêve impliqué ». Citons ce passage :

> « Je pense à Minnelli, qui a une idée extraordinaire sur le rêve. Elle est très simple – on peut la dire –, et elle est déjà engagée dans un processus cinématographique qui est l'œuvre de Minnelli. La grande idée de Minnelli sur le rêve – poursuit-il –, c'est qu'il concerne avant tout ceux qui ne rêvent pas. Pourquoi cela les concerne-t-il ? Parce que dès qu'il y a rêve de l'autre, il y a danger. Le rêve des gens est toujours un rêve dévorant qui risque de nous engloutir. Que les gens rêvent, c'est très dangereux. Le rêve est une terrible volonté de puissance. Chacun de nous est plus ou moins victime du rêve des autres. Même quand c'est la plus gracieuse jeune fille, c'est une terrible dévorante, pas par son âme mais par ses rêves. Méfiez-vous du rêve de l'autre, parce que si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutus » (*DRF*, 279)[35].

Que signifie exactement cet étrange avertissement ? Comment le rêve, qui s'écoule avant tout dans l'intimité du moi, peut-il émaner d'autrui ? Nous avions vu, en effet, avec Sartre, que la conscience onirique, coupée du monde commun de la perception, s'avérait être une « conscience captive », mais elle était avant tout captive *d'elle-même*. Binswanger, quant à lui, permettait, en abandonnant l'idée de conscience, d'étendre l'espace du rêve

[35] Nous renvoyons également à « L'Abécédaire » où il développe la même idée à la lettre *I* comme « Idée ».

au monde, dans un rapport primordial avec les conditions de l'existence, *via* un phénomène d'absorption du moi – mondanisation comme « le fait d'être aspiré par le monde » – proche de celui que découvre Deleuze, de manière exemplaire, chez Minnelli.

Cette idée d'absorption – le fait d'être *captivé*, *pris*, *happé* par le rêve d'autrui – n'est pourtant pas nouvelle chez Deleuze[36]. On la retrouve dès ses premiers écrits, notamment dans son *Proust et les signes*, ou encore, dans *Logique du sens,* comme nous tenterons de le montrer ici.

Ce qui semble attesté, en effet, c'est un pluralisme ontologique profond, soutenu par une conception renouvelée de l'individuation et de la subjectivation. D'une part, il s'agira d'expérimenter avec Proust le sentiment ambivalent d'exclusion radicale – notamment à travers l'expérience amoureuse ; et avec Minnelli, d'autre part, et, à l'inverse, de chercher à en sortir, puisque les mondes oniriques sont autant de toiles d'araignées desquelles on ne peut que difficilement s'échapper.

---

[36] Il est assez remarquable que le seul rôle que Deleuze ait joué au cinéma est celui du prêtre-philosophe Lamennais captif, dans un film de Michèle Rosier sur George Sand, « George Qui ? » (1973). Les trois répliques de Deleuze dans le film sont les suivantes ; d'abord dans un salon mondain : « Le pouvoir emploi l'Eglise au profit du gouvernement, on racole au nom du Christ, et pas pour lui » ; « Un homme se réveille et dit à son domestique : « Quel temps fait-il aujourd'hui ? Le domestique ouvre la fenêtre, regarde dehors et dit : Monsieur il n'en fait point. C'est amusant » ; puis au sein de sa cellule de prison, une longue tirade : « Je ne m'étonne pas d'être ici, on n'a jamais pu attaquer ce qui est mal, défendre ce qui est bien, sans rencontrer la persécution […] Dans tous les temps, les délits politiques ont été déterminés par les passions, les intérêts, les craintes soupçonneuses de ceux qui gouvernent et ont varié avec les hommes et les choses. Comme on dit, crime aujourd'hui, vertu demain […]. Le régime n'est pas plus austère que celui qui a toujours été le mien, la vie de prison affaiblit beaucoup. Bien qu'il y ait ici une assez grande lucarne, je souffre d'un manque d'air » puis Gros plan : « C'est comme d'être dans un monde à part, et qui ternit l'âme. […] Il y a des gens qui n'aiment pas qu'on trouble la sécurité des institutions dont ils sont membres, une espèce de fidélité, ce sont d'abord des hommes tout dévoués à eux-mêmes, mais on n'étouffe pas de la voix de l'honnête homme qui ne craint rien, qui ne désire rien etc. » A la question « peut-on vous écrire ? », le prêtre répond catégoriquement « Non ! », pour ne pas donner main aux pratiques infâmes de la censure policière. Deleuze n'aurait pu tenir un autre rôle au cinéma, et toutes les répliques expriment sa singularité profonde, et ce, jusqu'à l'émouvant « je souffre d'un manque d'air ».

A. Comment pénétrer un monde clos …

Il revenait à Proust, d'abord, de montrer « qu'il y a autant de mondes que d'images », et même que dans chaque âme étaient enveloppés une infinité de mondes. Or ces mondes, à l'instar d'une définition du monde comme ensemble cohérent, stable et suffisant, paraissent impénétrables, hermétiques, captifs d'eux-mêmes, tels la conscience onirique chez Sartre, « réalisation parfaite d'un imaginaire clos […] imaginaire dont on ne peut absolument pas sortir et sur lequel il est impossible de prendre le moindre point de vue extérieur » (*I,* 319).

L'œuvre de Proust, en effet, ouvre sur un univers complexe composé d'une pluralité de mondes qui ne cessent d'émettre des signes, si bien que pour dérouler un monde, faut-il se faire « égyptologue », déchiffrer des hiéroglyphes, sans qu'un mode d'emploi puisse être extrait et transposable d'un monde à l'autre. Deleuze explique, en effet, que « l'unité de tous les mondes est qu'ils forment des systèmes de signes émis par des personnes, des objets, des matières ; on ne découvre aucune vérité, on n'apprend rien, sinon par déchiffrage et interprétation » ; et d'ajouter « la pluralité des mondes est que ces signes ne sont pas du même genre, n'ont pas la même manière d'apparaître, ne se laissent pas déchiffrer de la même façon, n'ont pas avec leur sens un rapport identique » (*PS*, 11).

Aussi identifie-t-il quatre grands ensembles de signes : signes mondains relatifs aux temps que l'on perd ; signes amoureux du temps perdu ; signes sensibles ou matériels du temps retrouvé ; et enfin, signe de l'art qui mènent à un temps originel – le temps en personne. Ce sont les signes amoureux qui retiendront d'abord notre attention, puisqu'ils permettent, de manière très tangible, de nous faire toucher du doigt l'idée d'une clôture, d'une capture, d'une captation des mondes, et de comprendre que l'essence chez Proust n'est pas si stable, un platonisme renversé à sa manière :

> « Chez Platon – explicité Pierre Montebello – les signes renvoient à des essences stables, mais chez Proust, l'ordre du logos s'est lui-même disséminé en signes, en points de vue qui ne communiquent pas, en un monde alogique. Antilogos contre logos, souffrances, douleurs et

déceptions de l'apprentissage contre amour platonicien, vérités incommunicables contre *Sophia* antique ».[37]

1. « Le pluralisme de l'amour »

Le paradoxe de l'amour est qu'il nous est impossible de pénétrer totalement le monde ou les mondes de l'aimé, et pourtant, nous en sommes quand même prisonniers :

> « […] l'amour – écrit Deleuze – naît et se nourrit d'interprétation silencieuse. L'être aimé apparaît comme un signe, une « âme »: il exprime un monde possible inconnu de nous. L'aimé implique, enveloppe, emprisonne un monde, qu'il faut déchiffrer, c'est-à-dire interpréter. Il s'agit même d'une pluralité de mondes ; le pluralisme de l'amour ne concerne pas seulement la multiplicité des êtres aimés, mais la multiplicité des âmes ou des mondes en chacun d'eux. Aimer c'est chercher *à expliquer, à développer* ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'être aimé. […] Albertine enveloppe, amalgame « la plage et le déferlement du flot ». Comment pourrions-nous accéder à un paysage qui n'est plus celui que nous voyons, mais au contraire celui dans lequel nous sommes vus ? » (*PS*, 14).

L'être aimé apparaît à lui seul comme un rêve *impliqué*, une multitude d'images mystérieuses suivant chacune sa propre logique, son propre chemin, et émettant des signes que l'amant se voit *forcé* d'interpréter.

> « Nous ne pouvons pas interpréter les signes d'un être aimé – poursuit Deleuze – sans déboucher dans ces mondes qui ne nous ont pas attendu pour se former, qui se formèrent avec d'autres personnes, et où nous ne sommes d'abord qu'un objet parmi d'autres. L'amant souhaite que l'aimé lui consacre ses préférences, ses gestes et caresses. Mais les gestes de l'aimé, au moment même où ils s'adressent à nous et nous sont dédiés, expriment encore ce monde inconnu qui nous exclut […] chaque préférence dont nous profitons dessine *un monde possible* où d'autres seraient ou sont préférés » (*PS*, 15).

---

[37] Pierre Montebello, *op. cit.*, p.51. Nous renvoyons au chapitre « La création par le temps pur » dans son intégralité, qui éclaire au plus haut point la problématique qui est la nôtre.

« Monde inconnu qui nous exclut », d'autant plus que nous cherchons à y pénétrer, et dont on ne peut toutefois pas se libérer. Il est à la lettre *captivant,* et ce, aussi bien pour l'amant captivé que pour l'aimé captif, à l'instar de ce que Proust fait dire à Swann de manière « prophétique » :

> « Cependant le danger de ce genre d'amours est que la sujétion de la femme calme un moment la jalousie de l'homme mais la rend aussi plus exigeante. Il arrive à faire vivre sa maîtresse *comme ces prisonniers qui sont jours et nuit éclairés pour être mieux gardés*. Et cela finit généralement par des drames »[38].

L'amour fait vivre à l'amant une expérience paradoxale où l'on se retrouve à la fois exclut et intégré, dedans et dehors, à la limite de tous mondes impliqués dans l'âme ou les rêves de l'aimé : une vraie expérience de l'altérité, ou pire, de l'aliénation. Ce thème des mondes impliqués, emboîtés, enveloppés, ou compliqués sera développé particulièrement dans le chapitre « Les boîtes et les vases », dans lequel Deleuze expose deux modalités de rapports entre les mondes : boîtes entrouvertes et vases clos.

2. Boîtes entrouvertes et vases clos

Ce que découvre ainsi Deleuze, à travers Proust, ce sont des mondes plus larges que le monde commun de la perception – monde structuré par des connexions légales, sensori-motrices. Les mondes de Proust sont comme des rêves impliqués, des images-mondes, hétérogènes et pourtant singuliers, travaillés et fêlés du dedans par le temps, et qui s'expriment à travers des signes, une multiplicité de signes, à partir desquels les interprétations se forment, renouvelant à chaque fois les vérités de ces mêmes mondes – kaleidoscopes.

D'où une nouvelle définition de l'essence ; non plus « l'essence stable, l'idéalité vue qui réunit le monde en un tout et y introduit la juste mesure », juste mesure aristotélicienne de la forme organique du vrai, mais « *point de vue* supérieur »,

---

[38] Proust, *La recherche du temps perdu,* « A l'ombre des jeunes filles en fleurs », Paris, Gallimard, 1999, p. 448, nous soulignons.

perspectivisme, « point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original du monde » (*PS*, 133)[39].

Aussi ces mondes différents, qui sont comme autant de points de vue sur le réel mouvant – chaque image de rêve est un monde – entretiennent-ils des rapports complexes à la fois d'implication (contenant/contenu) et de complication (tout/parties). Ces deux mouvements décrivent une position complexe : les mondes sont à la fois impliqués les uns dans les autres et il s'agit alors de les expliquer, quitte à se retrouver soi-même impliqué – « une curieuse torsion par laquelle on est soi-même pris dans le monde inconnu exprimé par l'être aimé, vidé de soi-même, aspiré dans cet autre univers. Si bien qu'être vu fait le même effet qu'entendre prononcer son prénom par l'être aimé : l'effet d'être tenu, nu, dans sa bouche » (*PS*, 145) – et hermétiques les uns aux autres – qui, bien que juxtaposés, apparaissent comme des astres infiniment séparés, entre qui la communication semble impossible.

Toute la question sera celle du comment : comment *dérouler* un univers sans le dénaturer – « jamais un monde ne peut être organisé hiérarchiquement et objectivement » – et comment passer d'un univers à l'autre sans se perdre soi-même : « entre toutes ces parties closes, il existe un système de passage, mais qu'on ne doit pas confondre avec un moyen de communication directe ou de totalisation » (*PS*, 152).

Le risque dans toute opération d'explication est d'enfermer l'essence et de la creuser « par une opération de vidage qui restitue le moi du narrateur à lui-même ». Car, explique Deleuze,

> « … le narrateur-interprète, amoureux et jaloux, va enfermer l'être aimé, l'emmurer, le séquestrer pour mieux « l'expliquer », c'est-à-dire pour le vider de tous ces mondes qu'il contient […] « *Albertine avait perdu toutes ses couleurs* … elle avait perdu peu à peu toute sa beauté … Devenue la grise prisonnière, réduite à son terme elle-même, il lui fallait ces éclairs où je me ressouvenais du passé pour lui rendre ses couleurs » » (*PS*, 146, nous soulignons)[40].

---

[39] On retrouve la même définition de l'essence chez Leibniz avec tout le perspectivisme présupposé.

[40] Notons, à nouveau, l'importance de la couleur – nous verrons plus lois, notamment avec Spinoza, le rôle ontologique et éthique des couleurs (« causes colorantes »). Deleuze se rapporte

Quant à l'activité de choix, elle semble quant à elle exclure une infinité d'autres mondes possibles :

> « … sous sa forme la plus pure, on la voit s'exercer au moment du réveil, quand le sommeil a fait tournoyer tous les vases clos, toutes les pièces fermées, tous les moi séquestrés hantés par le dormeur […] tout homme qui dort « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » : le problème du réveil est de passer de cette chambre du sommeil, et de ce qui s'y déroule, à la chambre réelle où l'on est, de retrouver le moi de la veille parmi tous ceux qu'on vient d'être en rêve, qu'on aurait pu être ou qu'on a été, de retrouver enfin la chaîne d'association qui nous fixe au réel en quittant les Points de vue supérieurs du sommeil » (*PS,* 154-155).

D'où la supériorité, encore une fois, du sommeil par rapport à la mémoire – comme il en avait été de l'image-rêve par rapport à l'image-souvenir : « le sommeil est plus profond que la mémoire, parce que la mémoire même involontaire reste attachée au signe qui la sollicite et au moi déjà choisi qu'elle va faire revivre, tandis que *le sommeil est l'image du pur interpréter qui s'enroule dans tous signes et se développe à travers toutes les facultés* » (*PS*, 156, nous soulignons)[41].

L'on atteint, comme il en était pour le rêve impliqué, à un « nous sans contenu », une dépersonnalisation et pronominalisation, qui semble libérer le temps. En découle une métamorphose du narrateur en araignée ; telle est sa manière de se « mondaniser », d'être aspiré par le monde et d'aspirer à son tour le monde, un pur *mouvement de monde* ou *lignes d'univers*.

à plusieurs reprises au *Traité des couleurs* de Goethe, dont la théorie, prenant le contre-pied de la physique de Newton, offre une perspective plutôt originale de la couleur et de la lumière. Nous y reviendrons.

[41] Assertion extrêmement importante, relevant à nouveau le rôle primordial du sommeil comme ce qui justement comble le comble des fourmillements nécessaires, et évinçant toute analytique, toute théorie des facultés, au profit d'un rapport immédiat entre esthétique et dialectique, ce qui se retrouve très profondément chez Proust.

3. L'Araignée

Chaque monde est ainsi un point de vue, une manière singulière de faire monde, d'étendre son milieu, de s'actualiser, et de capter les signes émis par les autres mondes qui composent l'univers pluriel, le chaos. Dans son livre *Mondes animaux, monde humain*, le biologiste Jacob Von Uexküll écrit : « Tout sujet tisse ses relations comme autant de toiles d'araignée avec certaines caractéristiques des choses et les entrelace pour en faire un réseau qui porte son existence »[42]. De même le narrateur de la *Recherche* se comporte comme l'araignée tissant sa toile – ce n'est pas pour autant une métaphore :

> « L'araignée non plus ne voit rien, ne perçoit rien, ne se souvient de rien. Seulement, à un bout de sa toile, elle recueille la moindre vibration qui se propage à son corps en onde intensive, et qui la fait bondir à l'endroit nécessaire. Sans yeux, sans nez, sans bouche, elle répond uniquement aux signes, est pénétrée du moindre signe qui traverse son corps comme une onde et la fait sauter sur sa proie » (*PS*, 218).

---

[42] Cf. Benoît Goetz, « L'araignée, le lézard et la tique : Deleuze et Heidegger lecteurs de Uexküll », *Le Portique*, 20 | 2007 ; Deleuze fait également référence à André Tilquin, *La toile géométrique des araignées* dans une lettre à Arnaud Villani du 23/02/82 : « L'usage immanent, selon vous, serait le rhizome ou la toile d'araignée. Je me rappelle un psychologue, Tilquin, qui avait fait une thèse très intéressante sur les toiles d'araignée, c'était sa spécialité. Vous me donnez envie de le relire, pour voir s'il n'y aurait pas des toiles d'araignée du type rhizome et des toiles de type arbre, beaucoup plus centralisées, chez les araignées jugées à tort) supérieures ou transcendantes », *LT*, 81) ; voir également la référence faite à Hume dans le cours du 25/02/1986 : « Exemple : Dieu est cause du monde. Dieu sort de soi pour produire le monde et le monde est extérieur à dieu. Je dirai : Dieu est cause efficiente du monde. Cause émanative : c'est une cause dont l'effet est extérieur, mais qui n'a pas besoin de sortir de soi pour le produire. C'est une cause qui reste en soi pour produire son effet, mais l'effet est extérieur à la cause. On dira que l'effet émane de la cause.... Transitive c'est efficiente. […] Entre ces trois types de causes, vous avez toutes les transitions possibles, c'est ça qui fait que ça peut se multiplier à l'infini, les types de causes[…] *Cas d'une cause émanative : l'araignée et la soie, mais comme disait le grand philosophe Hume, qu'est-ce qui me prouve que Dieu n'est pas une araignée ? C'est une question importante, si Dieu était une araignée... Parce que si Dieu était une araignée, à ce moment-là, le monde ne serait pas l'objet d'une cause efficiente mais l'objet d'une cause émanative. La soie émane de l'araignée. En effet, l'araignée reste en soi pour produire - reste en soi : S O I - l'araignée reste en elle-même pour produire, hein ? Elle reste en elle-même pour produire la soie, mais la soie, elle, elle ne reste pas dans l'araignée, elle forme la toile. Je dirai : l'araignée est cause émanative de la toile.* La cause immanente, vous voyez, c'est que nous seulement que la cause reste en soi pour produire, mais l'effet reste dans la cause. Spinoza est le plus grand philosophe qui a développé l'idée qu'entre Dieu et le monde il y avait un rapport d'immanence, c'est-à-dire Dieu reste en soi pour produire le monde et le monde reste en Dieu ». (Nous soulignons). De même dans le *Rêve d'Alembert* de Diderot, la même « métaphore » de l'araignée comme âme du monde.

Et en effet, poursuit Deleuze, le narrateur est à lui seul un monde, un rêve impliqué, doté d'une « sensibilité involontaire, mémoire involontaire, pensée involontaire qui sont chaque fois comme les réactions globales intenses du corps sans organes à des signes de telle ou telle nature. C'est ce corps-toile-araignée qui s'agite pour entrouvrir ou pour fermer chacune des petites boîtes qui viennent heurter un fil gluant de la Recherche » (*PS*, 218).

Nous sommes, comme disait Nietzsche « En prison », et « il n'y a pas la moindre échappatoire, pas de tour ou de détour qui mène au monde *réel* ! Nous sommes dans notre toile comme des araignées, et quoi que nous y prenions, nous ne pouvons prendre que ce qui veut bien se laisser prendre dans *notre* toile »[43].

Aussi en sera-t-il de même de l'œuvre de Minnelli, bâti comme la *Recherche*, un immense univers fait d'une multitude de rêves impliqués, comme autant de toiles d'araignée « dont les places sont moins faites pour le rêveur lui-même que pour les proies vivantes qu'il attire » (*IM*, 167). La question sera alors : comment passer d'un monde – monde qui ne s'ouvre que pour se refermer immédiatement – à l'autre sans se retrouver prisonnier du rêve d'Autrui ?

B. … et comment en sortir ?

Dans *De l'autre côté du miroir*, le personnage d'Alice vit une expérience paradoxale : alors même qu'elle pense être dans son propre rêve, elle observe le roi rouge, sommeillant, entrain de rêver à son tour. Blanc Bonnet lui affirme qu'il est entrain de rêver d'elle, qu'elle n'est « qu'un des éléments de son rêve ! » ; aussi s'il se réveille, elle-

[43] Nietzsche, *Aurore*, Paris, Gallimard, 1970, p. 117. Aussi, « nous ne faisons « rien de plus avec l'intelligence que ne fait l'araignée avec sa toile », *Gai Savoir*, V, 15 (9) ; dans le *Nietzsche*, p. 44 : « Araignée (ou Tarentule) – C'est l'esprit de vengeance ou de ressentiment. Sa puissance de contagion c'est son venin. Sa volonté, c'est une volonté de punir et de juger. Son arme, c'est le fil, le fil de la morale. Sa prédication, c'est l'égalité (que tout le monde devienne semblable à elle-même !) ».

même n'existerait plus : « Pourquoi parles-tu de le réveiller, demanda Blanc Bonnet, puisque tu n'es qu'un des éléments de son rêve ? Tu sais très bien que tu n'es pas réelle ».

Deleuze retient ce paradoxe dans *Logique du sens* et explique qu'« Alice subit et rate toutes les épreuves du sens commun : l'épreuve de la conscience de soi comme organe – « Qui êtes-vous ? » -, l'épreuve de la perception d'objet comme reconnaissance – le bois qui se dérobe à toute identification – l'épreuve de la mémoire comme récitation – « c'est faux du commencement à la fin » -, l'épreuve du *rêve comme unité du monde – où chaque système individuel se défait au profit d'un univers dans lequel on est toujours un élément dans le rêve de quelqu'un d'autre* – « *je n'aime pas appartenir au rêve d'une autre personne* »[44] ». (*LS*, 97, nous soulignons)

Les personnages de Minnelli sont comme Alice ; eux aussi échouent à l'épreuve du sens commun, ayant perdu le bon sens. Et ils échouent exemplairement à l'épreuve de l'unité du monde et du rêve ; puisqu'ils découvrent le pluralisme des mondes – chaque décor-descriptions est un monde en soi – par lesquels ils sont constamment happés, et desquels ils doivent tenter de fuir : « Il faut s'insinuer, se laisser absorber, sans toutefois se perdre ou se faire happer » (*IT*, 86), avise Deleuze.

Aussi la question presque métaphysique de Minnelli sera celle de la possibilité ou non de pénétrer le rêve ou le passé d'autrui[45], et celle des conséquences d'une telle

---

[44] « Au bout d'un moment, le bruit sembla décroître peu à peu. Bientôt, un silence de mort régna, et Alice releva la tête, non sans inquiétude. Ne voyant personne autour d'elle, elle crut d'abord que le Lion, la Licorne et les bizarres Messagers anglo-saxons, n'étaient qu'un rêve. Mais à ses pieds se trouvait le grand plat sur lequel elle avait essayé de couper le gâteau. « Donc, ce n'est pas un rêve », pensa-t-elle, « à moins que … à moins que nous fassions tous partie d'un même rêve. Seulement, dans ce cas, j'espère que c'est mon rêve à moi, et non pas celui du Roi Rouge ! Je n'aimerais pas du tout appartenir au rêve d'une autre personne », continua-t-elle d'un ton plaintif : « j'ai très encire d'aller le réveiller pour voir ce qui se passera ! » Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir* (1871), trad. A. Bay, Marabout, p. 217-218.

[45] Deleuze fait d'ailleurs un rapprochement, peut-être incongru, mais tout à fait justifié, entre le cinéma de Welles et celui de Minnelli, autour du traitement de la mémoire : « Dans de nombreuses interviews Welles a montré le peu d'estime qu'il a pour Minnelli. Alors, je me dis, c'est quand même pas juste tout ça parce que, s'il y a quelqu'un dans le cinéma qui a eu comme problème (alors qu'il ne devait pas à Welles) comme problème, longtemps, la question de quelqu'un qui est absorbé par le passé des autres ou par le rêve des autres, c'est Minnelli, c'est Minnelli, ça ah ! Tous les films de Minnelli c'est ça ! C'est quelqu'un qui est introduit bon gré, mal gré dans le rêve ou le passé des autres et qui va s'en tirer comme il peut pour affronter les dangers d'une telle absorption. Alors je dis pas que Welles soit ainsi un disciple de Minnelli mais Je dis que cette heureuse rencontre fait que la sévérité de Welles pour Minnelli, elle n'est peut-

compénétration, puisqu'il retient une qualité fondamentale dans l'usage de la couleur – image-couleur – celle de la puissance absorbante, dont il est difficile de se défaire : « nous n'avons plus l'impression d'assister à un spectacle, mais de le vivre, tant est harmonieuse la correspondance des décors, des personnages, des couleurs et des mouvements d'appareil. La caméra a cessé d'être passive. Elle devient sensible, supprime la rampe, elle introduit en souplesse « de l'autre côté du miroir » ».[46]

1. Le monde clos du rêve d'autrui

En effet, l'univers de Minnelli se présente comme une féérie – un espace merveilleux, surnaturel, où le mouvement est supporté par le monde et la danse, et où les personnages ne sont plus que des éléments parmi d'autres de ce monde. Aussi ce qu'on voit, en premier lieu, ce sont des décors, de pures descriptions, « cartes postales », ou « vues plates », qui semblent, tels des images hypnagogiques, « sans passé, sans avenir », dit Sartre : « L'image hypnagogique ne se donne jamais comme étant quelque part. Nous « voyons » une étoile en image et cela a quelques pouces de nous mais nous ne savons point où cette image est image, elle n'est pas entourée d'un univers imaginaire » (*I*, 321).

Le rôle de la danse et de la couleur sera, par un processus de mondanisation onirique, de procurer à chaque image-description, un passé et un avenir, un espace, une histoire, « une atmosphère de monde » : « La danse assurera donc la transition entre la vue plate et l'ouverture de l'espace »[47]. Il s'agit ici de la grâce qui entame la mondanisation ou mondéisation, à savoir, la redécouverte du monde cependant qu'il se créé à nouveau :

être pas fondée, mais enfin ils peuvent avoir leur règlement de compte comme chacun » (Cours Vérité et Temps, du 05 juin 1984). Voir également *IT*, 148 : « On dirait que le passé surgit en lui-même, mais sous forme de personnalités indépendantes, aliénées, déséquilibrées, larvaires en quelque sorte, fossiles étrangement actifs, radioactifs, inexplicables dans le présent où ils surgissent, d'autant plus nocifs et autonomes. Non plus des souvenirs, mais des hallucinations. C'est la folie, la personnalité scindée, qui témoigne maintenant pour le passé. L'histoire de « *La Dame de Shanghai* » est celle d'un héros d'abord naïf pris dans le passé des autres, saisi, happé (il y a là une ressemblance avec les thèmes de Minnelli sans qu'on puisse parler d'influence, qui déplairait à Welles) » (*IT*, 148).

[46] Etienne Chaumeton, *op. cit.*, p. 39.

[47] Alain Masson, cité par Deleuze, *IT*, note 21, p. 84.

> « La grâce – écrit Pierre Montebello – […] n'enveloppe plus l'anéantissement du monde mais incite au contraire à retrouver la « féérie du monde » (Tarde), à se placer dans la diversité des rythmes qui signent les choses et communiquent avec nous. Le principal effet esthétique et philosophique de la grâce est de supprimer toute gravité, tout poids d'existence. […] Même immobile, le corps danse […]. L'allègement provient toujours du sentiment d'être à nouveau transporté par une puissance insoupçonnée de vie tandis que toute pesanteur se vit comme inertie et tendance à la conservation, comme répétition du même une fois pour toutes. […] Et c'est bien la danse qui « transmue le lourd en léger » »[48]

Toutefois, Minnelli ira plus loin, explique Deleuze, puisque ce sera chaque partie du décor, vue plane, indépendamment, qui s'animera et constituera un monde clos sur lui-même, et pourtant capable de communiquer avec les autres – synthèse disjonctive :

> « Il ne s'agit plus de passer d'un monde réel en général à des mondes oniriques particuliers, puisque le monde réel supposerait déjà des passerelles que les mondes du rêve semble nous interdire, comme dans « Brigadoon » où l'on ne voit plus que dans l'immense plongée la réalité dont nous sépare le village immortel et clos. Chaque monde, chaque rêve chez Minnelli est fermé sur soi, refermé sur tout ce qu'il contient, y compris le rêveur. […] Chaque décor atteint à sa plus grande puissance, et devient pure description de monde qui remplace la situation » (*IT*, 85).

Plus encore, chaque monde constituera un rêve, non pas celui du rêveur – du personnage privé de ses capacités sensori-motrices –, mais celui d'un autre, d'où sa dimension proprement paradoxale. La figure d'autrui ouvre sur une nouvelle définition du rêve, sa « part sombre »[49].

Toute l'œuvre de Minnelli présentera, en effet, des personnages enveloppés dans les rêves d'autres personnes ; dans *Yolanda*, Fred Astaire se trouve immergé dans le monde féérique de la jeune fille, jeune héritière, alors même qu'il pensait initialement la tromper. De même, dans *Brigadoon*, le héros se retrouve captivé et captif dans la cité idéale

---

[48] Pierre Montebello, *op. cit.*, p. 80-81.

[49] Jacques Fieschi, « Mémoire musicale », in *Cinématographe*, n°34, janvier 1978, p. 18 : « Ainsi le rêve, chez Minnelli, comporte la part sombre que confirment ailleurs ses mélodrames, jusqu'au lourd galop mythologique des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* ».

de la jeune femme, véritable havre de paix, une « atmosphère de monde », espace fermé où le temps est figé et d'où l'on ne peut s'échapper qu'au péril de sa propre vie. Dans, le mélodrame *Lame de fond*, l'enveloppement est dédoublé ; l'héroïne, d'abord captive du cauchemar de son mari, trouve l'issue salvatrice dans le rêve de son beau-frère porté par un doux air de la troisième symphonie de Brahms. Même les comédies présentent des personnages dépossédés, pris dans une réalité qui progressivement vire au cauchemar, mais sans que cela ne soit perceptible ; ainsi en est-il dans *La roulotte du plaisir*, où le couple imbriqué dans les rêves respectifs de l'un et l'autre de ses membres, se trouve pris dans un véritable cauchemar :

> « Dans un crescendo inexorable, les gestes domestiques banals s'avèrent inopérants à conjurer les objets de cuisine en révolte. Tandis que le rythme devient celui d'une conga fatale, les œufs s'échappent, la farine se dérobe, la salade prend le large, ballotant la pauvre Lucy, prisonnière de « son rêve » […] non seulement la réalité est devenue cauchemar : elle flétrit à jamais le faux rêve, celui du conformisme »[50].

Par ailleurs, ce qui accentue et sublime la dimension onirique de l'image, sa propension à se faire espace et monde *absorbants*, c'est avant tout la couleur, son traitement particulier, qui en fait de l'image, une image-couleur : « La couleur est rêve, non pas parce que le rêve est en couleurs, mais parce que les couleurs chez Minnelli acquièrent une haute valeur, presque dévorante » (*IT,* 86)

2. « Aliénation par la couleur »[51]

C'est dans le chapitre sept de *L'image-mouvement* – « L'image-affection : qualités, puissances, espaces quelconques » – que Deleuze découvre la puissance absorbante de la couleur chez Minnelli. Il écrit :

---

[50] Christian Viviani, « Le monde menacé », *Positif* n°526, décembre 2004, p. 102.

[51] L'expression est de Claude Ollier, *Souvenirs écran* : « S'il est permis de parler d'aliénation à propos du protagoniste, ce n'est évidemment pas dans le sens d'un engluement matérialiste […] Il serait plus juste de parler d'aliénation par la couleur : intégration de couleurs complémentaires, et le contraire simultané : absorption par l'ombre » (p. 217)

> « Minnelli avait fait de l'absorption la puissance propre de cette nouvelle dimension de l'image. D'où chez lui le rôle du rêve : *le rêve n'est que la forme absorbante de la couleur*. Son œuvre, de comédie musicale mais aussi de tout autre genre, allait poursuivre sur le thème lancinant de personnages littéralement absorbés par leur propre rêve, et surtout par le rêve d'autrui et le passé d'autrui […], par le rêve de puissance d'un Autre. […] Dans toute son œuvre, le rêve devient espace, mais comme une toile d'araignée dont les places sont moins faites pour le rêveur lui-même que pour les proies vivantes qu'il attire. Et, si les choses deviennent mouvement de monde, si les personnages deviennent figure de danse, c'est inséparable de la splendeur des couleurs, et de leur fonction absorbante presque carnivore, dévorante, destructrice » (*IM*, 167, nous soulignons).

Ce que Deleuze nomme « image-couleur » dans ce chapitre, n'est pas seulement une image *en* couleurs ou colorée ; elle appartient, en propre, au cinéma :

> « Les formes principales de cette image, la couleur-surface des grands aplats, la couleur atmosphérique qui imprègne toutes les autres, la couleur-mouvement qui passe d'un ton à un autre, ont peut-être leur origine dans la comédie musicale et son aptitude à dégager d'un état de choses conventionnel un monde virtuel illimité. Des trois formes, c'est la couleur-mouvement qui semble appartenir au cinéma, les autres étant pleinement déjà des puissances de la peinture » ; aussi donne-t-elle une portée différente au « caractère absorbant » de la couleur : « l'image-couleur - poursuit-il - ne se rapporte pas à tel ou tel objet, mais absorbe tout ce qu'elle peut : c'est la puissance qui s'empare de tout ce qui passe à sa portée, ou la qualité commune à des objets tout à fait différents » (*IM*, 166).

Le technicolor permettait, en effet, à Minnelli d'exercer ses talents de coloriste, en donnant à la couleur une fonction structurante dans la formation de l'espace onirique – pensons au rouge vif de *Yolanda*, ou au rouge feu des *Quatre cavaliers de l'apocalypse*, qui rappelle celui dépeint la déchéance des *Damnés* de Visconti et sa dimension cauchemardesque. « La couleur est […] l'affect même, c'est-à-dire la conjoncture virtuelle de tous les objets qu'elle capte », insiste Deleuze.

Il y a donc comme une métaphysique de la couleur, qui dépasse le cadre strictement technique – le technicolor – et qui s'exprime dans la manière dont la couleur semble se mondaniser, actualiser un espace tout en maintenant ses potentialités, puisqu'il ne s'agit

plus d'espaces qualifiés ou d'objets déterminés, mais de pures descriptions optiques : la couleur devient un événement – « ce n'est pas du sang, c'est du rouge » (Godard).

Et qui mieux que Van Gogh pouvait personnifier une telle « aliénation par la couleur », essayant de capter l'essence même de la lumière, ou plutôt du « jaune » – ce n'est pas de la lumière, c'est du jaune – dans un processus de mondanisation duquel il ne pourra plus se libérer. *Lust of life* est remarquable en ce sens, peignant la chute irréversible, fatale, de l'artiste dans la psychose, chute qui n'est autre qu'une absorption par quelque chose qui le dépasse, la couleur[52] :

> « Il est juste que Minnelli se soit confronté au sujet capable d'exprimer au mieux cette aventure sans retour : l'hésitation, la crainte et le respect avec lesquels Van Gogh s'approche de la couleur, sa découverte et la splendeur de sa création, et sa propre absorption dans ce qu'il crée, l'absorption de son être et de sa raison dans le jaune » (*IM*, 167).

Il semble alors qu'à la question « comment sortir de ces mondes ? », la réponse sera toujours celle d'une alternative ; ou bien on y est absorbé, corps et âme, ou bien on en sort, mais seulement pour se retrouver happés dans un autre rêve, et ce, à l'infini …

> « Jamais autant que chez Minnelli – conclut Deleuze – la comédie musicale n'a approché d'un mystère de la mémoire, du rêve et du temps, comme d'un point d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. Etrange et fascinante conception du rêve, où le rêve est d'autant plus impliqué qu'il renvoie toujours au rêve d'un autre, ou bien, comme dans le chef-d'œuvre « *Mme Bovary* », constitue lui-même pour son sujet réel une puissance dévorante, impitoyable » (*IT*, 87).

Aussi lorsque Deleuze qualifiait la position de Minnelli comme « astronomique », fallait-il la comprendre littéralement : comme chez Proust, l'instrument de l'œuvre de Minnelli est le télescope :

---

[52] cf. *Strinberg et Van Gogh* de Jaspers : « En janvier 1889, et parlant des tournesols peints l'été précédent, Van Gogh écrit : « Or, pour être chauffé suffisamment pour fondre ces ors-là et ces tons de fleurs – le premier venu ne le peut pas -, il faut l'énergie et l'attention d'un individu entier » » ; « Pour atteindre la haute note jaune que j'ai atteinte cet été, il m'a bien fallu monter le coup un peu » (Karl Jaspers*, Strinberg et Van Gogh*, Paris, Minuit, 1953, p. 204).

> « Même ce qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temps me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope » quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde » (*PS*, 172).

Tous deux, astronomes[53], optent donc pour un perspectivisme et un pluralisme métaphysiques, sans pour autant nier la possibilité d'une communication entre les mondes, d'un passage, que seuls la danse et l'art sont aptes à opérer.

Mais, tous deux, également, posent le problème de l'altérité de manière inédite, puisqu'Autrui d'avère non plus être un « autre sujet », « un autre moi », mais un rêve impliqué, à savoir tout un univers enveloppant une infinité de *mondes possibles*, structurant justement la perception du moi, et participant dès lors du processus de subjectivation.

D'où la proximité avec l'univers conceptuel de Leibniz, qui entre autres, nous permettra de déceler les enjeux proprement philosophiques que sous-tend la notion paradoxale de rêve impliqué.

C. De la captivité à « la double capture »

Revenons à notre problème initial : il s'agissait d'examiner le rapport que Deleuze semblait construire entre les notions de monde et de rêve, à travers le concept de « rêve impliqué ».

Plus qu'un simple rêve, qui s'écoulerait dans l'intimité du moi pendant le sommeil, le « rêve impliqué » ou image-monde semblait ouvrir vers un envers de la subjectivité, dépassant les dualismes classiques du réel et de l'imaginaire, du subjectif et de l'objectif, et formant le circuit le plus large de la mémoire entre image actuelle et image virtuelle. Il se caractérisait ainsi par un puissant décrochage par rapport au monde commun de la perception et de la veille, le mouvement n'étant plus attribué à un sujet ou à un personnage, mais par les mondes pluriels dans lesquels il était happé ou absorbé.

---

[53] Remarquons que Viscontifait également d'un passionné d'astronomie le héros – le Prince Salina – de son film le Guépard.

Mais ce qui intéresse plus profondément Deleuze dans ce que dévoile le rêve impliqué comme pluralisme, c'est le passage, ce qui se qui se passe « entre » ces mondes impliqués, enveloppés, hétérogènes, travaillés du dedans par le temps, et ne se réduisant donc pas à de simples essences extensives.

D'où l'importance de la figure d'Autrui, dont nous tenterons d'abord d'expliciter le rôle original que lui confère Deleuze, avant d'examiner, grâce à Leibniz, les enjeux ontologiques et métaphysiques qui touchent particulièrement au problème de l'individuation et la découverte d'un « inconscient-monde »[54] plus profond que tout inconscient archéologique.

1. La figure paradoxale d'autrui

Le concept d'Autrui est développé par Deleuze, comme nous l'avons déjà analysé plus haut, au moins trois fois dans l'œuvre – d'abord dans *Différence et répétition*, à la fin du chapitre V sur la « synthèse asymétrique du sensible »[55] ; puis dans *Logique du sens*, constituant l'un des thèmes de l'appendice II « Michel Tournier et le monde sans autrui » ; et enfin, plus tardivement, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* au premier chapitre, « Qu'est-ce qu'un concept ? », où « autrui » joue le rôle d'exemple servant à répondre à la question éponyme – avec l'exemple du *Cogito* en parallèle (ce qui n'est pas anodin).

Aussi avons-nous vu que c'est autrui qui incarnait, chez Minnelli et Proust, le rêve impliqué, les images-mondes, comme autant de mondes enveloppés, pliés, qui constituent chacun un tout à la fois irréductible et ouvert. Autrui actualise un espace, une étendue, mais à un degré tel que la subjectivité ne peut totalement s'y effectuer, demeurant à l'état de processus mouvant. Ce que découvre Deleuze est donc une structure d'autrui comme *monde possible*, condition de l'organisation même du monde commun de la perception.

---

[54] Pierre Montebello, *DPC,* 113 : « Le rêve est la découverte d'un monde infiniment plus large que le monde présent puisqu'il nous met aux prises avec l'histoire intégrale du passé. C'est en suivant cette trajectoire que le cinéma aura fait surgir une image-temps qui donne au monde sa vraie profondeur virtuelle, sa vraie épaisseur temporelle ».
[55] *DR*, 334-335.

2. « Un visage terrifié »

C'est au niveau du système psychique qu'intervient dans le processus d'individuation, qu'on tentera de définir plus en avant, la structure particulière d'Autrui, qui se distingue catégoriquement du Je et du Moi, du sujet et de l'objet, mais forme plutôt la condition de possibilité de ces instances.

Aussi, c'est Autrui, qui dans notre cas, permet de passer d'un monde à l'autre. Il agit, explique Deleuze, comme un « centre d'enveloppement », « *expression d'un monde possible* » ; il n'est donc ni une personne, ni un autre « moi », et encore moins un objet :

> « Le tort des théories est précisément d'osciller sans cesse d'un pôle où autrui est réduit à l'état d'objet, à un pôle où il serait porté à l'état de sujet. Même Sartre se contentait d'inscrire cette oscillation dans autrui comme tel, en montrant qu'autrui devenait objet quand j'étais sujet, et ne devenait pas sujet sans que je fusse à mon tour objet » (*DR,* 334).

La distinction classique du sujet et de l'objet n'était donc pas encore dépassée, et le concept d'autrui était pris dans la constellation conceptuelle du sujet, alors même qu'il semble en être la condition :

> « Autrui est toujours perçu comme un autre, mais dans son concept il est la condition de toute perception. *C'est la condition sous laquelle on passe d'un monde à un autre.* Autrui fait passer le monde, et le « je » ne désigne plus qu'un monde passé (« j'étais tranquille … »). Par exemple, Autrui, suffit à faire de toute une longueur une profondeur dans l'espace et inversement, au point que, si ce concept ne fonctionnait pas dans le champ perceptif, les transitions et les inversions deviendraient incompréhensibles, et nous ne cesserions de nous cogner contre les choses, le possible ayant disparu. » (*Qph ?* 24, nous soulignons)

Autrui, ainsi défini, sous-tend que nous nous situons d'emblée dans un univers antérieur à toute personnalisation. Il se dévoile comme tel dans des espaces particuliers, ceux que nous avions observés plus haut, espaces mondanisés, oniriques, absorbants, qui sont de l'ordre de l'expression et du possible, au sens d'une potentialisation extrême. Aussi l'expression, explique Deleuze, est-elle une « relation qui comporte essentiellement une torsion, entre un exprimant et un exprimé, telle que l'exprimé n'existe pas hors de l'exprimant, bien que l'exprimant s'y rapporte comme à quelque chose de tout à fait

autre » - ainsi en était-il de la couleur comme expression ou affect. Quant au possible, il faut l'entendre, non comme ressemblance, mais comme « l'état de l'impliqué, de l'enveloppé, dans son hétérogénéité même avec ce qui l'enveloppe » (*DR*, 334).

Comme explique Deleuze à travers l'œuvre de Proust, en découvrant l'essence structurante d'Autrui avec la réminiscence, nous nous plaçons « au commencement du monde » : « l'ordre s'est effondré, aussi bien dans les états du monde qui étaient censés le reproduire, que dans les essences ou Idées qui étaient censées l'inspirer. Le monde est devenu miettes et chaos […] se ressouvenir, c'est créer, c'est aller jusqu'à ce point où la chaîne associative se rompt hors de l'individu constitué, se trouve transféré à la naissance d'un monde individuant » (*PS,* 134).

Ainsi, la rupture du schème sensori-moteur à l'origine de l'émergence de l'image-monde, ouvre-t-elle sur un monde de signes, de forces, de luttes entre différents horizons du possible, « monde individuant », en voie d'individuation, faisant résonner les grondements d'un Dionysos sous-terrain ; derrière le rêve apollinien, celui de la belle forme organique, surgit la terrible et cruelle ivresse des formations cristallines, des puissances du faux, celles qui justement présupposerait toute individuation, impersonnelle et pourtant singulière.

L'image-monde ou le rêve impliqué qualifie donc cet entre-deux-mondes de l'individuation, monde d'avant la différenciation, où l'individu – qui n'est ni le « moi », ni le « ça » – jouit de sa pleine différence :

> « L'individuation est mobile, étrangement souple, fortuite, jouissant de franges et de marges, parce que les intensités qui la promeuvent enveloppent d'autres intensités, sont enveloppés par d'autres et communiquent avec toutes. L'individu n'est nullement l'indivisible, il ne cesse de se diviser en changeant de nature » (*DR*, 331).

Deleuze nommait cela « dramatisation de l'idée », comme nous avions vu, et l'on avait tenté de rapprocher ce concept du travail du rêve. Aussi était-ce l'idée d'île qui avait

retenu l'attention de Deleuze de par les dynamismes spatio-temporelles qu'elle permettait de faire surgir[56].

N'est-ce pas également cette dramatisation de l'île qu'a construit le romancier Michel Tournier, poussant jusqu'à sa « littéralisation » l'expression « île *déserte* » ? Que se passe-t-il, en effet, si plus jamais aucun « visage terrifié » ne surgit ? Peut-on encore parler de « monde » si tout champ de perception est aboli, la structure « autrui » ayant disparue ?

C'est ce « monde », d'avant le rêve, que l'auteur de *Vendredi, ou les limbes du Pacifique*, nous invite à explorer, et auquel Deleuze a consacré un essai admirable, « Michel Tournier, ou le monde sans autrui ».

3. Un « monde » sans autrui ?

Il est difficile de concevoir un « monde », comme nous l'avons défini, sans la figure structurante d'autrui, car elle « n'est ni un objet dans le champ de ma perception, ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ *dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait* » (*LS*, 356).

En ce sens, autrui « objective » le monde, en donnant aux choses une épaisseur, une profondeur, la multiplicité des points de vue capable d'ériger les choses en concepts, onirisation par la couleur, distanciation et spatialisation, et donc de « réaliser » la fameuse lignes AB de la perception, que dessinait Bergson. Sans Autrui, seul le point I du schéma existerait effectivement. C'est donc à proprement parler l'espace et l'étendue qui s'anéantirait progressivement … mais pas seulement :

> « Autrui assure donc la distinction de la conscience et de son objet, comme distinction temporelle. Le premier effet de sa présence concernait l'espace et la distribution des catégories de la perception ; mais le deuxième effet, peut-être le plus profond, concerne le temps et la

[56] Rappelons ce passage : « Une Idée se dramatise à plusieurs niveaux, mais aussi des dramatisations d'ordres différents se font écho et traversent les niveaux. Soit l'Idée d'île : la dramatisation géographique la différencie, ou en divise le concept d'après deux types, le type océanique originel qui marque une éruption, un soulèvement hors de l'eau, le type continental dérivé qui renvoie à une désarticulation, à une fracture. Mais *le rêveur de l'île retrouve ce double dynamisme, puisqu'il rêve qu'il se sépare infiniment, à l'issue d'une longue dérive, et aussi qu'il recommence absolument, dans une fondation radicale* » (*DR*, 283, nous soulignons).

> distribution de ses dimensions, du précédent et du suivant dans le temps », explique Deleuze (*LS*, 361).

C'est donc également la ligne IC qui semble se rétrécir et faire coïncider les deux points, la distance entre conscience et objet étant maintenant abolie dans l'échelle temporelle :

> « On dirait, par suite, que mes journées se sont redressées. Elles ne basculent plus les unes sur les autres. Elles se tiennent debout, verticales, et s'affirment fièrement dans leur valeur intrinsèque. Et comme elles ne sont plus indifférenciées par les étapes successives d'un plan en voie d'exécution, elles se ressemblent au point qu'elles se superposent exactement dans ma mémoire et qu'il me semble revivre sans cesse la même journée »[57].

L'absence d'autrui décrète ainsi la sortie de l'ordre subjectif et l'effondrement de la mémoire psychologique. Elle ouvre sur un autre monde, d'avant l'homme, où autrui découvre son vrai visage, il se *dé*visage, il n'est plus ce qui libère la vie en organisant son cours, mais, au contraire, ce qui l'emprisonne : « la perte d'autrui, il l'avait d'abord éprouvée comme un trouble fondamental du monde ; plus rien ne subsistait que l'opposition de la lumière et de la nuit, tout se faisait blessant, le monde avait perdu ses transitions et ses virtualités. Mais il découvre (lentement) que c'est plutôt autrui qui troublait le monde. C'était lui, le trouble » (*LS*, 362).

Car, ajoute-t-il : « autrui, c'est ce qui, enveloppant les mondes possibles, empêchait les doubles de se redresser. Autrui, c'était le grand rabatteur. Si bien que la dé-structuration d'autrui n'est pas une désorganisation du monde, mais une organisation-debout par opposition à l'organisation couchée, le redressement, le dégagement d'une image enfin verticale et sans épaisseur ; puis d'un élément pur enfin libéré » (*LS*, 363).

Deleuze avait déjà pressenti cette destitution de la figure d'autrui dès ses premiers écrits. Souvenons-nous :

> « L'île serait seulement le rêve de l'homme, et l'homme, la pure conscience de l'île. Pour tout cela, encore une fois, une seule condition : il faudrait

---

[57] Miche Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.

> que l'homme se ramène au mouvement qui l'amène sur l'île, mouvement qui prolonge et reprend l'élan qui produisait l'île. Alors la géographie ne ferait plus qu'un avec l'imaginaire. Si bien qu'à la question chère aux explorateurs « quels êtres existent-ils sur l'île déserte ? », la seule réponse est que l'homme y existe déjà, mais un homme peu commun, un homme absolument séparé, absolument créateur, bref une Idée d'homme, un prototype, un homme qui serait presque un dieu, une femme qui serait une déesse, un grand Amnésique, un pur Artiste, conscience de la Terre et de l'Océan, un énorme cyclone, une belle sorcière, une statue de l'Ile de Pâques. Voilà l'homme qui se précède lui-même. » (*ID*, 13)

Aussi était-ce pour cette raison même que l'image-rêve et le rêve impliqué échouaient à opérer l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, et d'atteindre à la coalescence de l'actuel et du virtuel, en découvrant l'être du passé : un peu de temps à l'état pur.

Ces images impliquaient encore la structure autrui, dans sa forme la plus pure, enveloppant une multiplicité de mondes possibles, et ce, bien qu'à un stade pré-subjectif. Elles déployaient encore un espace, une étendue, le mouvement de monde, certes travaillé par le temps et par le processus d'individuation, mais l'impliquant encore sous les traits du « possible ».

Le Robinson de Tournier forcera la destitution et ne pourra en sortir indemne, tel Van Gogh absorbé par la couleur jaune, il deviendra la « pure conscience de l'île » :

> « C'était cela autrui : un possible qui s'acharne à passer pour réel. Et qu'il soit cruel, égoïste, immoral de débouter cette exigence, c'est ce que toute éducation avait inculqué à Robinson, mais il l'avait oublié pendant ces années de solitude, et il se demandait maintenant s'il ne parviendrait jamais à reprendre *le pli perdu* »[58].

Toutefois, ce monde « immonde » et « pervers » décrit par Tournier, monde d'avant toute actualisation ou différenciation, peuplés de pures singularités, ne peut poser la question fondamentale pour Deleuze qui est celle des relations entre les mondes, ou comment s'effectue la communication entre mondes clos ? Il faut dès lors retrouver le

---

[58] *Ibid.,* nous soulignons.

pli perdu, afin d'observer de plus près comment justement passer d'un rêve à l'autre, d'une image-monde à l'autre.

III. Des mondes avant et après le monde

Dans la seizième série de *Logique du sens*, « de la genèse statique ontologique », Deleuze pose explicitement la question de l'essence du monde : « L'individu n'est pas séparable d'un monde, mais qu'appelle-t-on un monde ? » (*LS*, 133). Il pose la question dans une perspective leibnizienne assumée, puisqu'il s'agit de montrer que le monde se constitue à partir de monades individuelles, qui à leur tour *expriment* le monde.

Le monde, dès lors, se définit comme cercle de convergence, où se distribuent des singularités pré-individuelles :

> « Dans chaque monde, les monades individuelles expriment toutes les singularités de ce monde – une infinité – comme dans un murmure ou évanouissement ; mais chacune n'enveloppe ou n'exprime « clairement » qu'un certain nombre de singularités, *celles de son voisinage desquelles elle se constitue et qui se combinent avec son corps* » (*LS*, 135).

L'effectuation, qui pourrait s'apparenter à un mouvement d'actualisation, d'explication, n'est toutefois pas séparable d'un mouvement de contre-effectuation – enveloppement, plissement ou encore cristallisation, qui se produit de manière simultanée. Le monde actuellement constitué ne préexiste pas aux monades individuelles, d'où la notion de « compossibilité » leibnizienne, qui permet de dépasser la logique attributive et attester du pluralisme des mondes possibles.

Deleuze retient, à partir de là, deux sens du mot monde : *welt* – « le sujet « en face » du monde » ; et *unwelt* – « l'individu vivant était dans le monde et en lui » (*LS*, 137). Aussi est-ce au sein même du *unwelt* que la communication entre les monades est possible, cet espace *onirique*, rêve impliqué, que découvre notamment l'art. D'où la proximité, non seulement de Tournier avec Leibniz[59], mais également Proust, qui pour Deleuze, ira plus

[59] Note 11, *LS*, 360.

loin dans sa découverte, non plus d'une « harmonie préétablie », mais d'une unité ultérieure qui n'est en rien une totalité :

> « Philosophiquement c'est Leibniz qui pose le premier le problème d'une communication résultant de parties closes ou de ce qui ne communique pas : comment concevoir une communication des « monades » qui sont sans porte ni fenêtre ? […] La réponse de Leibniz restaure ainsi une unité et une totalité préalables, sous forme d'un Dieu qui glisse dans chaque monade le même stock de monde ou d'information […] et qui fonde dans leurs solitudes une « correspondance » spontanée. Il ne peut plus en être ainsi selon Proust, pour qui autant de mondes divers répondent aux points de vue sur le monde, et pour qui unité, totalité, communication ne peuvent que résulter des machines et non pas constituer un stock préétabli » (*PS,* 196).

La pluralité du monde, peuplé de multiplicités, qui ne se divisent qu'en changeant de nature, et où la relation prévaut sur toute essence. Les mondes que déploie le rêve sont ainsi faits : « Les rêves sont nos œufs, nos larves ou nos individus proprement psychiques » (*DR*, 322).

Ainsi, l'*espace* du rêve nous dévoile-t-il un monde de pures relations, diagrammatique, espace où l'effectuation fait place simultanément à une contre-effectuation, où l'explication ne peut se faire sans implication, espace intermédiaire, rongé du dedans pas le temps, et qui semble ouvrir sur une nouvelle définition du rêve lui-même, libérés des catégories psychologisantes dans lesquels, non seulement la psychanalyse, mais aussi tout le régime classique de la vérité l'avait emmuré.

Aussi est-ce à cet « emmurement » que nous souhaiterions consacrer la suite de l'analyse, en nous intéressant de plus près à un certain *onirisme* de Foucault – Des mots et des rêves.

Chapitre IX

Les mots et les rêves
Comment sortir de l'enfermement ?

> Toute imagination, pour être authentique, doit réapprendre à rêver ; et l'art poétique n'a de sens que s'il enseigne à rompre la fascination des images pour rouvrir à l'imagination son libre chemin, vers le rêve qui lui offre, comme vérité absolue, son « infracassable noyau » de nuit[1].

Nous avions, précédemment, tenté d'analyser le rapport du monde et du rêve, à travers, entre autres, la notion de « rêve impliqué » ou d'image-monde, que nous avions décelée dans *L'image-temps*. Le livre de Deleuze sur Foucault, nous permet d'aller plus loin dans l'évaluation de ce rapport, de lui octroyer une dimension proprement ontologique, et une consistance philosophique. En effet, dès les premières pages du livre, où Deleuze expose la théorie des énoncés de Foucault, la référence à la conception sartrienne du rêve – développée dans *L'imaginaire* – se trouve à nouveau déployée, pour identifier les propriétés de l'énoncé, qui seraient similaires à celles des « atmosphères de monde » que composent les rêves chez Sartre.

La référence au rêve est, en outre, utilisée pour qualifier « l'isomorphisme » ou le calligramme, à savoir la conformité supposée de l'énoncé et du visible, du mot et de la chose. La référence au rêve n'est donc pas fortuite. Il s'agit d'évaluer l'ontologie propre à la philosophie foucaldienne, sa manière de proposer une conception de l'être plurielle et multiple, par-delà le dualisme prétendu de ses analyses sur le savoir et le pouvoir. Le rêve semble jouer un rôle essentiel, puisqu'il agit tant au sein du problème de la clôture des formations historiques ou des strates – le domaine du savoir comprenant les énoncés et les visibilités –, que dans la manière d'en sortir, de créer des lignes de fuite, capables

---

[1] Foucault, *IB*, 146. L'auteur fait ici référence à René Char, dont la conception du sommeil nous occupera au dernier chapitre concernant l'onirisme *supérieur* de Deleuze.

de conjurer l'enfermement et d'ouvrir sur des nouveaux modes d'existence – tout le domaine de la subjectivité que découvre Deleuze dans la dernière œuvre de Foucault.

Nous pensons également, que Foucault dialogue avec Deleuze – ne prenons pas en compte la chronologie –, à travers un texte de jeunesse qui nous a semblé particulièrement intéressant, puisqu'il y « introduit » le livre de Binswanger, *Rêve et Existence* ; et ce, alors même que Deleuze proposait une définition du « rêve impliqué » à travers la notion de « mondanisation » proprement binswangerienne, en gardant comme toile de fond la définition sartrienne du rêve comme conscience non-thétique.

Quels nouveaux aspects conquiert ainsi le rêve à travers les analyses sur Foucault que propose Deleuze ? Comment communiquent-elles avec le reste des passages oniriques deleuziens mais aussi avec la conception foucaldienne du rêve ? Quels enjeux quant à la vérité, la pensée et la vie pouvons-nous en déduire ? Mais plus encore, il s'agit de voir, dans la manière de lire un auteur pour Deleuze, la dimension proprement onirique de la philosophie, la fabulation qu'elle sous-tend, « l'idée selon laquelle « comprendre un auteur pour Deleuze, c'est d'une certaine manière le *fonder* » ; et c'est ensuite « pouvoir le *rêver »*, c'est-à-dire en extraire un double, « ce que Foucault *est*, s'il avait été métaphysicien »[2]: *theatrum philosophicum* …

I. La prison du rêve

L'une des caractéristiques les plus remarquables et surprenantes du rêve dans les analyses que propose Deleuze de la philosophie de Foucault est, en effet, son homogénéité, sa suffisance et sa clôture, le fait qu'il constitue un monde fermé, une atmosphère de monde, où tout semble tenir tout seul, sans aucun sujet présupposé, ni intentionalité, ni référence préalable.

[2] Frédéric Gros cité par David Lapoujade dans *MA*, note 31, 128. Le texte de Gros est extrêmement éclairant quant à la pratique *onirique* de la philosophie deleuzienne. Nous y reviendrons plus loin.

L'énoncé, comme le rêve, sont deux phénomènes autoréférencés, non-thétiques, qui ne tiennent leur cohérence que d'eux-mêmes. C'est la première référence à la notion de rêve, qui se voit prise dans le contexte de l'analyse des propriétés de l'énoncé foucaldien. La deuxième référence, quant à elle, concerne le rapport entre les énoncés et les visibilités, entre voir et parler, rapport du savoir, qui pris dans la toile homogénéisante du rêve, se trouve être un rapport de conformité de formes, ou isomorphisme, qui a à voir fondamentalement avec la définition de la vérité à l'âge classique ou de la représentation comme conception véridique du savoir et du monde. Foucault, parle en effet, du « rêve d'une pensée », et défend, à partir de là, la disjonction du voir et du parler, le non-rapport, qui justement conjure le rêve et sa volonté de figer les relations, et permet d'animer le temps dans ce qu'il a de plus créateur.

Essayons d'approcher de plus près ces deux aspects du rêve que repère Deleuze au sein des analyses historiques de Foucault, et qui lui permettent d'une part de faire émerger une définition du rêve comme prison, de par sa clôture inhérente et essentielle, mais aussi de conjurer le rêve en affirmant, avec Foucault le non-rapport séparant les mots et les choses, et leur impossible adhérence, qui n'empêche toutefois pas, comme nous le verrons plus loin, une communication spéciale entre strates irréductibles – étreinte des lutteurs, double capture, la guêpe et l'orchidée …

A. L'énoncé est un rêve

Tout commence avec l'énoncé, chez Foucault, comme dans un rêve : « le nouvel archiviste ne tiendra compte que des énoncés » … Aussi, distinguera-t-il les énoncés des propositions et des phrases, qu'ils présupposent sans se confondre, ni avec les uns ni avec les autres. Et si Deleuze compare l'énoncé à un rêve, au sens sartrien, il n'est pas question pour lui d'en faire une figure de l'imaginaire.

Paradoxalement, l'énoncé est le réel à l'état pur : « Il n'y a ni possible ni virtuel dans le domaine des énoncés, tout y est réel, et toute réalité est manifeste : seul compte ce qui a été formulé, là, à tel moment, et avec telles lacunes, tels blancs » (*F*, 13). Comment peut-il, dès lors, s'apparenter au rêve alors même qu'il est tout le réel, sans référence virtuelle,

sans projection possible ? C'est justement parce que le rêve exprime cet état de rareté et de maximum d'extension propre à l'énoncé, qui fait qu'il n'a pas d'extériorité mais un *dehors*. Comme pour le rêve d'insomnie chez Kafka, « il ne s'agit pas de réaliser l'impossible, mais d'épuiser le possible […] en lui donnant un maximum d'extension qui permet de le traiter comme un réel diurne réveillé » (*E*, 101). C'est dans la mesure où l'énoncé ne réfère à rien d'extérieur, affirmant une autonomie absolue, tel le monument exhaustif d'une époque, où il conserve tout à chaque moment – « comme le souvenir bergsonien »[3] –, c'est dans cette mesure qu'il constitue une atmosphère de monde, et où il affirme sa pleine positivité – « positivité du dictum » (*F*, 24), dira Deleuze. Aussi n'en n'est-il pas moins réel, affirmant la totalité du réel, absorbant tout possible et tout virtuel.

Pour expliciter cette idée paradoxale sur la nature de l'énoncé, qui en fait un concept tout à fait inédit, Deleuze repère la distinction que construit Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, entre trois espaces dans lequel s'effectue l'énoncé[4], dans son rapport non pas avec l'extérieur mais avec son propre dehors : espace collatéral, associé ou adjacent (rapport de l'énoncé avec d'autre énoncés – formation discursive ou famille d'énoncés) ; espace corrélatif (rapport de l'énoncé avec sujet, objet ou concept) ; espace complémentaire (rapport de l'énoncé avec les formations non-discursives).

Aussi est-ce dans l'analyse de l'espace corrélatif que Deleuze fait référence à la conception sartrienne du rêve, afin, justement, de conjurer tout « cogito » et toute « référence » extérieure, en affirmant la primauté de l'énoncé, le fait qu'il est *en soi* et *pour soi*, et duquel tout semble dépendre et dériver, sans pour autant s'y réduire, comme nous verrons. Citons le passage en entier :

> « Il s'agit du rapport de l'énoncé, non plus avec d'autres énoncés, mais avec ses sujets, ses objets, ses concepts. […] Les phrases […] renvoient à un sujet dit d'énonciation, qui semble avoir le pouvoir de faire commencer

---

[3] « Comme le souvenir bergsonien, l'énoncé se conserve en soi, dans son espace, et vit pour autant que cet espace dure ou est reconstitué » (*F,* 14). Cette référence au souvenir bergsonien demeure toutefois paradoxale, puisque le souvenir pur s'apparente plutôt à l'image virtuelle, alors que l'énoncé semble être une réalité parfaitement actualisée. Il nous faudra développer plus loin ce point pour mieux saisir la portée du concept d'énoncé.

[4] Nous avions, dans le chapitre VI sur l'onirisme kafkaïste, abordé brièvement cette classification des espaces énonciatifs.

> le discours : il s'agit du JE comme personne linguistique irréductible au IL, même quand il n'est pas explicitement formulé, le « Je » comme embrayeur ou sui-référentiel. La phrase est donc analysée du point de vue de la constante intrinsèque (la forme Je), et des variables extrinsèques (celui qui dit Je venant remplir la forme). Il en est tout autrement de l'énoncé : celui-ci ne renvoie pas à une forme unique, mais à des positions intrinsèques très variables qui font partie de l'énoncé même. […] Or tout cela fait partie de l'énoncé, bien que cela ne fasse pas partie de la phrase : c'est une *fonction dérivée* de la primitive, une fonction dérivée de l'énoncé. Le rapport de l'énoncé à un sujet variable constitue lui-même une variable intrinsèque de l'énoncé. […] Bien plus, donc, un même énoncé peut avoir plusieurs positions, plusieurs places du sujet […]. Mais toutes ces positions ne sont pas les figures d'un Je primordial dont l'énoncé dériverait : au contraire, elles dérivent de l'énoncé lui-même, et à ce titre sont les modes d'une « non-personne », d'un « IL » ou d'un « ON », « Il parle », « On parle », qui se spécifie d'après la famille d'énoncés. Foucault rejoint Blanchot qui dénonce toute personnologie linguistique, et situe les places de sujet dans l'épaisseur d'un murmure anonyme. C'est dans ce murmure sans commencement ni fin que Foucault voudra prendre place, là où les énoncés lui en assignent une. Et peut-être ce sont les énoncés les plus émouvants de Foucault » (*F*, 14-16)

L'énoncé, se distinguant ainsi de la phrase linguistique, ne renvoie à aucun sujet substantiel présupposé, comme cogito, avec distinction des deux sujets[5], mais à des « positions intrinsèques très variables ». La question devient purement pragmatique. Deleuze affirme ici un perspectivisme propre à Foucault, qui ne peut être réduit à aucun

---

[5] Rappelons le passage dans *Mille Plateaux* consacré au régime de signes post-signifiant et passionnel, dont nous avions fait allusion en première partie, et où Deleuze et Guattari attestent que la philosophie moderne présuppose ce régime subjectif particulier : « Descartes par opposition à la philosophie antique : l'idée d'infini comme première, point de subjectivation absolument nécessaire ; le Cogito, la conscience, le « Je pense », comme sujet d'énonciation qui réfléchit son propre emploi, et ne se conçoit que suivant une ligne de déterritorialisation représenté par le doute méthodique ; le sujet d'énoncé, l'union de l'âme et du corps ou le sentiment, qui seront garantis de façon complexe par le cogito, et qui opèrent les reterritorialisations nécessaires. Le cogito, toujours à recommencer comme un procès, avec la possibilité de trahison qui le hante, Dieu trompeur et malin Génie. *Et quand Descartes dit : je peux inférer « je pense donc je suis », alors que je ne peux pas pour « je me promène donc je suis », il lance la distinction des deux sujets (ce que les linguistes actuels toujours cartésiens appellent shifter, quitte à retrouver dans le second sujet la trace du premier*) » (*MP,* 163*,* nous soulignons). La distinction des deux sujets (d'énoncé et d'énonciation) et sa mise en crise avait déjà été repérée dans le travail d'écriture de Kafka, notamment dans la correspondance. Aussi est-ce une des entrées que nous avions empruntées pour qualifier le rêve selon Deleuze.

relativisme, puisque le cogito en dérive plutôt qu'il ne le fonde … murmure anonyme et atmosphérique.

Ainsi en est-il dans les atmosphères de monde du rêve, comme dans le rêve de Franny du second plateau de *Mille Plateaux* : « *Je suis en bordure de cette foule, à la périphérie ; mais j'y appartiens, j'y suis attachée par une extrémité de mon corps, une main ou un pied.* Je sais que cette périphérie est mon seul lieu possible, je mourrais si je me laissais entraîner au centre de la mêlée, mais tout aussi sûrement si je lâchais cette foule. Ma position n'est pas facile à conserver [...] promenade à la Virginia Woolf (« jamais plus je ne dirai *je suis ceci*, *je suis cela* ») » (*MP,* 42, nous soulignons).

Ce sont des « points de vue » qu'il s'agit d'incarner dans l'ordre du discours, dans l'ordre de l'énoncé, qui dicte ces positions obéissant à sa logique propre et intrinsèque.

> « Ainsi l'image hypnagogique – écrit Sartre – est une apparition isolée « en l'air », pourrait-on dire, le rêve est un monde. A vrai dire il y autant de mondes que de rêves, souvent même que de phases d'un rêve. Il sera plus juste de dire que toute image de rêve paraît avec son monde propre » (*I*, 321-322).

Il n'y a donc pas de référent pour l'énoncé, ni sujet, ni objet, ni concepts préalables. Citons au plus près le paragraphe où se noue le lien entre énoncé et rêve :

> « On en dira autant pour les objets et les concepts de l'énoncé – poursuit Deleuze. Une proposition est censée avoir un référent. C'est-à-dire que la référence ou l'intentionalité est une constante intrinsèque de la proposition, tandis que l'état de choses qui vient (ou non) la remplir est une variable extrinsèque. Mais il n'en est pas de même de l'énoncé : celui-ci a un « objet discursif » qui ne consiste nullement en un état de choses visé, mais dérive au contraire de l'énoncé même. C'est un objet dérivé qui se définit précisément à la limite des lignes de variation de l'énoncé comme fonction primitive. Aussi ne sert-il à rien de distinguer des types d'intentionalité différents, dont les uns pourraient être remplis par des états de choses, et dont les autres resteraient vides, étant alors fictifs ou imaginaires en général (j'ai rencontré une licorne), ou même absurdes en général (un cercle carré). Sartre disait que, à la différence des éléments hypnagogiques constants et du monde commun de la veille, c'est chaque rêve, chaque image de rêve, qui avait son monde spécifique. Les énoncés de Foucault sont comme des rêves : chacun a son objet propre, ou s'entoure d'un monde. Ainsi « La montagne d'or est en Californie » est bien un énoncé : il n'a pas de référent, et pourtant il ne suffit pas d'invoquer un intentionalité vide où tout est permis (la fiction en général).

Cet énoncé, « La montagne d'or… », a bien un objet discursif, à savoir le monde imaginaire déterminé qui « autorise ou non une pareille fantaisie géologique et géographique » (on comprendra mieux si l'on invoque « Un diamant gros comme le Ritz », qui ne renvoie pas à la fiction en général, mais au monde très particulier dont s'entoure un énoncé de Fitzgerald, dont son rapport avec d'autre énoncés du même auteur qui constituent une « famille »)[6]. Enfin, la même conclusion vaut pour les concepts : un mot a bien un concept comme signifié, c'est-à-dire comme variable extrinsèque, auquel il se rapporte en vertu de ses signifiants (constante intrinsèque). Mais, là encore, il n'en est plus de même pour l'énoncé. *Celui-ci possède ses concepts ou plutôt ses « schèmes » discursifs propres, à l'entrecroisement des systèmes hétérogènes par lesquels il passe comme fonction primitive* : par exemple, le groupements et distinctions variables de symptômes dans les énoncés médicaux, à telle ou telle époque ou dans telle formation discursive (ainsi la manie au XVIIe siècle, puis au XIXe, l'émergence de la monomanie…) » (*F*, 17-18, nous soulignons)

---

[6] Voici le passage auquel fait explicitement référence Deleuze : « Il ne faut pas non plus confondre le rapport entre un énoncé et ce qu'il énonce, avec le rapport entre une proposition et son référent. Les logiciens, on le sait bien, disent qu'une proposition comme « la montagne d'or est en Californie » ne peut pas être vérifiée parce qu'elle n'a pas de référent : sa négation n'est alors ni plus vraie ni moins vrai que son affirmation. Faudra-t-il dire de la même façon qu'un énoncé ne se rapporte à rien si la proposition, à qui il donne existence, n'a pas de référent ? Il faudrait plutôt affirmer l'inverse. Et dire, non pas que l'absence de référent entraîne avec soi l'absence de corrélat pour l'énoncé, mais que c'est le corrélat de l'énoncé – ce à quoi il se rapporte, ce qui est mis en jeu par lui, non seulement ce qui est dit, mais ce dont il parle, son « thème » – qui permet de dire si la proposition a un référent ou pas : c'est lui qui permet d'en décider de façon définitive. Supposons en effet que la formulation « La montagne d'or est en Californie » ne se trouve pas dans un manuel de géographie ni dans un récit de voyage, mais dans un roman, ou dans une fiction quelconque, on pourra lui reconnaître une valeur de vérité ou d'erreur (selon que le monde imaginaire auquel elle se rapporte autorise ou non une pareille fantaisie géologique et géographique). Il faut savoir à quoi se rapporte l'énoncé, qu'el est son espace de corrélations, pour pouvoir dire si une proposition a, ou non, un référent […] Un énoncé n'a pas en face de lui (et dans une sorte de tête-à-tête) un *corrélat* – ou une absence de *corrélat* […]. Il est lié plutôt à un « référentiel » qui n'est point constitué de « chose », de « faits », de « réalités », ou d'«êtres », mais de lois de possibilités, de règles d'existence pour les objets qui s'y trouvent nommés, désignés ou décrits, pour les relations qui s'y trouvent affirmés ou niées. Le référentiel de l'énoncé forme le lieu, la condition, le champ d'émergence, l'instance de différenciation des individus et des objets, des états de choses et des relations qui sont mise en jeu par l'énoncé lui-même ; il définit les possibilités d'apparition et de délimitation de ce qui donne à la phrase son sens, à la proposition sa valeur de vérité. *C'est cet ensemble qui caractérise le niveau* énonciatif *de la formulation, par opposition à son niveau grammatical et à son niveau logique* : par le rapport à ces divers domaines de possibilité, l'énoncé fait d'un syntagme, ou d'une série de symboles, une phrase à laquelle on peut, ou non, assigner un sens, une proposition qui peut recevoir ou non une valeur de vérité » (*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp.123-126, nous soulignons).

Les objets dérivent ainsi de l'énoncé, qui ne s'y réfèrent donc pas. Ils sont constitués par lui, plus qu'il ne serait induit par eux. Et Sartre de poursuivre, pour son compte :

> « […] il n'y a pas de monde imaginaire. En effet, il s'agit seulement d'un phénomène de croyance. […] En ce sens, les images demeurent isolées les unes des autres, séparées par leur pauvreté essentielle, soumises au phénomène de quasi-observation, « dans le vide » ; elles ne soutiennent entre elles d'autres rapports que ceux que la conscience peut à chaque instant concevoir en les constituant. *Mais il n'en demeure pas moins que chaque image se donne comme entourée d'une masse indifférenciée qui se pose comme monde imaginaire*. Il vaudrait mieux dire, peut-être, que chaque imaginaire, dans le rêve, apporte avec lui une qualité spéciale et constitutive de sa nature, qui est « l'atmosphère de monde ». Nous avons vu plus haut que l'espace et le temps de l'imaginaire se donnaient comme des qualités internes de la chose imagée. Il faudrait faire ici une remarque analogue : la « mondanité » de l'image rêvée ne consiste pas dans une infinité de relations qu'elle soutiendrait avec d'autres images. Il s'agit simplement d'une propriété immanente de l'image onirique ; il y a autant de « mondes » que d'images, même si le dormeur, passant d'une image à une autre, « rêve » qu'il demeure dans le même monde. Il conviendrait donc de dire : dans le rêve, chaque image s'entoure d'une atmosphère de monde. » (*I,* 323, nous soulignons).

Cette masse indifférenciée qui forme l'atmosphère de monde, indépendante de tout sujet et de toute conscience – bien que ce ne soit pas si évident chez Sartre, que le spectre de la conscience hante encore sa pensée – trouve une réelle incarnation dans l'énoncé, qui justement s'entoure d'un monde hermétique et clos : prison onirique. Les concepts rapportés à l'énoncé, de même, se réduisent à l'état de schèmes, au sens kantien : « déterminations dynamiques spatio-temporelles », extérieurs au concept, et dépendant en cela seulement de l'énoncé pris dans son contexte particulier.

Et peut-être lèverait-on la clôture du rêve, justement par le rêve lui-même – sortir du rêve par le rêve ou le drame : « Tout change quand on pose les dynamismes, non plus comme des schèmes de concepts, mais comme des drames d'idées. Car, si le dynamisme

est extérieur au concept, et à ce titre schème, il est intérieur à l'idée, et à ce titre *drame ou rêve* » (*DR*, nous soulignons)[7].

Ainsi Foucault, dans son analyse de l'énoncé, en-deçà des propositions et des phrases, serait allé, selon Deleuze, plus loin que Kant dans la recherche des conditions de possibilité de l'expérience, cette fois-ci *réelle*, en se positionnant justement au niveau des dynamismes extérieurs au concept mais aussi à l'intérieur de l'idée, l'*I*dée différentielle au sens deleuzien : « Derrière la façade visible du système, on suppose la riche incertitude du désordre ; et sous la mince surface du discours, toute la masse d'un devenir pour une part silencieux : un « présystématique » qui n'est pas de l'ordre du système ; un « prédiscursif » qui relève d'un essentiel mutisme »[8].

La condition (le sens) et le conditionné (l'apparition ou phénomène) ne sont donc pas de même nature. L'énoncé concerne justement cet « être du langage » qui n'apparaît que comme différencié, d'où découle une multitude de couches estompant et étouffant son silence. Aussi est-ce à ce niveau que s'installe Foucault, notamment dans l'*Archéologie*, position difficile à tenir[9] tant elle est ambivalence :

> « Il se peut que Foucault, dans cette archéologie, fasse moins un discours de sa méthode que *le poème de son œuvre précédente*, et atteigne au point où la philosophie est nécessairement poésie, forte poésie de ce qui est dit, et qui aussi bien celle du non-sens que des sens les plus profonds. D'une certaine façon, Foucault peut déclarer qu'il n'a jamais écrit que des fictions : c'est que nous l'avons vu, *les énoncés ressemblent aux rêves, et tout change, comme dans un kaléidoscope, suivant le corpus considéré et la diagonale qu'on trace*. Mais d'une

---

[7] Pensons à nouveau au « Theatrum philosophicum », in *Dits et écrits* II, que Foucault écrit à propos de *Différence et répétition* et *de Logique du sens*.

[8] Foucault, *op. cit.*, p. 105.

[9] Nous ne pouvons que rappeler ces énoncés émouvants dont parle Deleuze, et, en particulier, celui de la leçon inaugurale : « Dans ce discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ces interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas ; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible » (Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p.7-8)

> autre façon il peut dire aussi qu'il n'a jamais écrit que du réel, car tout est réel dans l'énoncé, et toute réalité y est manifeste » (*F*, 27, nous soulignons).

Acte de fabulation proprement foucaldien, au lieu même de l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, de l'énoncé, qui fait de tout acte de langage un acte de création. Aussi n'est-ce pas également ce que Proust signifiait lorsqu'il repérait les dynamismes du changement propres à son époque ?

> « Au temps de ma petite enfance, tout ce qui appartenait à la société conservatrice était mondain, et dans un salon bien posé on n'eût pas pu recevoir un républicain. Les personnes qui vivaient dans un tel milieu s'imaginaient que l'impossibilité de jamais inviter un « opportuniste », à plus forte raison un affreux « radical », était une chose qui durerait toujours, comme les lampes à huile et les omnibus à chevaux. Mais pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure. Je n'avais pas encore fait ma première communion, que des dames bien pensantes avaient la stupéfaction de rencontrer en visite une Juive élégante. Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère. L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez Mme Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés »[10].

Le kaléidoscope, appareil optique, composé d'un nombre fini d'éléments – « petits losanges colorées » – dans un espace fini et clos, ouvre paradoxalement sur l'infini, en offrant un nombre indéfini de combinaisons, d'agencements et de mondes possibles.

---

[10] *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, nous soulignons ; Aussi Bergson dans *Matière et Mémoire* : « Comment morcelons-nous la continuité primitivement aperçue de l'étendue matérielle en autant de corps, dont chacun aurait sa substance et son individualité ? Sans doute cette continuité change d'aspect, d'un moment à l'autre : mais pourquoi ne constatons-nous pas purement et simplement que l'ensemble a changé, comme si l'on avait tourné un kaléidoscope ? Pourquoi cherchons-nous enfin, dans la mobilité de l'ensemble, des pistes suivies par des corps en mouvement ? Une continuité mouvante nous est donnée, où tout change et demeure à la fois : d'où vient que nous dissocions ces deux termes, permanence et changement, pour représenter la permanence par des corps et le changement par des mouvements homogènes dans l'espace ? […] A côté de la conscience et de la science, il y a la vie » (Bergson, *MM*, 20).

Peut-être l'énoncé est-il un tel espace, pris dans son maximum d'extension, mais il ne l'est qu'en vertu de la troisième dimension de l'espace, « l'espace complémentaire », par lequel il entre en rapport avec des formations non-discursives (institutions, pratiques etc.), qui sous-tendent justement l'être de la lumière, les visibilités ou l'autre pan irréductible du savoir.

Le savoir regroupe donc deux *formes* hétérogènes, formes ne se réduisant pas l'une à l'autre, bien que, comme explique Deleuze, « entre les formations non-discursives d'institutions et les formations discursives d'énoncés, la tentation serait grande d'établir soit un parallélisme vertical comme entre deux expressions qui se symboliseraient l'une l'autre (relations primaires d'expression), soit une causalité horizontale, d'après laquelle les évènements et les institutions détermineraient les hommes en tant qu'auteurs présumés d'énoncés (relations secondaires de réflexion) » (*F*, 19).

Aussi, Foucault ne cessera-t-il, d'une part, d'affirmer le primat de l'énoncé, s'opposant ainsi à la phénoménologie et au présupposé d'une expérience sauvage et direct avec le monde, tout en affirmant, de l'autre, une passion de voir, qui fait que le visible ne se réduit en aucun cas à l'énonçable – la philosophie de Foucault ne pouvant en aucun cas être réduite à une philosophie du langage ou analytique, elle est avant tout une pragmatique[11].

Si bien que le rêve apparaît de nouveau, mais sous un autre visage. Il s'agit d'une volonté de faire correspondre les mots et les choses, rêve d'isomorphisme, qui voile la nature réelle du rapport entre ce qui est dit et ce qui est vu, qui relèverait néanmoins du premier visage du rêve, comme atmosphère de monde, tendant à capturer et à intégrer, dans un rapport entre formes hétérogènes, découvrant tout un « dehors », un entre-deux diagrammatique, où agissent les forces sous-jacentes aux formes.[12]

---

[11] Cf., sur ces distinctions, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *ID*, 238-269.

[12] Nous comprenons Catarina Pombo-Nabais lorsqu'elle affirme que « cette conséquence serait insupportable pour Deleuze. Aucun savoir ne se constitue en rêve, aucun savoir ne peut supposer ses énoncés comme des rêves, comme des fictions. D'où l'importance que Deleuze attribue à la troisième dimension de l'espace […]. Il est le seul extrinsèque, parce qu'il renvoie non à des mondes qui entourent les énoncés comme des rêves, mais à des formations non-discursives, à des pratiques institutionnelles […] *ce dehors non onirique rompt avec la théorie du savoir* » (Pombo-Nabais, *op. cit.*, p.180, nous soulignons).

B. Le rêve : de l'isomorphisme à la double capture

Ainsi si le rêve caractérise avant tout l'énoncé dans ce qu'il comporte d'autonomie, d'hermétisme et de rareté, il s'insère néanmoins au cœur de la relation entre les deux formes hétérogènes composant le savoir, et dès lors, pose le problème métaphysique de la vérité : « Ce sont les énoncés et les visibilités qui s'étreignent directement comme des lutteurs, se forcent ou se capturent, constituant à chaque fois la vérité » (*F*, 70).

Aussi n'est-ce pas ce qui ressort de la critique de la représentation classique comme conception organique du monde, qui supposerait une conformité parfaite des mots et des choses ? Et en effet, comme explicite Deleuze, le titre du livre de Foucault est à prendre humoristiquement. Il s'agit bien de faire apparaître, en poussant la conformité jusqu'au bout, le non-rapport – au sens de Blanchot – essentiel qui séparent les deux strates hétérogènes du savoir : « Il faut bien que les deux moitiés du vrai entrent en rapport, problématiquement, au moment même où le problème de la vérité exclut leur rapport ou leur conformité » (*F*, 73).

Et c'est bien la possibilité d'une communication entre les strates, et dès lors, la possibilité même d'un savoir, de la constitution d'une « vérité », qui est en jeu. Aussi Deleuze repère-t-il chez Foucault plusieurs manières de faire apparaître la faille, la béance, séparant les mots et les choses, et dès lors, de conjurer le rêve d'isomorphisme – à savoir le fait de supposer une forme commune aux deux formes –, tout en relevant, par là même les présupposés de la pensée organique et représentative.

> « Certes, on peut toujours *rêver* d'isomorphisme : soit un rêve épistémologique, comme lorsque la clinique pose une identité de structure « entre le visible et l'énonçable », le symptôme et le signe, le spectacle et la parole ; soit un rêve esthétique, lorsqu'un « calligramme » donne une même forme au texte et au dessin, au linguistique et au plastique, à l'énoncé et à l'image » (*F*, 69, en italique dans le texte).

Deleuze signifie par « rêve épistémologique », cette volonté de faire coïncider le signe et son interprétation ou son symptôme, au moment de la naissance de la clinique. Il se réfère à un passage décisif où Foucault détermine les dynamismes profonds, et d'une certaine manière *oniriques*, qui animent la pensée clinique :

« Un regard qui écoute et un regard qui parle : l'expérience clinique représente un moment d'équilibre entre la parole et le spectacle. Équilibre précaire, car il repose sur un formidable postulat : que tout le visible est énonçable et qu'il est tout entier visible parce que tout entier énonçable. Mais la réversibilité sans résidu du visible dans l'énonçable est restée dans la clinique une exigence et une limite plutôt qu'un principe originaire. La descriptibilité totale est un horizon présent et reculé ; *c'est le rêve d'une pensée, beaucoup plus qu'une structure conceptuelle de base.* » (nous soulignons)[13].

Et d'ajouter : « On pourrait penser – et tous les cliniciens de cette génération l'ont cru – que les choses en resteraient là et qu'à ce niveau un équilibre sans problème était possible entre les formes de composition du visible et les règles syntactiques de l'énonçable. Brève période d'euphorie, âge d'or sans lendemain où voir, dire et apprendre à voir en disant ce qu'on voit communiquaient dans une transparence immédiate : l'expérience était de plein droit science ; et le « connaître » marchait du même pas que l'« apprenais ». Le regard lisait souverainement un texte dont il recueillait sans effort la claire parole pour la restituer en un discours second et identique : donnée par le visible, cette parole, sans rien changer, donnait à voir. Le regard reprenait en son exercice souverain les structures de visibilité qu'il avait lui-même déposées dans son champ de perception »[14].

---

[13] Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, p. 165 ; « Au-dessus de tous ces efforts de la pensée clinique pour définir ses méthodes et ses normes scientifiques, plane le grand mythe d'une pur Regard qui serait un pur Langage : œil qui parlerait » (p. 163), tel est le rêve comme conformité des formes : un pur regard qui serait pur langage. On sent bien ici la proximité de la clinique avec l'onirique dans cet usage de l'œil qui ferait la lumière sur les choses, et le modèle ou moule qu'il forme à travers les énoncés. C'est le rêve organique, apparence de l'apparence, Apollon qui ici s'allie à la science et à la connaissance – « Brève période d'euphorie », semblable à l'équilibre du XVII[e] dont parle souvent Deleuze, équilibre de la science et de la métaphysique. Et n'est-ce pas justement le découvreur des sommeils partiels, sommeils sans rêves, Bichat, qui mettra fin à l'euphorie, en introduisant la dimension haptique, l'épaisseur d'un corps pas si transparent : « l'espace tangible du corps, qui est en même temps cette masse opaque où se cachent des secrets, d'invisibles lésions et le mystère même des origines » (p. 174).

[14] *Ibid.*, 167. Cf. Cours à Paris VIII, du 26/11/85 : « Dans un contexte plus sérieux, on trouvera la même chose, dans *Naissance de la clinique*. Dans *Naissance de la clinique*, Foucault montre très bien que la clinique, quand elle se forme au XVIIIème siècle, se forme sur une espèce de postulat étonnant, à savoir : la conformité des symptômes et des signes, ou, si vous préférez, la conformité de la maladie visible et de la maladie énonçable. *Comme s'il y avait une grammaire visible de la maladie et une visibilité grammaticale de la maladie*. La maladie doit être simultanément lue et vue, ce sera le principe de base de la clinique. Et ça dure ce que ça peut durer, car enchaînera avec la clinique, au XIXème siècle, l'anatomie pathologique et l'anatomie pathologique restaurera l'hétérogénéité de la maladie visible et de la maladie dicible ou énonçable, dans des conditions qu'on verra plus tard pour dire ce n'est pas là-dessus que..., c'est pas ça que je veux développer aujourd'hui. *Ce que je veux indiquer c'est que, parlant précisément de ce postulat de la clinique au XVIIIème siècle, Foucault nous dira : mais ce n'est qu'un rêve. Rêve précisément dont va tomber l'anatomie pathologique. L'anatomie pathologique*

Ainsi pour Deleuze, cette manière de faire apparaître le rêve derrière cette prétention du *regard* clinique est un procédé humoristique, relevant d'un art des conséquences. D'où la référence plus puissante encore au livre de Foucault *Ceci n'est pas une pipe*, où ce dernier analyse un tableau de Magritte « représentant » une pipe. Et l'on sait que Magritte enverra une esquisse au philosophe après avoir lu *Les mots et les choses*, ayant été précisément interpelé par le problème de la ressemblance et de la similitude[15].

Foucault répondra par ce texte étonnant qui pousse la critique de l'isomorphisme jusqu'au bout. Leçon de grammaire et leçon de choses, le tableau de Magritte se présente comme un véritable « tableau » d'école, comprenant image et description de l'image ; modèle et copie. Définition d'un calligramme, comme forme commune au visible et à l'énonçable :

> « La diablerie, je ne peux m'ôter de l'idée qu'elle est dans une opération que la simplicité du résultat a rendue invisible mais qui seule peut expliquer la gêne indéfinie qu'il provoque. Cette opération, c'est un calligramme secrètement constitué par Magritte, puis défait avec soin. […] On en a là le constat d'échec et les restes ironiques »[16].

---

sera comme le réveil de ce rêve. […] *la conformité, c'est-à-dire l'unité ou la communauté de forme entre le visible et l'énonçable, n'est même pas une structure, c'est un rêve. C'est un rêve, de même que le calligramme est un rêve. De même que la possibilité d'énoncer « ceci est une pipe » à côté d'une pipe visible est un rêve*. Voilà pour la présentation humoristique de l'irréductibilité des deux formes le visible et l'énonçable » (nous soulignons).

15 Voir la petite correspondance entre Foucault et Magritte, dans *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973, pp. 57-60. Pour un commentaire de celle-ci, l'article de Château Dominique, « De la ressemblance : un dialogue Foucault-Magritte », in Lenain Thierry, *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997, pp. 95-108.

16 Foucault, *op. cit.*, p. 15. Le calligramme, écrit Foucault, « prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique : montrer et nommer ; figurer et dire ; reproduire et articuler ; imiter et signifier ; regarder et lire » (p. 16) ; et d'ajouter – ce qui nous intéresse au plus haut point – « Traquant deux fois la chose dont il parle, il lui tend le piège le plus parfait. Par sa double entrée, il garantit la capture, dont le discours à lui seul ou le pur dessin ne sont pas capables. Il conjure l'invisible absence dont les mots ne parviennent pas à triompher, en leur imposant, par les ruses d'une écriture jouant dans l'espace, la forme visible de leur référence : savamment disposés sur la feuille de papier, les signe appellent, de l'extérieur par la marge qu'ils dessinnent, par la découpe de leur masse sur l'espace vide de la page, la chose même dont ils parlent. Et en retour, la forme visible est creusée par l'écriture, labourée par les mots qui la travaillent de l'intérieur, et, conjurant la présence immobile, ambiguë, sans nom, font jaillir le réseau des significations qui la baptisent, la déterminent, la fixent dans l'univers du discours.

Magritte, poussant la conformité jusqu'à l'absurde, démontre, explique Foucault, que « ceci », la pipe dessinée, n'est pas un énoncé. Dès lors, l'énoncé « est un pipe » devient « n'est pas une pipe ». Ou alors, si « ceci » correspond à un énoncé, alors un énoncé ne peut être une pipe visible ou dessinée[17] :

Double trappe ; piège inévitable : *par où échapperaient désormais le vol des oiseaux, la forme transitoire des fleurs, la pluie qui ruisselle ?* » (p. 16, nous soulignons).

[17] Deleuze de reprendre la démonstration foucaldienne : « Vous voyez bien le problème où nous étions. S'il est vrai que savoir, c'est entrelacer deux formes, c'est-à-dire entrelacer le visible et l'énonçable, et bien comment est-ce possible ? Comment est-ce possible, une fois dit, que les deux formes sont hétérogènes et non-communicantes ? « Hétérogènes et non-communicantes », ça veut dire quoi ? Ça veut dire que, entre elles, passe une sorte de faille, de béance, ou, suivant le mot de Blanchot, un non-rapport. Comment donc peut-on entrelacer deux formes séparées, distribuées par un non-rapport ? Encore faut-il être bien sûr qu'il y a concrètement une telle béance entre le visible et l'énonçable, une telle faille. Or je crois qu'il y ait une telle faille, Foucault à sa manière le montre de trois façons, si je considère l'ensemble de ses livres. Il le montre humoristiquement, logiquement et historiquement. Humoristiquement. Et bien il suffit de poser la question : s'il y avait une forme commune au visible et à l'énonçable, qu'est-ce qu'elle pourrait bien être ? Et la réponse est donnée dans le petit livre, « Ceci n'est pas une pipe », à savoir : s'il y avait une forme commune à l'énonçable et au visible, cette forme apparaîtrait dans ce qu'on appelle un calligramme. Un calligramme, qu'est-ce que c'est en effet ? C'est lorsque l'écriture prend la forme même du visible. C'est-à-dire lorsque se fait une unification du visible et du lisible. […] la forme commune au visible et au lisible, ou au visible et à l'énonçable, c'est le calligramme, […] ça vous fait pas rire, mais on peut dire que c'est une réponse humoristique. Pourquoi ? Parce que c'est une forme parfaitement artificielle. C'est une forme parfaitement artificielle, ce n'est pas la forme spontanée du langage, le langage n'est pas fait pour prendre la forme du visible. En d'autres termes, la forme du visible est une forme propre. Mais, si le calligramme apparaît comme procédé parfaitement artificiel, ça va avoir une conséquence beaucoup plus importante, quelle conséquence ? De quel droit, sous le tableau qui représente une pipe, puis-je écrire « ceci est une pipe » ? De quel droit ? De quel droit sous ou à côté du dessin d'une pipe, ou même d'une pipe visible, puis-je écrire « ceci est une pipe » ? Et bien, tout dépend ce que veut dire « ceci ». Première interprétation : « ceci » ce serait la pipe dessinée. Si « ceci » c'est la pipe dessinée, l'énoncé c'est quoi ? C'est [il dessine au tableau] est une pipe. Or ceci, la pipe dessinée, n'est pas un énoncé. Donc l'énoncé « ceci est une pipe » se transforme immédiatement en « ceci n'est pas une pipe ». Deuxième interprétation : « ceci » ce n'est pas la pipe dessinée, « ceci » c'est l'énoncé. Si « ceci » c'est l'énoncé, l'énoncé « ceci » qui est un énoncé, n'est pas une pipe, une pipe visible. Donc vous ne pouvez pas dire « ceci est une pipe », confronté à la pipe visible, sans que l'énoncé « ceci est une pipe », ne se transforme en « ceci n'est pas une pipe ». Donc ce qui correspond à la pipe dessinée, c'est l'énoncé « ceci n'est pas une pipe » et pas du tout l'énoncé « ceci est une pipe ». C'est amusant. D'où le droit logique de Magritte de dessiner la célèbre pipe et d'écrire dessous « ceci n'est pas une pipe ». […] *Ça fait partie des affinités de Foucault avec le surréalisme. Il a toujours eu ça. Son rapport avec Roussel, son rapport avec Magritte. C'est très surréaliste, tout ce thème de l'énoncé du visible là* ». (nous soulignons).

> « Mais j'ai omis que de l'un à l'autre un lien subtil, instable, à la fois insistant et incertain était marqué. Et il est marqué par le mot « ceci ». Il faut donc admettre entre la figure et le texte toute une série d'entrecroisements ; ou plutôt de l'un à l'autre des attaques lancées, des flèches jetées contre la cible adverse, des entreprises de sape et de destruction, des coups de lance et des blessures, une bataille »[18].

Il s'agit ainsi d'affirmer la puissance du faux qui se loge entre les deux formes du savoir, et qui met justement en branle tout rêve d'isomorphisme, toute volonté de faire coïncider les mots et les choses de manière définitive, en présupposant une forme ou une essence commune, incarnée tant par les mots que par les choses.

On retrouve ici une autre façon de renverser le platonisme et d'affirmer la puissance des simulacres, qui s'animent au niveau de la béance, au sein du diagramme des forces, représentant le non-rapport, le dehors informel commun, et non pas la forme commune, des deux domaines du savoir :

> « Cette pipe qui flotte si visiblement au-dessus de la scène, comme la chose à laquelle se réfère le dessin du tableau noir, et au nom de laquelle le texte peut dire à juste titre que le dessin n'est pas vraiment une pipe, cette pipe elle-même n'est qu'un dessin ; ce n'est point une pipe »[19] …

Il n'y a justement aucun modèle qui prévaut, donc aucune copie possible. D'où l'importance d'introduire la nuance entre les termes de ressemblance et de similitude :

> « Il me semble que Magritte a dissocié de la ressemblance la similitude et fait jouer celle-ci contre celle-là. La ressemblance a un « patron » : élément original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi toutes les copies de plus en plus affaiblies qu'on peut en prendre. Ressembler suppose une référence première qui prescrit et classe. Le similaire se développe en séries qui n'ont ni commencement ni fin, qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, qui n'obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences. La ressemblance sert à la représentation qui règne sur elle ; la similitude sert à la répétition qui court à travers elle. *La ressemblance s'ordonne au modèle qu'elle est chargée de reconduire et de faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire* »[20]. Et d'ajouter : « Désormais la

---

18 Foucault, *op.cit.*, p. 21.
19 *Ibid.*, 26.
20 *Ibid.*, 42, nous soulignons.

> similitude est renvoyée à elle-même, – dépliée à partir de soi et repliée sur soi. Elle n'est plus l'index qui traverse à la perpendiculaire la surface sur la toile pour renvoyer à autre chose. Elle inaugure un jeu de transferts qui courent, prolifèrent, se propagent, se répondent dans le plan du tableau sans rien affirmer ni représenter »[21].

Il n'y a rien en dehors du tableau, ni référent, ni modèle, ni cause extrinsèque ; de même, il n'y a rien en dehors du savoir. Comme explique Deleuze à propos du structuralisme, dont il dépassera les limites par la suite, « le symbolique comme élément de la structure est au principe d'une genèse : la structure s'incarne dans les réalités et les images suivant des séries déterminables ; bien plus, elle les constitue en s'incarnant, mais n'en dérive pas, étant plus profonde qu'elles, *sous-sol pour tous les sols du réel comme pour tous les ciels de l'imagination* » (*ID*, 241, nous soulignons).

La recherche des conditions d'apparition n'est donc pas assimilable à une recherche des causes ou des essences. Ce qui importe, ce sont les simulacres d'ici et maintenant, et non plus les modèles du ciel des Idées et les copies du monde des apparences. Or rechercher les conditions de l'expérience réelle, celle du « il y a » des formations historiques, c'est d'emblée s'installer au niveau des petites fêlures qui essaiment à leur surface en apparence uniforme, c'est vouloir entrevoir le spectacle silencieux des rapports de forces, qui font justement la différence : une bataille...

Aussi souvenons-nous de ce très beau passage de *Logique du sens*, sur les singularités où Deleuze assigne à la bataille une place privilégiée pour définir l'événement :

> « Si la bataille n'est pas un exemple d'événement parmi d'autres, mais l'Evènement dans son essence, c'est sans doute parce qu'elle s'effectue de plusieurs manières à la fois, et que chaque participant peut la saisir à un niveau d'effectuation différent dans son présent variable […]. Mais c'est surtout parce que la bataille survole son propre champ, neutre par rapport à toutes ses effectuations temporelles, neutre et neutre et impassible par rapport aux vainqueurs et aux vaincus, par rapport aux lâches et aux braves, d'autant plus terrible pour cela, jamais présente, toujours encore à venir et déjà passée, ne pouvant alors être saisie que par la volonté qu'elle inspire elle-même à l'anonyme, volonté qu'il faut bien « d'indifférence » dans un soldat mortel blessé qui n'est plus ni brave ni lâche et ne peut plus

---

[21] *Ibid.*, 48.

> être ni vainqueur ni vaincu, tellement au-delà, se tenant là où se tient l'Evènement, participant ainsi de sa terrible impassibilité. Où est la bataille ? » (*LS*, 122)

Et justement si nous continuons à convoquer le rêve, même après avoir conjuré la volonté uniformisante ou « isomorphisante » qui l'anime, c'est parce que l'énoncé comme espace-temps parfaitement actualisé, comprenant tout le possible, s'apparente toujours aux rêves de par sa capacité à former des atmosphères de monde et d'intégrer le maximum d'éléments, et ce, même s'il comprend en soi sa propre trahison, dès lors que les mots ne pourront envelopper tout le réel, qui leur échappe essentiellement.

D'où peut-être le primat de l'énoncé, qui agit comme Spontanéité sur les visibilités apparaissant comme une Réceptivité. Mais Deleuze insiste, les visibilités ont leur mode propre qui ne peut se réduire à l'énonçable. Ce qui explique la nature spécifique de leur rencontre, qui ne peut répondre au rêve d'isomorphisme comme contamination, et ne peut se réduire qu'à une communication très particulière, sa fécondité et sa positivité, à savoir, la double capture.

C. Prison onirique

Pourtant il est une figure qui d'une certaine manière s'apparente au rêve dans sa dimension de clôture, celle que Foucault décrit si minutieusement dans *Surveiller et punir*, figure architecturale de la composition émanant de la jonction de deux rêves politiques, celui de la Lèpre et celui de la Peste : exclure, renfermer et discipliner – le *panopticon* de Bentham. N'est-ce pas, en effet, une application concrète et matérielle d'un onirisme politique, consistant à faire de la visibilité un piège ? Le rêve du rêve pourrons-nous dire … Foucault écrit des pages précieuses à propos de ce dispositif qui émerge au XIX^{e} siècle, dont nous retenons ce passage décisif :

> « La pleine lumière et le regard du surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège. […] Chacun, à sa place, est bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant ; mais les murs latéraux l'empêchent d'entrer en contact avec

> ses compagnons. Il est vu, mais il ne voit pas ; *objet d'une information, jamais sujet dans la communication* »[22]

Aussi, le problème du rêve était justement celui de la fascination et du ravissement qu'il suscite, si bien que dès qu'on le pénètre, il nous est impossible d'en sortir, à savoir, de communiquer avec un dehors, de devenir autre. Actualisation et intégration. Ce sont donc les caractéristiques de l'information comme ce qui impose une forme, une essence organique. Mais faut-il, toutefois, prendre en considération l'avertissement de Foucault :

> « Sans doute Bentham le présente comme une institution particulière, bien close sur elle-même. On en a fait souvent une utopie de l'enfermement parfait […] cage cruelle et savante. […] Mais le *Panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique* : *c'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale* ; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur système architectural et optique : c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique »[23].

Il ne s'agit plus d'un savoir formel mais bien d'un pouvoir informel qui anime les rêves, les précèdent pour mieux les trahir et leur rester, dès lors, fidèle à la fois.

II. <u>Sortir de l'enfermement – D'un rêve l'autre</u>

Ainsi si le problème du rapport de l'énonçable avec le visible, a fait apparaître plusieurs définitions du rêve, d'abord comme forme englobante et organique – en tant que représentation[24] – tendant à uniformiser par le langage le tout du visible, il n'en demeure pas moins que la trahison inhérente à sa nature fait que l'isomorphisme demeure

---

[22] Foucault, *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 234, nous soulignons.
[23] *Ibid.*, p. 239, nous soulignons.
[24] Sur le rôle de la ressemblance dans la représentation classique : « Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. La peinture imitait l'espace. Et la représentation – qu'elle fût fête ou savoir – se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde, c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.32).

justement irréalisable, et que l'actualisation se fait toujours au niveau d'une lutte intense entre deux formes absolument irréductibles.

Ce qui fait justement que Foucault ne peut être qualifié de penseur de l'enfermement, ou encore penseur d'une certaine dimension du rêve comme captivité. Le rêve ne cesse de se trahir dans la mesure où les forces ne cessent de leur côté de fissurer les formes, et d'en former de nouvelles. Ce qui explique le caractère historique des formations, leur « actualité » et leur pleine positivité :

> « […] pour Foucault, ce qui compte est la différence du présent et de l'actuel. Le nouveau, l'intéressant, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre. Le présent, au contraire, c'est ce que nous sommes, et, par là même, ce que nous cessons déjà d'être. Nous devons distinguer non seulement la part du passé et celle du présent, mais plus profondément, celle du présent et celle de l'actuel. Non pas que l'actuel soit la préfiguration même utopique d'un avenir encore de notre histoire mais il est le maintenant de notre devenir. *Lorsque Foucault admire Kant d'avoir posé le problème de la philosophie non pas par rapport à l'éternel mais par rapport au Maintenant, il veut dire que la philosophie n'a pas pour objet de contempler l'éternel, ni de réfléchir l'histoire, mais de diagnostiquer nos devenirs actuels* » (*Qph ?*, 107-108*,* nous soulignons).

Il s'agit donc bien pour Foucault, non pas d'observer des constantes, des continuités, des régularités, mais de diagnostiquer les discontinuités, les failles, les disjonctions, qui annoncent des mutations et des nouveaux modes d'existence – « Les forces diaboliques de l'avenir » qui frappent à la porte … [25]

[25] « Kafka n'a aucune admiration pour une simple machine technique, mais sait bien que les machines techniques sont seulement des indices pour un agencement plus complexe, qui fait coexister machinistes, pièces, matières et personnels machinés, bourreaux et victimes, puissants et impuissants, dans un même ensemble collectif – ô Désir, coulant de lui-même, et cependant parfaitement déterminé chaque fois. Il y a bien en ce sens un éros bureaucratique, qui est un segment de pouvoir et un position de désir. Et aussi un éros capitaliste. Et aussi un éros fasciste. Tous les segments communiquent d'après des contiguïtés variables. Amérique capitaliste, Russie bureaucratique, Allemagne nazie – en vérité, toutes « les puissances diaboliques de l'avenir », celles qui frappent à la porte au moment de Kafka, par coups segmentaires et contigus » (*K*, 104-105). Passage très foucaldien en un certain sens.

Rapports de forces et non pas de conformité de formes. Et Deleuze repère bien cet aspect fondamental lorsqu'il aborde la question du « dehors » et de ses aberrations de mouvements[26]. Les strates sont dès lors des formes d'extériorité qui entre en rapport au niveau d'une zone d'indiscernabilité qu'est le dehors, ce non-lieu de la lutte des forces, d'où sont tirés à chaque instant les diagrammes correspondants.

> « Rien ne se ferme réellement chez Foucault, insiste Deleuze, l'histoire de formes, archives, est doublée d'un devenir de forces, diagramme. C'est que les forces apparaissent dans « toute relation d'un point à un autre » : un digramme est une carte, une superposition de cartes. D'un diagramme à l'autre, des cartes sont tirées. Pas de diagramme qui ne comporte, à côtés des points qu'il connecte, des points relativement libres ou déliés, points de créativités, de mutation, de résistance : *c'est d'eux qu'il faudra partir pour comprendre l'ensemble*. C'est à partir des luttes de chaque époque, du style des luttes, qu'on peut comprendre la succession des diagrammes, ou leur ré-enchaînement par-dessus les discontinuités. » (*F*, 51, nous soulignons)

A. La double capture et le non-rapport – Le diagramme

Ce qui intéresse donc Foucault est bien cet entre-deux diagrammatique duquel émanent les formes historiques actuelles, et qui en représente la condition de possibilité. « Ce qu'on voit ne se loge pas dans ce qu'on dit » et inversement. Mais le « non-rapport » est encore un rapport explique Deleuze. C'est un rapport particulier, un rapport de rapports de forces, qui ne se laissent pas réduire à des essences ou à des attributs[27].

D'où le fait que le pouvoir ne peut être possédé, qu'il est d'emblée un rapport de rapports entre diverses forces, tentant chacune d'affirmer sa différence, et qu'il s'exerce dans l'entrelacs des formes. La double capture signifie que chaque forme, énoncés et visibilités, langage et lumière, échangent des singularités à leur voisinage, au niveau du diagramme, *deviennent* ensemble sans se réduire l'une à l'autre, similitude plutôt que

---

[26] Sur le « dehors », voir texte de Foucault, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 2018.

[27] Sur la lignée nietzschéenne, voir le texte en hommage à Hyppolite, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971 ; pp. 145-172. Ainsi que le texte *Nietzsche, Freud, Marx*, in Gilles Deleuze (dir.), *Nietzsche*, Paris, Cahiers de Royaumont, Minuit, 1967, pp. 183-192.

ressemblance, et ce, sous l'impulsion de la ligne du dehors, non plus stratigraphique mais diagrammatique.

On peut donc dire que chaque monde, chaque rêve ou chaque strate, tente d'actualiser et d'intégrer les singularités issues d'autres mondes, pour les faire parler et les donner à voir, un moment, elles qui étaient jusque-là muettes et invisibles : « C'est en ce sens que Foucault dit que l'étreinte implique une *distance* à travers laquelle les adversaires « échangent leurs menaces et leurs mots », et que le lieu d'affrontement implique un non-lieu qui témoignent de ce que les adversaires n'appartiennent pas au même espace ou ne dépendent pas de la même forme » (*F*, 75).

Ce « non-lieu », cette distance, est justement là où se tient le diagramme que Deleuze définit ainsi : « c'est la présentation des rapports de forces propres à une formation » ; « c'est une répartition des pouvoirs d'affecter et des pouvoirs d'être affecté » ; « c'est le brassage des pures fonctions non-formalisées et des pures matières non-formées » ; « c'est une émission, une distribution de singularités » (*F*, 79-80).

Deleuze rapproche le diagramme foucaldien du schème kantien[28] dans l'opération spécifique de l'actualisation-intégration, qui met en rapport les strates du savoir et les forces du diagramme, et constitue à un moment une formation historique déterminée :

> « Les rapports de pouvoir sont des rapports différentiels qui déterminent des singularités (affects). L'actualisation qui les stabilise, qui les stratifie, c'est une intégration : opération qui consiste à tracer « une ligne de force générale », à relier les singularités, les aligner, les homogénéiser, les mettre en séries, les faire converger, pour constituer une forme générale qui tente de perdurer. Encore n'y a-t-il pas d'intégration globale immédiatement. Il y a plutôt une multiplicité d'intégrations locales, partielles, chacune en affinité avec tels rapports, tels points singuliers. […] » Mais « l'intégration n'actualise ou n'opère qu'en créant aussi des voies d'actualisation *divergentes* entre lesquelles elle se partage. Ou plutôt l'actualisation n'intègre qu'en créant aussi un *système de différenciation* formelle. Dans chaque formation,

[28] « Le diagrammatisme de Foucault, c'est-à-dire la présentation des purs rapports de forces ou l'émission des pures singularités, est donc l'analogue du schématisme kantien : c'est lui qui assure la relation d'où le savoir découle, entre les deux formes irréductibles de spontanéité et de réceptivité. Et cela en tant que la force jouit elle-même d'une spontanéité et d'une réceptivité qui lui sont propres, bien que non-formelles, ou plutôt parce que non-formelle » (*F*, 88).

> une forme de réceptivité qui constitue le visible, et une forme de spontanéité qui constitue l'énonçable » (*F*, 86).

Ainsi c'est au niveau de l'imagination que se conjuguent les deux formes hétérogènes, celle de l'énonçable et celle du visible.

Le terme d'imagination ne doit toutefois pas être pris à la légère. Il s'agit des actes de l'imagination au sens kantien, d'une imagination productrice et non plus reproductrice, qui met en rapport des concepts et des espaces-temps. Ou encore, pour aller plus loin que Kant lui-même, il s'agit d'un processus de différenciation au sens bergsonien, qui à chaque instant, se dédouble en un passé qui dure et un présent qui passe, ne présentant à la perception naturelle que des mixtes, des mélanges de formes de différentes natures :

> « Les articulations du réel distribuent les choses selon leurs différences de nature, elle forme une *différenciation*. Les lignes de faits sont des directions qu'on suit chacune jusqu'au bout, directions qui convergent vers une seule et même chose ; elles définissent une *intégration*, chacune constitue une ligne de probabilité » (*ID*, 45, nous soulignons).

De même chez Foucault, il s'agit de faire apparaître ce qui n'est pas visible, sans être caché, sous les strates et les formations historiques, d'en comprendre la genèse spécifique et d'entrevoir les mouvements qui ne cessent de les animer, pour les consolider comme pour les modifier.

Deleuze, pour éclairer ce point recourt à un concept particulier qui est celui de « cause immanente » : « c'est une cause qui s'actualise dans son effet, qui s'intègre dans son effet, qui se différencie dans son effet. Ou plutôt la cause immanente est celle dont l'effet l'actualise, l'intègre et la différencie » (*F*, 44-45). Dès lors, les rapports de forces constituent la cause immanente des formes de savoir, qui l'actualisent dans un espace-temps particulier. C'est en ce sens où les rapports de forces ne peuvent constituer une forme extérieure qui impliquerait les formes du visible et de l'énonçable, mais qu'ils sont informels, constituant le dehors des formes et non pas leur extériorité. L'extérieur, ou espace, se forme au moment de la scission, de la disjonction, de la différentiation des deux formes, propre à l'actualisation.

Il n'y a donc aucune intériorité des strates, qui sont des formes d'extériorités, mais il y a plutôt un dehors informel où sont émises des singularités et où des forces sont mises en rapport, selon des stratégies toujours nouvelles, appartenant en propre à chaque formation historique. D'où peut-être l'impression, à nouveau, d'un enfermement, d'une clôture, dans cette immanence absolue, qui tout en affirmant la nouveauté, ne cesse de recourir à une sorte de nécessité tragique : « Les mains de fer de la nécessité qui secouent le cornet à dés du hasard jouent leur jeu en un temps infini. » [29].

Dès lors, nous ne pouvons plus recourir au principe de causalité pour expliquer le réel, puisque ce dernier actualise sa propre cause et n'en diffère qu'en vertu d'une différenciation des formes, excluant par là même d'autres formes possibles, maintenues toutefois dans la virtualité de la machine abstraite ou du diagramme.

Aussi est-ce peut-être à ce niveau que l'imagination productive intervient à travers le schématisme ou plus encore, en atteignant à une expérience limite qui dépasse sa subordination à l'entendement. Dans une note de *Différence et répétition*, Deleuze explicite le rôle spécifique de l'imagination chez Kant, en écrivant que « ce cas est le seul Kant considère une faculté libérée de la forme du sens commun, et découvre pour elle un exercice légitime véritablement « transcendant ».

> « En effet – poursuit-il – l'imagination schématisante, comme nous avions vu, dans la *Critique de la raison pure*, est encore sous le sens commun dit logique ; l'imagination réfléchissante, dans le jugement de beauté, est encore sous le sens commun esthétique. Mais avec le sublime, l'imagination selon Kant est forcée, contrainte d'affronter sa limite propre, son *Φανταστέου*, son maximum qui est aussi bien l'inimaginable, l'informe ou le difforme dans la nature (*Critique du jugement,* § 26). Et elle transmet sa contrainte à la pensée, à son tour forcée de penser le supra-sensible, comme fondement de la nature et de la faculté de penser : la pensée et l'imagination entre ici dans une discordance essentielle, dans une violence réciproque qui conditionne un nouveau type d'accord (§ 27). Si bien que le modèle de la recognition ou la forme du sens commun se trouvent en défaut dans le sublime, au profit d'une toute autre conception de la pensée (§29) » (*DR,* note 8 du chapitre III).

---

[29] Nietzsche, *Aurore*, op. cit., §130, p. 108.

Il explique également dans son article sur *l'idée de genèse dans l'esthétique de Kant*, que « le schématisme est un secret, mais non pas le secret le plus profond de l'imagination » (*ID*, 81). Et justement, le diagrammatisme de Foucault, de même, ne sera pas son dernier mot. On peut même dire qu'il avait déjà été précédé par un premier mot, qui se trouvera être le dernier, et que l'on trouve dans un texte de jeunesse de Foucault, où le rêve joue un rôle déterminant tant anthropologiquement qu'ontologiquement.

B. Rêve et existence, la lecture foucaldienne du rêve

Et en effet, l'*Introduction* que consacre Foucault en 1954 au livre de Binswanger, *Le rêve et l'existence*, et que nous avions évoqué plus haut, nous semble éclairante et particulièrement pertinente pour saisir un nouvel aspect du rêve comme expérience limite, qui recèle le noyau de l'existence et de la liberté.

Comme explique Judith Revel, ce texte ne peut pas être relégué à l'état d'archive, et bien que Foucault y semble encore attaché à une tradition phénoménologique et existentialiste, il nous semble, également, qu'on peut y déceler les spectres qui ne cesseront de hanter sa pensée, et notamment, le rapport du visible et de l'énonçable. Ainsi quelque chose demeurerait, selon Judith Revel, « de *L'introduction* de 1954 aux derniers volumes de *L'histoire de la sexualité*, en 1984, […], au-delà des cassures, au-delà des changements méthodologiques – quelque chose que je crois être une certaine pensée de l'expérience comme expérience-limite, ou comme expérience de la limite »[30].

Mais ce qui nous semble, pour notre compte, tout à fait intéressant, c'est que les mêmes références qu'utilise Deleuze dans son analyse des images-mondes, ou « rêves impliqués », des processus de mondanisation[31], dans *L'image-temps*, sont ici également

---

[30] Judith Revel, « Sur l'introduction à Binswanger, in L. Giard (éd.), *Foucault. Lire l'œuvre*, Grenoble, Jérôme Million, 1992, p. 52.

[31] Concernant les processus de mondanisation, Foucault en parle sans employer le terme de mondanisation, concernant les dimensions de la chute et de l'envol propre à l'expérience onirique, représentés par le cas d'Ellen West, qu'analyse Binswanger : « Cet ensemble d'oppositions définit les dimensions essentielles de l'existence. Ce sont elles qui forment les coordonnées primitives du rêve, et comme l'espace mythique de sa cosmogonie. Dans les analyses de rêves, de fantasmes, de délires, on les voit se composer et symboliser les unes avec

déployées par Foucault concernant le rêve comme expérience de la limite et expérience-limite. D'abord Binswanger, chez qui il découvre une ontologie de l'imagination et une éthique du rêve, puis Sartre, dont il critique la conception classique de l'imagination, qui réduirait l'imagination à une illusion ou à un manque. Et pourtant Deleuze, utilisait la même référence à *L'imaginaire* pour caractériser les énoncés de Foucault comme nous avions vu plus haut. Nous aurions à revenir sur ce point, mais pour l'heure, considérons de plus près les thèses foucaldiennes sur le rêve, dans ce texte de 1954.

Il nous faut d'abord noter que le texte est beaucoup plus qu'une simple introduction, sa densité en témoigne. Foucault le confesse, il s'agit bien de repérer le problème auquel répond le texte de Binswanger, qui, pourtant, n'est pas manifesté explicitement dans le texte : « Non par souci de répartir les mérites, mais pour manifester ce qu'est reconnaître une pensée qui apporte plus encore qu'elle ne le dit » (*IB*, 97).

Il retient ainsi deux thèses qui semblent démarquer la démarche de Binswanger tant de la psychanalyse que de la phénoménologie : « l'analyse du rêve ne s'épuisera pas au niveau d'une herméneutique des symboles. […] Le sens du rêve se déploie de manière continue du chiffre de l'apparence aux modalités de l'existence » ; « toute une anthropologie de l'imagination ; [exigeant] une nouvelle définition des rapports du sens

---

les autres, pour constituer un univers. Etudiant un cas de schizophrénie, le cas Ellen West, Binswanger a mis au jour ces grands ensembles imaginaires, dont les significations phénoménologiques anticipent sur les images concrètes et singulières qui leur donnent un contenu expressif. Le monde d'Ellen West est partagé entre deux puissances cosmiques qui ne connaissent aucune conciliation possible : le monde souterrain de l'enlisement, symbolisé par l'obscurité froide du tombeau, et que la malade repousse de toutes ces forces en refusant de grossir, de vieillir, de se laisser prendre dans la vie grossièrement matérielle de sa famille ; et un monde éthérée, lumineux, où pourrait se mouvoir dans l'instant une existence totalement libre, qui ne connaîtrait plus la pesanteur de la vie, mais seulement cette transparence où se totalise l'amour dans l'éternité de l'instant. La vie n'est pour elle devenue possible que sous la forme de l'envol vers cet espace lointain et hautain de la lumière ; et la terre, dans sa proximité obscure, ne recèle plus que l'imminence de la mort. Chez Ellen West, l'espace solide du mouvement réel, l'espace où s'accomplit peu à peu la progression du devenir, cet espace a disparu. Il s'est totalement résorbé dans ses propres limites ; il est devenu sa propre suppression ; il est exilé dans les deux contradictoires dont il formait le moment d'unité. Il n'existe plus qu'au-delà de lui-même, à la fois comme s'il n'existait pas encore, et comme s'il n'existait déjà plus. L'espace existentiel d'Ellen West est celui de la vie supprimée, à la fois dans le désir de la mort et dans le mythe d'une seconde naissance ; il porte déjà la marque de ce suicide par quoi Ellen West devait atteindre la réalisation de son existence » (*IB*, 133).

et du symbole, de l'image et de l'expression ; bref, une nouvelle manière de concevoir comment se manifestent les significations » (*IB*, 96).

On voit donc déjà s'esquisser – sans tomber dans une interprétation rétrospective – l'intérêt de Foucault pour les rapports du visible et de l'énonçable, au niveau de cette expérience-limite qu'est le rêve, avec l'essai d'un renouvellement du concept de subjectivité. Aussi tout le texte apparaîtra comme un plaidoyer pour redonner sa fonction « réelle » à l'imagination et, plus profondément, à sa condition première qui serait le rêve : « C'est l'existence elle-même qui, dans la direction fondamentale de l'imagination, indique son propre fondement ontologique » (*IB*, 137).

Et d'ajouter plus loin, explicitant la démarche de Binswanger comme une recherche transcendantale :

> « L'analyse d'un rêve à partir des images qu'en apporte la conscience vigile doit justement avoir pour but de franchir cette distance de l'image à l'imagination, ou, si l'on veut, d'opérer la réduction transcendantale de l'imaginaire. […] Et il est que cette réduction transcendantale de l'imaginaire ne fasse au fond qu'une seule et même chose avec le passage d'une analyse anthropologique du rêve à une analytique ontologique de l'imagination » (*DE*, 145).

Ce qui retient, par ailleurs, l'attention de Foucault, c'est le rattachement de Binswanger à des conceptions du rêve pré-freudiennes, sachant que celui-ci était un contemporain de Freud, et, de surcroît admirait son travail :

> « En mettant au jour une plastique aussi fondamentale du rêve et de l'expression, Binswanger renouait avec une tradition. Une tradition laissée dans l'ombre par cette psychologie du XIXe siècle que Freud n'est pas toujours parvenu à dépasser […]. Freud a psychologisé le rêve – et le privilège qu'il lui a donné dans le domaine de la psychologie lui ôte tout privilège comme forme spécifique d'expérience » (*IB*, 108).

C'est donc à cette « forme spécifique d'expérience » que veut revenir Foucault, et il semble, que Deleuze suivra la même démarche lorsqu'il s'intéressera à la psychiatrie matérialiste et qu'il critiquera, avec Guattari, les prétentions positivistes de la psychanalyse institutionnelle.

> « Il faut renverser les perspectives familières – poursuit Foucault. Pris dans son sens rigoureux, le rêve n'indique pas comment ses éléments constituent une image archaïque, un fantasme, ou un mythe héréditaire ; il n'en fait pas sa matière première, et eux-mêmes ne constituent pas sa signification ultime. Au contraire, c'est au rêve que renvoie implicitement tout acte d'imagination. *Le rêve n'est pas une modalité de l'imagination ; il en est la condition première de possibilité* » (*IB*, 138, nous soulignons).

Ainsi ce n'est pas le rêve qui serait une manière parmi d'autres d'imaginer mais bien l'imagination qui serait une manière parmi d'autres de rêver. Cette affirmation est forte de conséquences, puisqu'elle assigne au rêve une fonction ontologique et épistémologique propre, qui lui permet de s'émanciper de la dualité classique rêve-réalité[32].

La spécificité de l'acte d'imaginer, comme ne contredisant en rien l'acte de connaitre, consistant en une expérience positive et pleine, est affirmé ici, puisqu'il s'agit, pour Deleuze comme pour Foucault, de remonter ou redescendre vers les conditions de possibilités, de se placer au plus près de la genèse du monde, par-delà les présupposés du sens commun. C'est une expérience de l'origine ou plutôt de la limite, là où l'existence et la « liberté » semblent surgir furtivement.

Reprenant Héraclite et sa fameuse assertion sur le rêve – « L'homme éveillé vit dans un monde de connaissance ; mais celui qui dort s'est tourné vers son monde propre » –, Foucault explique que « ce qui constitue l'ἰδοζ Κόσμοζ du rêveur, ce n'est pas l'absence de contenus perceptibles, mais leur élaboration en un univers isolé. Le monde onirique est un monde propre, non pas en ce sens que l'expérience subjective y défie les normes de l'objectivité, mais en ce sens qu'il se constitue sur un mode originaire du monde qui m'appartient tout en m'annonçant ma propre solitude » (*IB*, 118). Et d'ajouter : « Le rêve dans sa transcendance, et par sa transcendance, dévoile le mouvement originaire par lequel l'existence, dans son irréductible solitude, se projette vers un monde qui se constitue comme le lieu de son histoire ; le rêve dévoile, à son principe, cette ambiguïté

---

[32] Le texte de jeunesse de Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », pourrait, d'ailleurs, justement se joindre à cette conception de l'imagination et du rêve, cette manière d'atteindre à l'existence *avant* la constitution du monde.

du monde qui tout ensemble désigne l'existence qui se projette en lui et se profile à son expérience selon la forme de l'objectivité. En rompant avec cette objectivité qui fascine la conscience vigile et en restituant au sujet humain sa liberté radicale, le rêve dévoile paradoxalement le mouvement de la liberté vers le monde, le point originaire duquel la liberté se fait monde » (*IB*, 118-119).

On comprend, dès lors, la critique qu'adresse Foucault à Sartre, concernant la conscience imageante, définit par la négative, comme manque :

> « Imaginer n'est donc pas tellement une conduite qui concerne l'autre et qui le vise comme une quasi-présence sur un fond essentiel d'absence. C'est plutôt se viser soi-même comme sens absolu de son monde, se viser comme mouvement d'une liberté qui se fait monde et finalement s'ancre dans ce monde comme dans son destin. A travers ce qu'elle imagine, la conscience vise donc le mouvement originaire qui se dévoile dans le rêve. Rêver n'est donc pas une façon singulièrement forte et vive d'imaginer. *Imaginer au contraire, c'est se viser soi-même dans le moment du rêve ; c'est se rêver rêvant* » (*IB*, 140, nous soulignons).

Mais peut-être Foucault n'avait-il pas perçu, comme Deleuze, l'intérêt de la définition de la conscience onirique, quelques paragraphes après, comme captive d'elle-même, comme, au contraire, une manière d'en finir avec la conscience, et faire que le sujet du rêve devient le rêve lui-même :

> « […] le sujet du rêve n'est pas tant le personnage qui dit « je » […], mais c'est en réalité le rêve tout entier, avec l'ensemble de son contenu onirique ; la malade qui rêve est bien le personnage angoissé, mais c'est aussi la mer, mais c'est aussi l'homme inquiétant qui déploie son filet mortel, mais c'est aussi, et surtout, ce monde d'abord en vacarme, puis frappé d'immobilité et de mort, qui revient finalement au mouvement allègre de la vie. Le sujet du rêve ou la première personne onirique, c'est le rêve lui-même, c'est le rêve tout entier. Dans le rêve, tout dit « je », même les objets et les bêtes, même l'espace vide, même les choses lointaines et étranges, qui en peuplent la fantasmagorie. Le rêve, c'est l'existence se creusant en espace désert, se brisant en chaos, éclatant en vacarme, se prenant, bête ne restituant plus qu'à peine, dans les filets de la mort. Le rêve, c'est le monde à l'aube de son premier éclatement, quand il est encore l'existence elle-même, et qu'il n'est pas déjà l'univers de l'objectivité. Rêver n'est pas une autre façon de faire l'expérience d'un autre monde, c'est pour le sujet qui rêve la manière radicale de faire l'expérience de son monde, et si cette manière est à ce point radical, c'est que l'existence ne s'y annonce pas comme étant le monde. *Le rêve se situe à ce moment ultime où l'existence est encore*

> *son monde, aussitôt au-delà, dès l'aurore de l'éveil, déjà elle ne l'est plus* » (*IB*, 128-129, nous soulignons).

Dès lors, le rapprochement que fait Deleuze entre la théorie sartrienne du rêve et celle des énoncés de Foucault, se trouve justifiée en ceci qu'il s'agit bien d'une annihilation du sujet transcendantal, et l'affirmation d'un monde sans sujet et sans autrui, monde isolé, qui se tient tout seul, et dont le seul « sujet » possible est bien ce « On » qui même lorsqu'il dit « je » est un « On » impersonnel, asubjectif et asignifiant :

> « Il ne me suffit donc pas d'écrire : Je suis malheureux. Tant que je n'écris rien d'autre, je suis trop près de moi, trop près de mon malheur, pour que ce malheur devienne vraiment le mien sur le mode du langage : je ne suis pas encore vraiment malheureux. Ce n'est qu'à partir du moment où j'en arrive à cette substitution étrange : Il est malheureux, que le langage commence à se constituer en langage malheureux pour moi, à esquisser et à projeter lentement le monde du malheur tel qu'il se réalise en lui. »[33]

Et si tout dans le rêve semble dire « je » c'est justement parce qu'il s'agit d'une subjectivité plus profonde, un « je » qui est au fond une quatrième personne[34], peut-être ce « Soi » que retrouvera Foucault dans ses derniers écrits[35] : « le « je » ne désigne pas un universel, mais un ensemble de positions singulières occupées dans un On voit-On parle, On se heurte, On vit » (*F*, 122).

En outre, avions-nous avions mentionné plus haut le concept foucaldien d'Actuel. Aussi le retrouvons-nous dans ce premier texte de Foucault avec l'idée de la diagonale qu'il s'agit de tracer, à travers les mots et les choses, pour faire apparaître ce qui demeurait invisible sans être caché :

---

33 Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 29.

34 Référence au livre de Lawrence Ferlinghetti, *La quatrième personne du singulier*, référence récurrente chez Deleuze.

35 « Au demeurant si l'Introduction à Binswanger est historiquement datée, la conception qu'elle engage de la subjectivité me paraît intéressante à rappeler, même très brièvement, parce qu'il faudra bien se résoudre à voir resurgir les termes de liberté, ou d'existence, dans la thématique des deux derniers volumes de 1984 » (Judith Revel, *op. cit.*, p. 55).

> « L'imaginaire n'est pas un mode d'irréalité, mais bien *un mode d'actualité*, une manière de *prendre en diagonale* la présence pour en faire surgir les dimensions primitives » (*IB*, 142).

Ainsi en était-il de toute l'œuvre de Foucault en tant que *fabulation*, sa manière de rendre visible l'invisible, de *rêver* les formations historiques, énoncés *et* visibilités, pour mieux déceler le mystère de leur genèse mais aussi de leurs mutations. Peut-être comprendrons-nous mieux maintenant cette assertion de Deleuze :

> « D'une certaine façon, Foucault peut déclarer qu'il n'a jamais écrit que des fictions : c'est que nous l'avons vu, les énoncés ressemblent à des rêves, et tout change, comme dans un kaléidoscope, suivant le corpus considéré et la diagonale que l'on trace. Mais d'une autre façon il peut dire qu'il n'a jamais écrit que du réel, car tout est réel dans l'énoncé, et toute réalité y est manifeste » (*F*, 27).

III. Le pli et la fabulation : un rêve philosophique

En un sens, ce texte de jeunesse nous prouve-t-il à sa manière que Foucault n'a jamais renoncé à penser une certaine conception de la liberté, de la résistance, peut-être n'avait-il cessé au fond, de « franchir la ligne » et d'affirmer la dimension créatrice de la vie, et ce, au moment même où il ne cessait de parler de savoir et de pouvoir. C'est ce que Deleuze ne cessera de défendre, en attestant le pluralisme propre à la pensée de Foucault, c'est-à-dire l'affirmation de nouveaux modes d'existence, une philosophie de l'avenir :

> « Peut-être ce troisième axe était-il présent dès le début, chez Foucault […]. Mais il ne pourrait se dégager qu'en prenant de la distance […]. Foucault sentait la nécessité d'opérer un remaniement général, pour démêler ce chemin qui demeurait peu perceptible tant qu'il s'enroulait dans les autres » (*F*, 103).

Et c'est la notion de pli qui permet à Deleuze de faire apparaître, cette autre dimension de la philosophie de Foucault qui est celle d'une subjectivité plus profonde, un soi ou « un dedans qui serait plus profond que tout monde intérieur » (*F*, 103). C'est ce dedans

du dehors, dehors qui ne se confond avec aucun diagramme, et où les dés sont relancés à chaque fois, c'est ce dedans peut-être que l'expérience limite du rêve permet de pénétrer, et qui expliquerait le fait que Foucault commence justement, dans sa dernière œuvre, *Le souci de soi*, par la question du rêve[36].

A. Insomnie, rêve et mort

Deleuze dira à propos de cette « dernière » respiration :

> « J'ai l'impression que Foucault est plus proche de Michaux, parfois même de Cocteau : il les rejoint, en fonction d'un problème de vie, de respiration […]. C'est Cocteau, dans un livre posthume précisément nommé *De la difficulté d'être*, qui explique que *le rêve opère à des vitesses prodigieuses, et déplie « la pliure par les entremises de quoi l'éternité nous devient vivable »*, mais la veille a besoin de plier le monde pour pouvoir vivre, et que tout ne soit pas donné d'un coup » (*Pp*, 152, nous soulignons).

Et d'une certaine façon, atteignons-nous, avec Foucault, au rêve proprement deleuzien, celui du pli de l'insomnie, impliquant une nouvelle conception du possible. Ainsi écrivait-il déjà dans *L'introduction* à *Rêve et existence* que…

---

[36] En effet, toute la première partie – « Rêver de ses plaisirs » – du tome III de *L'histoire de la sexualité* traite de l'onirocritique d'Artémidore. Cf. *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 13-50. Se rapporter également à la leçon du 21 janvier 1981 de « Subjectivité et vérité – Cours au Collège de France 1980-1981, Paris, Seuil/Gallimard, 2014, pp. 49-76 – Le ploiement de la force sur soi, qui constitue les processus de subjectivation dans l'antiquité, se trouve incarné de manière exemplaire dans cette pratique quotidienne du « rêver », et Michel Foucault de préciser que « le rêve constitue pour la question des rapports entre vérité et subjectivité, évidemment un point stratégique, une épreuve privilégiée. Le rêve (ses images fugitives, illusoires, etc.) […], constitue, pour la vérité, un surface d'affleurement. […] l'illusion par laquelle le sujet est enchanté, enchaîné par le rêve, [et] dont il s'affranchit de lui-même dans le mouvement spontané du réveil, cette illusion, dans la plupart des cultures, est censée dure la vérité du sujet, en tout cas lui dire une vérité qui, la plupart du temps, le concerne lui. […] Donc le rêve comme point stratégique, épreuve privilégiée dans le rapport vérité-subjectivité, est, non pas sans doute une constante transculturelle mais une idée, un thème récurrents dans un nombre considérable de cultures » (p. 49) ; et d'ajouter plus loin, concernant précisément son choix de l'onirocritique : « l'onirocritique n'est pas seulement une manière de déchiffrer la petite ou la grande part de vérité qui peut se cacher dans les illusions du rêve, *c'est aussi une certaine manière de définir qui faire avec son rêve, quoi faire, dans la veille, avec cette part obscure de nous-même qui s'illumine dans la nuit* » (p. 51, nous soulignons).

> « … le rêve est sans complicité avec [le] sommeil ; il remonte la pente que celui-ci descend vers la vie, il va à l'existence, et là, en pleine lumière, il voit la mort comme le destin de la liberté ; car le rêve en lui-même, et par toutes les significations d'existence qu'il porte avec lui, tue le sommeil et la vie qui s'endort. Ne pas dire que le sommeil rend possible le rêve, *car c'est le rêve qui rend le sommeil impossible, en l'éveillant à la lumière de la mort*. Le rêve, à la manière de Macbeth, assassine le sommeil, « l'innocent sommeil, le sommeil qui remet en ordre l'écheveau confus de nos soucis. Le sommeil, mort tranquille de la vie chaque jour, bain que s'accorde l'âpre travail, baume de l'âme malade, loi protectrice de la nature, aliment principal du festin tutélaire de la vie » (*IB*, 122, nous soulignons).

Aussi est-il remarquable que Deleuze justement fasse allusion à la question de la mort pour ouvrir sur le troisième axe qualifiant la pensée de Foucault. Il fait référence au fait que la mort comme coextensive à la vie :

> « Cette puissance de vie qui appartenait à Foucault, Foucault l'a toujours pensée et vécue aussi comme une mort multiple à la manière de Bichat » (*F*, 102)[37].

---

[37] Cette mort multiple à la manière de Bichat concerne justement les petits sommeils partiels dont parle Deleuze, nous renvoyant déjà à Leibniz et son assimilation de la mort avec les petites perceptions du sommeil sans rêve. Cf. Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort (première partie) et autres textes*, Paris, Flammarion, 1994. Voir plus précisément « Article troisième de la première partie – § III « Application de la loi d'intermittence d'action à la théorie du sommeil » – avec la distinction, en amont, entre « vie animale » et « vie organique », vie organique faisant plutôt, référence, chez Deleuze à l'inorganique justement. Ainsi écrit Bichat : « Le sommeil général est l'ensemble des sommeils particuliers ; il dérive de cette loi de la vie animale qui enchaîne constamment, dans ses fonctions, des temps d'intermittence aux périodes d'activité, loi qui distingue d'une manière spéciale […], d'avec la vie organique ; aussi le sommeil n'a-t-il jamais sur celle-ci qu'une influence indirecte, tandis qu'il porte tout entier sur la première » (pp. 87-88) ; « Le sommeil le plus complet est celui où toute la vie externe, les sensations, la perception, l'imagination, la mémoire, le jugement, la locomotion et la voix sont suspendus. Le moins parfait n'affecte qu'un organe isolé […]. Entre ces deux extrêmes, de nombreux intermédiaires se rencontrent ; tantôt les sensations, la perception, la locomotion et la voix, sont seules suspendues, l'imagination, la mémoire, le jugement restant en exercice ; tantôt à l'exercice des facultés qui subsistent se joint aussi l'exercice de la locomotion et de la voix. C'est là le sommeil qu'agitent les rêves, lesquels ne sont autre chose qu'une portion de la vie animale, échappée à l'engourdissement où l'autre portion est plongée. […] N'envisageons donc point le sommeil comme un état constant et invariable dans ses phénomènes […] Partout le sommeil tient à cette loi générale d'intermittence, caractère exclusif de cette vie ; mais son application aux différentes fonctions externes varie infiniment. […] Pourquoi la lumière et les ténèbres sont-elles, dans l'ordre naturel, régulièrement coordonnées à l'activité et à l'intermittence des fonctions externes ?

N'est-ce pas également de cette mort, cet « au-delà du principe de plaisir », dont Foucault parlait dans ce passage troublant sur le suicide :

> « Se suicider, c'est la manière ultime d'imaginer ; vouloir exprimer le suicide en termes réalistes de suppression, c'est se condamner à ne pas le comprendre : seule une anthropologie de l'imagination peut fonder une psychologie et une éthique du suicide. Retenons seulement pour l'instant que le suicide est le mythe ultime, le jugement dernier de l'imagination, comme le rêve en est la genèse, l'origine absolue » (*DE*, 141).

Ou encore, lorsqu'il déclare : « Rien n'est donc plus faux que la tradition naturaliste du sommeil qui serait mort apparente ; il s'agit bien plutôt de la dialectique du rêve lui-même, en tant qu'il est un éclatement de la vie vers l'existence et qu'il découvre à cette lumière le destin de sa mort. […] *la mort est le sens absolu du rêve* » (*IB*, 123, nous soulignons).

B. Une nouvelle conception de la subjectivité et la question de la vérité

C'est dans *La vie des hommes infâmes* que s'énonce le plus poétiquement cette mort du moi ou ce renouvellement de la conception de la subjectivité :

> « Si Foucault a besoin d'une troisième dimension, c'est qu'il a l'impression de s'enfermer dans les rapports de pouvoir, que la ligne se termine ou qu'il n'arrive pas à la « franchir », qu'il ne dispose pas d'une ligne de fuite. C'est ce qu'il dit, en termes splendides, dans *La vie des hommes infâmes*. […] Foucault n'emploie pas le mot de sujet comme personne ni comme forme d'identité, mais les mots de « subjectivation » comme processus, et « Soi » comme rapport (rapport à soi). Et de quoi s'agit-il ? Il s'agit d'un rapport de la force avec soi (tandis que le pouvoir était rapport de la force avec d'autres forces), il s'agit d'un « pli » de la force » (*Pp*, 127).

En effet, Foucault avait pour projet de présenter non pas des personnes, mais des singularités pré-individuelles, ce qu'il y avait justement d'infâme dans ces personnes, ce

---

[…] Epuisés par une veille prolongée, le soldat dort à côté du canon, l'esclave sous les verges qui le frappent, le criminel au milieu des tourments de la question, etc. » (pp. 88-90).

qu'il y avait de sublime au sens d'une grandeur paradoxale, à la fois effrayante et lumineuse :

> « J'ai voulu aussi que ces personnages soient eux-mêmes obscurs ; que rien ne les ait prédisposés pour un éclat quelconque, qu'ils n'aient été dotés d'aucune de ces grandeurs qui sont établies et reconnues […] ; qu'ils appartiennent à ces milliards d'existences qui sont destinées à passer sans trace ; qu'il y ait dans leurs malheurs, dans leurs passions, dans ces amours et ces haines quelque chose de gris et d'ordinaire au regard de ce qu'on estime d'habitude digne d'être raconté ; que pourtant ils aient été traversés d'une certaine ardeur, qu'ils aient été animés par une violence, une énergie, un excès de méchanceté, la vilenie, la bassesse, l'entêtement ou la malchance qui leur donnait aux yeux de leur entourage, et à proportion de sa médiocrité même une sorte de grandeur effrayante ou pitoyable. J'étais parti à la recherche de ces sortes de particules dotées d'une énergie d'autant plus grande qu'elles sont elles-mêmes plus petites et difficiles à discerner »[38].

Tel pour les « géants » de la fabulation bergsonienne, c'est bien d'*une* vie qui traverse les personnes dont il s'agit, « la honte et la gloire ». Foucault fabule et fait apparaître des percepts, qui comme dit Deleuze, « peuvent être télescopiques ou microscopiques, ils donnent aux personnages et aux paysages des dimensions de géants, comme s'ils étaient gonflés par une vie à laquelle aucune perception vécue ne peut atteindre. Grandeur de Balzac. Peu importe que ces personnages *soient* médiocres ou non : ils *deviennent* des géants, comme Bouvard et Pécuchet, Bloom et Molloy, Mercier et Camier, sans cesse d'être ce qu'ils sont. C'est à force de médiocrité, même de bêtise ou d'infamie, qu'ils peuvent devenir, non pas simples (ils ne sont jamais simples), mais gigantesques. Même les nains ou les infirmes peuvent faire l'affaire : toute fabulation est fabrication de géants. Médiocres ou grandioses, ils sont trop vivants pour être vivables ou vécus. » (*Qph ?,* 162).

Ce texte entre ainsi en écho avec les dernières lignes écrites par Deleuze dans « L'immanence : Une vie … » :

> « Qu'est-ce que l'immanence ? une vie… Nul mieux que Dickens n'a raconté ce qu'est *une* vie, en tenant compte de l'article indéfini comme indice du transcendantal. Une canaille, un mauvais sujet méprisé de tous

---

[38] Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits* III, op. cit., p. 240.

> est ramené mourant, et voilà que ceux qui le soignent manifestent une sorte d'empressement, de respect, d'amour pour le moindre signe du moribond. Tout le monde s'affaire à le sauver, au point qu'au plus profond de son coma sent lui-même quelque chose de doux le pénétrer. Mais à mesure qu'il revient à la vie, ses sauveurs se font plus froids, et il retrouve toute sa grossièreté, sa méchanceté. Entre sa vie et sa mort, il y a un moment qui n'est plus que celui de la vie jouant avec la mort » (*DRF*, 361)

Et justement il s'agit, à chaque fois, d'atteindre à l'immanence, au plan d'immanence, qu'il faut non seulement découvrir mais tracer, comme justement ce qui reste à penser, qui ne peut être *que* pensé et rêvé.

C. Perversion, réversion : le problème du double

Aussi, est-ce la conception de « qu'est-ce que penser ? » qui se trouve renouvelée par ce portait que dresse Deleuze de Foucault. Et le rêve se trouve dès lors fortement associé à cet acte philosophique, et ce notamment avec la notion de pli et de double.

> « Le thème qui a toujours hanté Foucault, c'est celui du double. Mais le double n'est jamais une projection de l'intérieur, c'est au contraire une intériorisation du dehors. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est le redoublement de l'Autre. Ce n'est pas une reproduction du Même, c'est une répétition du Différent. Ce n'est pas l'émanation d'un JE, c'est la mise en immanence d'un toujours autre ou d'un Non-moi. Ce n'est jamais l'autre qui est un double, dans le redoublement, c'est moi qui me vis comme le double de l'autre : je ne me rencontre pas à l'extérieur, je trouve l'autre en moi (« il s'agit de montrer comment l'Autre, le Lointain est aussi bien le plus Proche et le Même ») » (*F*, 105).

N'est-ce pas également le geste de Deleuze, que d'atteindre au plan d'immanence par une méthode de dédoublement qui lui est propre, celle de la perversion, de la réversion ? Ne fait-il pas, comme l'explique Frédéric Gros, autre chose que *rêver* ses auteurs pour mieux les incarner, en faire des monuments ?

> « La perversion ne consiste pas à « jouer avec les limites », du haut d'une mauvaise ironie, mais à produire de l'autre côté de la limite une doublure idéelle qui en est la réversion ou l'écart » (*MA*, 129).

Et en effet, comme nous verrons dans un prochain chapitre, Deleuze met en abyme la philosophie même, à travers le rapport du dehors et du dedans, du plissement de la pensée :

> « Le tissage du plan d'immanence entremêle un « dehors plus lointain que le monde extérieur » et un dedans plus profond que tout monde intérieur ». Précisément parce que l'intérieur est déjà tissé avec l'extérieur, l'âme avec le monde, et inversement. C'est en ce sens que l'immanence présente « à la fois le plus intime dans la pensée, et pourtant le dehors absolu ». Penser est toujours l'invagination du Dehors (et pas une activité intérieur), tandis que le dehors est toujours déjà pli de la pensée (et pas une présence extérieure). En ce double sens, ériger un plan d'immanence est l'acte le plus inaugural de la philosophie, parce qu'il consiste à former un pli double, *monde dans la pensée et pensée dans le monde, devenir âme du monde, devenir monde de l'âme*, deux mouvements infinis pris l'un dans l'autre, plus de l'âme et du monde (Leibniz) » (*DPP*, 51).

Et comme dit Frédéric Gros[39], il s'agit bien en philosophie, comme en rêve, d'une attente et d'une invitation : « il faudrait pouvoir goûter chaque formule comme une interrogation, une invitation, une attente. L'extrême froideur, désengagement du propos, n'est que le risque brûlant de continuer le *rêve d'un autre* ». Cette manière de pénétrer « l'intimité métaphysique », est ce qui caractérise le *rêver* proprement philosophique.

---

[39] Frédéric Gros, « Le *Foucault* de Deleuze : une fiction métaphysique », in *Philosophie,* n°47, Editions de Minuit, Paris, Septembre 1995, p. 55.

Chapitre X
Le pli onirique de l'insomnie

> « Dieu meut le joueur et le joueur, la pièce
> Quel dieu, derrière Dieu, commence cette trame
> De *poussière* et de *temps*, de *rêves* et de larmes ? »[1]

La modalité du possible semble tenir un rôle paradoxal dans la philosophie de Gilles Deleuze, aussi paradoxal que celui que semble jouer le rêve. Et n'est-ce pas par hasard, puisque le rêve ne cesse de s'exprimer à travers les modalités du possible et de l'impossible, de déployer des mondes possibles, tout en excluant celui, effectif, qui se réalise.

Mais n'est-ce pas ici l'illusion consubstantielle à la notion de possible, l'accompagnant comme son ombre, que Deleuze, à la suite de Bergson et de Spinoza, tentait de conjurer pour penser sur un plan d'immanence le plus pur qui soit ? N'est-ce pas, justement, la tâche du philosophe que de s'installer sur le plan du réel en se tenant éloigné de tout présupposé, de tout postulat, de toute illusion rétrospective induite par le sens commun et le sens propre, d'une part, de l'imaginaire, d'autre part ?

La pensée se doit justement d'être paradoxale, dans son acte même – telle est sa passion, ce qui l'anime, sa nécessité. Dès lors, pourquoi revenir au possible, après l'avoir

---

[1] Borges, « Jeu d'échecs », in *Auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 127, nous soulignons. Le poème mérite d'être cité entièrement : « Impassibles dans leur coin, les joueurs/Guident les lentes pièces. Une guerre/ Jusqu'à l'aube les retient au sévère/Damier où se détestent deux couleurs./ Du centre rayonnant de magiques rigueurs:/La tour homérique, l'agile cheval/La reine écrasante, le roi final,/Le fou oblique et les pions accrocheurs./Quand les joueurs se sont retirés,/ Quand le siècle les aura consumés,/Le rite ne sera pour autant accompli./C'est en Orient que s'alluma la guerre./Désormais pour théâtre elle a toute la terre/Car ce jeu, comme l'Autre, est infini./Tous : roi débile, fou diagonal, reine/Acharnée, tour directe et pions rusés,/Par le noir et le blanc de leur trajet/Cherchent et livrent leur bataille concertée./Ils ne savent pas l'évidente main/Du joueur qui dirige leur destin ;/L'inflexible et transparente rigueur/Qui pour eux choisit et mesure le chemin./Le joueur, à son tour, se trouve prisonnier/(Omar l'a dit) des cases d'un autre échiquier/Où les nuits sont les noires et les jours les blanches./Dieu meut le joueur et le joueur, la pièce./ Quel dieu, derrière Dieu, commence cette trame/De poussière et de temps, de rêves et de larmes ? » (pp. 125-127)

tant évincé, évité, contourné et fui ? Les explications qui suivent, à propos de l'évolution de la pensée de Foucault, peuvent peut-être nous éclairer sur les motivations propres à Deleuze, sur sa réconciliation avec le concept de possible, et sa réappropriation dans un tout nouveau contexte :

> « Je suppose qu'il bute sur la question : n'y a-t-il rien « au-delà » du pouvoir ? N'est-il pas en train de s'enfermer dans les rapports de pouvoir comme dans une impasse ? Il est comme fasciné, rejeté dans ce qu'il hait pourtant. Et il a beau se répondre à lui-même que se heurter au pouvoir est le lot de l'homme moderne (l'homme infâme) et que c'est le pouvoir qui nous fait voir et parler, il n'arrive pas à se satisfaire, *il lui faut du « possible »* […]. Foucault avait peut-être le sentiment qu'il lui fallait à tout prix franchir cette ligne, passer de l'autre côté, aller encore au-delà du savoir-pouvoir » (*Pp*, 148, nous soulignons).

Bien évidemment, Deleuze ne se projette pas sur Foucault, en prêtant à la pensée de ce dernier ses propres doutes et incertitudes. Il s'agit plutôt d'une double capture, d'une étreinte au sein même du diagramme de la pensée philosophique, là où se joue justement leur liberté respective, au niveau du pli onirique de leur insomnie : le dedans propre au dehors philosophique[2].

A Deleuze également, il fallait donc du *possible*. Aussi, n'est-ce pas ce qui explique son *retour à* Leibniz, et la manière dont il pousse cette pensée rationaliste extrême jusqu'à ses conséquences ultimes, en convoquant par la suite l'univers onirique et paradoxal de Beckett, et en achevant, par là même, la critique transcendantale kantienne ?

---

[2] Reprenons ces quelques lignes de la pertinente analyse de Frédéric Gros, à laquelle nous adhérons de bout en bout, et sur laquelle nous nous sommes appuyée plus haut dans notre chapitre IX – « Les mots et les rêves » : « Il ne s'agit pas pour autant de relancer la vieille rengaine : Deleuze dans ce livre, comme dans tous les autres, parlerait surtout et avant tout de Deleuze. On trouverait le Nietzsche, le Spinoza, le Bergson, et enfin le Foucault *de Deleuze*. Il y a de la facilité à invoquer ces projections délirantes, charme et secret des lectures tendancieuses. Car Deleuze veut surtout *comprendre* Foucault, mais comprendre pour lui ce n'est pas *commenter*, ce n'est pas dire au plus juste ce que Foucault a dit, tenter de débrouiller les fils de sa pensée. Comprendre ce n'est pas expliquer, éclairer, *mettre à plat*. Il y a un double mouvement dans cet exercice par lequel Deleuze donne à penser Foucault, double mouvement qui fait rendre à son livre un son tellement étrange (ce que dans notre naïveté, nous prenions pour du dogmatisme aveugle) » (Frédéric Gros, *op. cit.*, pp. 53-54).

C'est à cet aspect de la pensée de Deleuze que nous souhaiterions consacrer l'ultime chapitre de cette partie sur les rapports unissant rêve et pensée, afin d'évaluer une dimension inédite du rêve ; un rêve proprement deleuzien, qui acquière sa pleine positivité, en tant que lieu où surgit l'événement, où le possible semble se confondre avec le nécessaire : « un spinozisme acharné »[3]. C'est ainsi *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, et *L'épuisé*, qui guideront cette investigation pour nous mener vers ce qu'il y a de plus intime, peut-être de plus « inavoué » – l'imperceptible – de la *pensée* deleuzienne, son plan d'immanence.

Pour se faire, nous traverserons donc d'abord l'œuvre baroque de Leibniz, telle que conçue par Deleuze, pour atteindre à ce domaine des rapports différentiels purs, où imagination et perception semblent se confondre – toute perception étant hallucinatoire et sans objet –, au niveau ontologique des petites perceptions du sommeil sans rêve, qui affirment un pluralisme essentiel de l'être. Cette traversée permettra de mieux comprendre les enjeux du texte, humble par sa taille, mais dense de par son ampleur, consacré à Samuel Beckett, *L'épuisé,* où Deleuze analyse la question du possible dans ses rapports avec le langage, l'espace, l'image et le temps ; analyse qui culmine avec un simulacre, ou plutôt, une « image pure », pensée sans image, celle du rêve de *Nacht und Traüme*, qui semble incarner justement, l'impouvoir comme puissance, le rêve deleuzien.

I. L'onirisme leibnizien : monades et mondes possibles

De même qu'il nous faut « pouvoir rêver Foucault », nous faut-il « relire Leibniz… et rêvez ». Deleuze ne cesse, en effet, dans ses cours sur Leibniz notamment, d'inciter ses auditeurs à rêver, à faire un rêve[4], dans la mesure où la raison, poussée jusqu'à ses derniers

---

[3] « Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. « Qu'on me demande l'impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d'autre ? ». Il n'y a plus de possible : un spinozisme acharné » (*E*, 57).

[4] Par exemple, Cours sur Spinoza du 9/12/1980 : « Je suis loin encore de qu'est-ce que c'est cette puissance quantifiable, mais j'essaie justement d'y arriver en passant par cette espèce de rêverie » ; Cours Leibniz, sur l'harmonie : « Moi je voudrais rêver, qu'on rêve ensemble après ce qui suit : on aurait à travailler ensemble une autre année » ; ou encore le cours sur l'âme et le corps :

retranchements ne cesse de s'insinuer dans des plis où la réalité ne semble plus qu'une version d'un rêve plus large.

La théorie leibnizienne des mondes possibles, ainsi que sa conception de l'individu comme monade, n'exprimant qu'une version singulière et originale du monde actuel – le meilleur –, version qui lui est néanmoins irréductible, donnent-elles raison à l'hypothèse de l'existence d'un plan où l'onirique ne peut plus être opposé au plan du réel, plan de consistance, d'autant plus que ce dernier semble en découler.

Aussi, est-ce Leibniz qui permet à Deleuze de renouer avec le concept de possible, et peut-être, d'une certaine manière, de retrouver la dimension productive de l'inconscient et du rêve.

Et en effet, l'analyse infinie permet à Leibniz d'étendre le domaine du concept jusqu'aux singularités les plus pures, avant que toute individuation, actualisation et intégration ne s'opèrent et rigidifient organiquement le vivant. D'où l'intérêt de Deleuze pour sa philosophie, à laquelle il consacre des passages décisifs dès *Différence et Répétition* et *Logique du sens*.

Mais avec le *Pli*, *Leibniz et le baroque*, il offre une lecture inédite, qui déroule les enjeux de sa propre pensée, et dénote sa volonté de pourvoir la philosophie d'une consistance qui lui serait propre, en tant que discipline créatrice de concepts.

Aussi cette pensée n'est-elle pas dénuée d'une part de rêve, mais un rêve en-deçà de toute subjectivité, de tout psychologisme, s'insérant dans une théorie de l'inconscient

---

« J'avais envie de vous proposer une série de parcours concernant les deux étages, puisque c'était notre point de départ. Cette philosophie des deux étages. Une visite des deux étages, ou si vous préférez un ensemble de rêveries: j'aimerais beaucoup que vous interveniez s'il y a un point de rêverie sur cette organisation de la philosophie de Leibniz, et notamment sur le rôle qu'a le vivant ou l'organique. Et ça devrait nous amener aux rapports respectifs des deux étages: celui des âmes et celui des corps, en gros – mais on aura vu entre-temps que ce n'est pas celui des âmes et celui des corps. C'est pour ça que je dis « rêveries » parce que chaque fois que je dis une phrase il faudra la corriger, ou que vous-mêmes la corrigiez. C'est pas ma faute, c'est le style de Leibniz. Il faudrait arriver à ces deux étages: est-ce qu'ils ont une loi commune, quels sont leurs rapports? Et ce rapport nous le pressentons déjà: c'est ce que Leibniz appellera celui de l'harmonie. Harmonie des âmes entre elles, harmonie des corps entre eux, harmonie des âmes avec les corps » ; et bien d'autres … Toujours le rêve comme atmosphère préliminaire qui prélude à la construction de la pensée.

différentiel, dont la voie empruntée semble tout à fait distincte de celle de Freud et de la psychanalyse.

Ainsi la passion du concept mène-t-elle vers une nouvelle définition de l'individualité et de la subjectivité, considérées dans leur différence irréductible, affirmant un perspectivisme et un pluralisme essentiels, dans un jeu de Dieu, un théâtre de l'Esprit, où la notion de possible retrouve toute sa pertinence pour Deleuze, ses textes ultérieurs développant sa propre conception de cette notion, qui se joint, de manière surprenante, à la notion de virtuel.

A. Un rationalisme poussé jusqu'au délire : la *passion* du concept et *l'hyperbole* des principes

Le système leibnizien semble paradoxal en ceci qu'il construit, d'une part, un univers purement rationnel, analytique et conceptuel, et, d'autre part, recèle un soubassement onirique, délirant, fantastique, presque hallucinatoire. C'est ce que remarque avec pertinence Herbert H. Knecht, dans un article où il rapproche Leibniz de Borges, faisant du premier un poète, et du second, un philosophe. Il explicite ainsi :

> « Derrière la précision technique de la pensée, le style formaliste d'un langage qui répugne à la fantaisie, comme celui de Desargues par exemple, malgré la puissance explicative d'une raison incisive, les idées leibniziennes ouvrent à l'imagination de qui sait faire la part du songe à la lecture d'un texte philosophique, ou même mathématique, la dimension lyrique de l'utopie. L'œuvre de Leibniz ressortit intégralement à une poétique de l'intelligence, tant elle prodigue de réflexions originales, fruits de quelque rêverie lucide, tant elle donne, en symbolisant le monde qu'elle entreprend d'expliquer, son expression métaphysique à l'illusionnisme baroque du « tout se passe comme si », tant enfin elle invite l'esprit à s'aventurer dans le dédale raisonnable et mystérieux d'un univers où peu s'en faut que la réalité philosophique ne dépasse la fiction littéraire »[5].

[5] Herbert H Knecht, « Leibniz le poète et Borges le philosophe. Pour une lecture fantastique de Leibniz », in *Variaciones Borges* 9, 2000, p. . Pour aller plus loin, voir Knecht, *La logique de la raison, essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, Editions l'Âge d'Homme, 1981.

Aussi est-ce cet agencement paradoxal si singulier que Deleuze revisite, en insistant sur la notion de pli[6], qui le parcourt de fond en comble. Toutefois est-il remarquable que la position de Deleuze dans *Différence et répétition*, vis-à-vis notamment de la conception orgique leibnizienne, feignant seulement l'ivresse de la pensée, soit tout à fait différente de celle du *Pli*, où la dimension baroque dévoile, au contraire, une réelle ivresse, « une folle création de concepts », une folie propre à la raison, qui va jusqu'au bout du pensable, jusqu'à l'impensé dans la pensée.

C'est que les enjeux de la pensée deleuzienne elle-même semblent avoir changé, tel le balancier leibnizien[7]. Encore une fois, il lui fallait du possible.

---

[6] Sur la notion de pli traversant toute l'œuvre de Deleuze, voir la longue note très instructive n°2, dans *DPP*, 13-14.

[7] Cf. Le très beau cours sur la Taverne, le Balancier et la délibération du 24 février 1987 : « Là on retrouve mille petits ressors. En d'autres termes vous ne cessez de fourmiller . Et c'est comme si cette espèce de tissu vivant de l'âme ne cessait pas de se plier dans tous les sens. C'est une espèce de prurit. L'inquiétude est un prurit. L'âme est perpétuellement dans cet état de prurit. Et Leibniz, dans un très beau texte, nous dit : c'est le balancier, et le balancier, en allemand, dit-il, s'appelle précisément : inquiétude ! C'est dire que ce n'est plus un balancier objectif.[…] Donc vais-je aller à la taverne. Exemple typique de la liberté humaine ! Vais-je rester travailler, vais-je rester faire cours, ou bien vais-je aller à la taverne. Faut voir. Il faut comprendre. Il y a des gens qui vous disent : bon vous allez assimiler la taverne, poids A, et aller travailler, poids B, et vous allez voir si, toutes choses égales, mais justement jamais rien n'est égal dans mon âme. Ça supposerait que mon âme, précisément, ne soit pas en état d'inquiétude. Les contre-sens, dès lors, se multiplient. C'est en même temps que l'on prête aux motifs une existence objective, comme si c'était des poids sur une balance, et que l'on lave l'âme de toute son inquiétude, comme si elle était une balance neutre prête à enregistrer le poids du poids. Ce n'est pas raisonnable. En fait le tissu de mon âme, en ce moment précis, en ce moment A, est fait de quoi ? Je dis : mille petites perceptions, mille petites inclinations qui vont de quoi à quoi ? […] J'entends le choc des verres, j'entends la conversation des amis, et sinon je les imagine. […]. Si vous mettez un ensemble alcool, il faut y mettre non seulement l'alcool, mais toutes sortes de qualités visuelles, auditives, olfactives, l'odeur de la taverne, tout ça. Mais de l'autre côté, là aussi il faut le prendre comme ensemble perceptif inclinatoire, petites perceptions inclinations : le bruit du papier, c'est aussi de l'auditif, la qualité du silence, les pages que je tourne, le bruit de la plume. Ce n'est pas neutre tout ça. Je veux dire : de même que ce n'était pas l'alcool comme abstraction, ce n'est pas le travail comme abstraction. C'est tout un ensemble perspectivo-inclinatoire. Qu'est-ce que c'est la question de la délibération. Il est entendu que le tissu de mon âme va d'un pôle à l'autre, à tel moment. Il va donc de ce pôle perceptif dans la taverne à ce pôle perceptif effectué dans le cabinet de travail. Et mon âme est parcourue de petites perceptions et de petites inclinations qui la ploient dans tous les sens etc. »

1. Concilier le concept et la différence – La question du possible dans Différence et répétition.

En effet, dans *Différence et répétition*, Deleuze présente la philosophie de Leibniz comme un progrès dans la détermination d'un concept de différence, dépassant la représentation organique de « l'heureux moment » grec, qui confondait la différence dans le concept avec le concept de différence, niant, par conséquent, le fond informel, qui pourtant ne cesse de gronder et de hanter la philosophie. Aussi concède-t-il à Leibniz et Hegel, l'effort d'un dépassement de la représentation organique, grâce aux notions d'infini et de limite, qui se défont de la forme intégratrice : « à quel point Hegel, non moins que Leibniz, attache de l'importance au mouvement infini de l'évanouissement comme tel, c'est-à-dire au moment où la différence s'évanouit qui est aussi celui où elle se produit. C'est la notion même de limite qui change complètement de signification : elle ne désigne plus les bornes de la représentation finie, mais au contraire la matrice où la détermination finie ne cesse pas de disparaître et de naître, de s'envelopper et de se déployer dans la représentation orgique » (*DR,* 62).

Bien plus, il reconnait à Leibniz un soubassement dionysiaque : « On ne dira pas que Leibniz aille « moins loin » que Hegel ; il y a même chez lui plus de profondeur, plus d'orgisme ou de délire bachique, au sens où le fond jouit d'une initiative plus grande » (*DR,* 65). Toutefois, c'est le concept de possible, au sens classique, qui ruine la tentative leibnizienne de cerner un concept de différence qui ne soit pas une différence dans le concept :

> « Ruineuse – regrette Deleuze – toute hésitation entre le virtuel et le possible, l'ordre de l'idée et l'ordre du concept, puisqu'elle abolit la réalité du virtuel. On trouve dans la philosophie de Leibniz les traces d'une telle hésitation. Car, chaque fois que Leibniz parle des Idées, il les présente comme des multiplicités virtuelles faites de rapports différentiels et de points singuliers, et que la pensée appréhende dans un état voisin du sommeil, de l'étourdissement, de l'évanouissement, de la mort, de l'amnésie, du murmure ou de l'ivresse … Mais voilà que ce dans quoi les Idées s'actualisent, est plutôt conçu comme un possible, un possible réalisé. Cette hésitation du possible et du virtuel explique que nul n'a été plus loin que Leibniz dans l'exploration de la raison suffisante ; et que, pourtant, nul n'a maintenu davantage l'illusion d'une subordination de cette raison suffisante à l'identique » (*DR*, 274).

Paradoxe de la pensée leibnizienne à la fois novatrice et conservatrice, qui tente à tout prix, de sauver le concept dans sa capacité à déployer le réel, et ce, jusqu'à l'informel, le monstrueux. Et justement, est-ce peut-être, cet acharnement vers l'infiniment petit, vers l'imperceptible, vers ce qui s'évanouit tout en gardant sa détermination, et non pas, vers une entreprise de totalisation fondée sur la négation, qui donne l'occasion à Deleuze de relire Leibniz sous un nouvel angle. Aussi, est-ce, entre autres, la théorie des petites perceptions qui semblait, dès *Différence et répétition*, retenir son attention :

> « [Les] petites perceptions sont elles-mêmes distinctes et obscures (non claires) : distinctes parce que saisissant des rapports différentiels et des singularités, obscures parce que non encore « distinguées », non encore différenciées – et ces singularités se condensent déterminent un seuil de conscience en rapport avec notre corps, comme un seuil de différenciation, à partir duquel les petites perceptions s'actualisent, mais s'actualisent dans une aperception qui n'est à son tour que claire et confuse, claire parce que distinguée ou différenciée, et confuse parce que claire […]. Le distinct et l'obscur est l'ivresse, l'étourdissement proprement philosophique ou l'idée dionysiaque. C'est donc de peu que Leibniz, sur le rivage de la mer ou près du moulin à eau, manquait Dionysos. Et peut-être faut-il Apollon, le penseur clair-confus, pour penser les Idées de Dionysos. Mais jamais les deux ne se réunissent pour constituer une lumière naturelle. Ils composent plutôt deux langues chiffrées dans un langage philosophique, et pour l'exercice divergent des facultés : le disparate du style » (*DR*, 276).

Nous retrouvons, cette fois avec Leibniz, la conception nietzschéenne des deux rêves, celui, d'une part, d'Apollon, rêve du jugement, de la représentation organique, harmonique et harmonieux de l'identique et, d'autre part, celui l'ivresse dionysiaque ou rêve d'insomnie, l'informel et le processus onirique dans sa dimension productrice[8].

La théorie des petites perceptions et des monades « toutes nues », nous permet, dès lors, d'atteindre la rive dionysiaque, en réhabilitant, paradoxalement le concept de

---

[8] Cf. *PFJ* ; La conception nietzschéenne – le premier Nietzsche, avant Nietzsche – des deux rêves sera développée plus amplement dans la troisième partie de notre propos, le chapitre XII lui étant spécialement consacré.

possible et le concept de concept lui-même, qui, pris dans une toute nouvelle configuration, celle d'une ontologie de l'événement, acquièrent une pleine positivité.

2. Le problème du possible : une réhabilitation du concept

Dans *Le pli*, Deleuze fait de la pensée leibnizienne la deuxième tentative de penser *philosophiquement* l'événement, après celle des Stoïciens, dont la théorie des incorporels avait été développée précédemment dans *Logique du sens*[9]. En suivant la logique de la prédication, plutôt que celle de l'attribution, Leibniz aurait ainsi pénétré le monde des existences plutôt que des essences, ou plutôt enveloppé l'existence dans l'essence-même – le possible étant équivalent, chez lui, à l'essence[10] – et ainsi pensé le concept en relation avec *ce qui arrive*.

> « Le concept n'est pas un simple être logique – explique Deleuze – mais *un être métaphysique* ; ce n'est pas une généralité ou universalité, mais *un individu* ; il ne se définit pas par un attribut, mais par des *prédicats-événements* » (*Le Pli*, 56, nous soulignons).

Et si le concept reprend ainsi toute sa consistance en tant qu'être métaphysique, le possible également retrouve un intérêt, dès lors que la ressemblance elle-même, qui est

---

[9] « Une première fois, l'événement fut digne d'être élevé à l'état de concept : ce fut par les Stoïciens, qui en faisait non pas un attribut ni une qualité, mais le prédicat incorporel d'une sujet de la proposition […]. Ils en concluaient que la proposition énonçait de la chose une « manière d'être », un « aspect », qui débordait l'alternative aristotélicienne essence-accident […]. Puis Leibniz opéra la seconde grande logique de l'évènement : le monde même est événement, et, en tant que prédicat incorporel (= virtuel), doit être inclus dans chaque sujet comme un fond, dont chacun extrait les manières qui correspondent à son point de vue (aspect) » (*Le Pli*, 72). Leibniz figure déjà dans *Logique du sens*, où Deleuze lui consacre, en partie, la seizième série sur la « genèse statique ontologique ».

[10] Cf. Martine Gaudemar, Le vocabulaire de Leibniz, « Possible », Paris, Ellipses, 2002, p. 48. La deuxième définition proposée est intéressante pour nous : « L'essence ou la possibilité d'un être est sa pensabilité, le contenu notionnel que Dieu porte à l'existence en créant la substance. Les propositions concernant les essences sont des vérités éternelles. Les possibles dépendent du seul entendement divin, alors que les choses actuelles dépendent aussi de sa volonté. La science des possibles est la *science de pure intelligence*, alors que la science des choses actuelles (du monde amené à l'existence) est appelé *science de vision* ». Nous reviendrons sur ces deux types de sciences au moment d'étudier le rêve de Théodore.

son opération propre, quitte les bords de la représentation et se définit autrement que comme la conformité à un modèle préétabli, fondement transcendant, puisque seule le ressemblant donne dorénavant les critères de la ressemblance[11]:

> « Le processus d'actualisation opère par distribution, mais le processus de réalisation, par ressemblance » (*Le Pli*, 141).

Le possible change par conséquent de sens, et s'opère *via* un processus de réalisation *dans* la matière et *dans* les corps ; opération de repli qui s'ajoute à celle de l'actualisation des virtualités pliées dans l'âme :

> « C'est que le monde, la ligne embrouillée du monde est comme un virtuel qui s'actualise dans les monades : le monde n'a d'actualité que dans les monades dont chacune l'exprime de son propre point de vue, sur sa propre surface. *Mais le couple virtuel-actuel n'épuise pas le problème, il y a un second couple très différent, possible-réel.* Par exemple, Dieu choisit un monde parmi une infinité de mondes possibles : les autres mondes ont également leur actualité dans des monades qui les expriment […]. *Il y a donc de l'actuel qui reste possible, et qui n'est pas forcément réel. L'actuel ne constitue pas le réel, il doit lui-même être réalisé, et le problème de la réalisation du monde s'ajoute à celui de son actualisation.* Dieu est « existentifiant » mais l'Existentifiant est d'une part Actualisant, d'autre part, Réalisant. Le monde est une virtualité qui s'actualise, mais aussi une possibilité qui doit se réaliser dans la matière ou les corps » (*Le Pli*, 140, nous soulignons).

Le possible concerne donc avant tout « l'exigence d'avoir un corps », exigence de créer le lien entre l'homme et le monde à travers le déploiement des corps, exigence qui

---

[11] La notion de ressemblance se métamorphose de fond en comble dans la dernière œuvre de Deleuze. Tel le possible, elle retrouve sa dimension positive, en s'apparentant davantage à la notion foucaldienne de similitude : « Quant aux perceptions obscures ou confuses, elles opéraient seulement comme des signes conventionnels dénués de représentativité, donc de ressemblance. Tout autre est le point de vue de Leibniz, aussi n'est-ce pas la même géométrie ni le même statut de la ressemblance. Ce sont les qualités sensibles, en tant que perceptions confuses ou même obscures, qui ressemblent à quelque chose, en vertu d'une géométrie projective, et sont dès lors des « signes naturels ». Et ce à quoi elles ressemblent n'est pas l'étendue ni même le mouvement, mais la matière dans l'étendue, les vibrations, ressorts, « tendances ou efforts » dans le mouvement » (*Le pli*, 128) ; aussi dans *Bacon* : « on dit que la ressemblance est produite, lorsqu'elle apparaît brusquement comme le résultat de tout autres rapports que ceux qu'elle est chargée de reproduire : la ressemblance surgit alors comme le produit brutal de moyens non ressemblants » (*B*, 108-109).

avait déjà été pleinement soulignée par Deleuze, notamment dans son étude sur le cinéma – le spinozisme de Leibniz :

> « Le corps – écrivait-il – n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. […] Les catégories de la vie, ce sont justement les attitudes du corps, ses postures. « Nous ne savons même pas ce que peut un corps » : dans son sommeil, dans son ivresse, dans ses efforts et ses résistances » (*IT,* 246).

C'est le corps qui rend justement *possible* le monde, en tant que réalité et non plus simple idéalité. Ou plutôt c'est le possible qui donne un monde à l'événement qui se produit et qui pourtant échappe à ce même monde, en tant que virtuel.

Néanmoins, demeurent des possibles qui ne se réalisent pas, des mondes possibles enfouis dans chaque singularité, qui bien qu'actuels, n'accèdent pourtant pas à une pleine réalité, représentant une « vision » de l'avenir.

Tel est justement, comme nous l'avons vu plus haut, le statut exemplaire d'Autrui, défini dans *Qu'est-ce que la philosophie ?,* comme « monde possible » :

> « Ce monde possible n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins : c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le visage ou un équivalent de visage. Autrui, c'est d'abord cette existence d'un monde possible. Et ce monde possible a une réalité propre, en tant que possible » (*Qph ?*, 22).

C'est un chemin vers l'avenir que Deleuze emprunte en relisant notamment Leibniz. La notion de compossibilité lui permet ainsi de construire une ontologie du possible inédite, octroyant au rêve de nouveaux contours.

3. Sur la notion de compossibilité ou de vice-diction

L'hésitation entre possible et virtuel n'est donc plus un risque pour la pensée, dès lors qu'ils sont, non plus confondus, mais associés dans un mouvement de mondanisation commun, de création ou de commencement du monde, dans la mesure où ils permettent de « rentrer dans l'enfoncement d'un monde » (*Le Pli*, 13).

Deleuze convoque pour mieux montrer toute la subtilité de la notion de « compossibilité » ou de « vice-diction », le rêve fameux de Théodore dans la *Théodicée* :

> « Chez Leibniz, il nous semble en premier lieu que c'est un calcul de séries infinies, réglées sur les convergences et divergences. Leibniz en donne une grande représentation baroque à la fin de la Théodicée. C'est un texte qui répond par excellence aux critères généraux du récit baroque : l'emboîtement des narrations les unes dans les autres, et la variation du rapport narrateur-narration. C'est en effet un dialogue philosophique, dans lequel s'insère une consultation divinatoire d'Apollon par Sextus Tarquin, à laquelle succède une rencontre directe de Sextus et de Jupiter en présence de Théodore, mais qui fait place à un entretien de Théodore avec Jupiter qui le renvoie à Pallas, jusqu'à ce qu'un rêve sublime de Théodore devance cette nouvelle rencontre. C'est *un rêve d'architecture* : une immense pyramide qui a un sommet, mais pas de base, et constituée d'une infinité d'appartements dont chacun est un monde. […] Tous ces Sextus sont possibles, mais ils font partie de mondes incompossibles » (*Le Pli*, 82-83, nous soulignons).

Introduisons-nous, un moment, dans ce texte de Leibniz, pour ressentir l'atmosphère de monde qui s'en dégage, son onirisme profond :

> « Théodore fit le voyage d'Athènes : on lui ordonna de coucher dans le temple de la déesse. En songeant, il se trouva transporté dans un pays inconnu. Il y avait là un palais d'un brillant inconcevable et d'une grandeur immense. La déesse Pallas parut à la porte, environnée des rayons d'une majesté éblouissante […]. Elle toucha le visage de Théodore d'un rameau d'olivier qu'elle tenait dans la main. Le voilà devenu capable de soutenir les divins éclats de la fille de Jupiter et tout ce qu'elle lui devait montrer. Jupiter, qui vous aime, vous a recommandé à moi pour être instruit. Vous voyez ici le palais des destinées dont j'ai la garde. Il y a des représentations, non seulement de ce qui arrive, mais encore de tout ce qui est possible ; et Jupiter en ayant fait la revue avant le commencement du monde existant, a digéré les possibilités en mondes, et a fait le choix du meilleur de tous. […] Vous avez appris la géométrie quand vous étiez encore jeune, comme tous les Grecs bien élevés. Vous savez donc que, lorsque les conditions d'un point qu'on demande ne le déterminent pas assez et qu'il y'en a une infinité, ils tombent tous dans ce que les géomètres appellent un lieu, et ce lieu au moins, qui est souvent une ligne, sera déterminé. Ainsi vous pouvez vous figurer une suite réglée de mondes qui contiennent tous et seuls le cas dont il s'agit, et en varieront les circonstances et les conséquences. Mais si vous posez un cas qui ne diffère du monde actuel que dans une seule chose définie et dans ses suites, un certain monde déterminé vous répondra : Ces mondes sont tous ici, c'est-à-dire en idées.

[…] Vous trouverez dans un monde un Sextus fort heureux et élevé, dans un autre un Sextus content d'un état médiocre, des Sextus de toute espèce et d'une infinité de façons. Là-dessus la déesse mena Théodore dans un des appartements ; quand il y fut, ce n'était plus un appartement, c'était un monde, … *solemque suum, sua sudera norat* [« qui avait son soleil propre, ses astres propres »]. […] Théodore vit toute sa vie comme d'un coup d'œil, et comme dans une représentation de théâtre. Il y avait un grand volume d'écriture dans cet appartement […] C'est l'histoire de ce monde où nous sommes maintenant en visite, lui dit la déesse : c'est le livre de ses destinées. Vous avez vu un nombre sur le front de Sextus, cherchez dans ce livre l'endroit qu'il marque. Théodore le chercha, et y trouva l'histoire de Sextus plus ample que celle qu'il avait vue en abrégé. […] Les appartements allaient en pyramide ; ils devenaient toujours plus beaux à mesure qu'on montait vers la pointe, et ils représentaient de plus beaux mondes. On vint enfin dans le suprême qui terminait la pyramide et qui était le plus beau de tous ; car la pyramide avait un commencement, mais on n'en voyait point la fin ; elle avait une pointe, mais point de base ; elle allait croissant à l'infini. […] parce qu'entre une infinité de mondes possibles, il y a le meilleur de tous, autrement Dieu ne se serait point déterminé à en créer aucun ; mais il n'y en a aucun qui n'en ait encore de moins parfaits au-dessous de lui : c'est pourquoi la pyramide descend à l'infini. Théodore entra dans cet appartement suprême, se trouva ravi en extase ; […] Nous sommes dans le vrai monde actuel, dit la déesse, et vous y êtes à la source du bonheur. […] Vous voyez que mon père n'a pas fait Sextus méchant ; il l'était de toute éternité, il l'était toujours librement : il n'a fait que lui accorder l'existence, que sa sagesse ne pouvait refuser au monde où il est compris : il l'a fait passer de la région des possibles à celle des êtres actuels. Le crime de Sextus sert à de grandes choses ; il en naîtra un grand empire qui donnera de grands exemples. Mais cela n'est rien au prix total de ce monde, dont vous admirez la beauté, lorsqu'après un heureux passage de cet état mortel à un autre meilleur, les dieux vous auront rendu capable de la connaître. Dans ce moment Théodore s'éveille […].

Il me semble que cette continuation de la fiction peut éclaircir la difficulté à laquelle Valla n'a point voulu toucher. Si Apollon a bien représenté la science divine de vision (qui regarde les existences), j'espère que Pallas n'aura pas mal fait le personnage de ce qu'on appelle la science de simple intelligence (qui regarde tous les possibles), où il faut enfin chercher la source des choses ».[12]

---

[12] Leibniz, Essai de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal, Paris, Flammarion, 1999, § 415- 417.

Cette « science de la simple intelligence », ou du possible, est justement celle qui intéresse de près Deleuze, lorsqu'il convoque le nouveau domaine de l'être que découvre Leibniz, celui de l'incompossibilité et de la compossibilité, modalités concernant le monde et sa réalisation, selon le critère du « meilleur » comme ce qui « a le plus de réalité » ou de continuité, « première application de la raison suffisante ».

Or justement, si l'incompossibilité et la compossibilité concernent avant tout le monde exprimé par les monades, ils n'épuisent pas l'infinité essentielle des possibilités – actuelles sans être réelles – enveloppées dans ces dernières. D'où la richesse profonde de ce système qui bien que semblant succomber à un déterminisme cruel, paradoxalement optimiste, ouvre, au contraire, par son pluralisme et sa conception originale de la singularité, sur un avenir.

Comme explique Pierre Carrique, dans son essai *Rêve et vérité*, la métaphysique leibnizienne « fait du rêve un clair symptôme de la vivante réalité de la monade spirituelle, et du réel un rêve bien coordonné ; et Dieu seul, en harmonisant tous nos rêves singuliers et en proportionnant les points de vue que chacun nous sommes, garantit un lien durable, que l'on peut appeler réalité si l'on veut »[13].

Le compossible crée ainsi le lien particulier entre les monades – sans lesquelles le monde ne serait pas –, et le monde – sans lequel les monades ne pourraient communiquer entre elles, demeurant de pures potentialités. Aussi est-ce les opérations s'élaborant entre les deux étages, les deux moitiés du monde, celle spirituelle des monades, et celle physique de la nature et de la matière, qui permettent d'affirmer justement, non pas l'existence de deux mondes, mais d'un seul et même monde :

> « Ce qui est propre au baroque, c'est cette distinction et répartition de deux étages. On connaissait la distinction de deux mondes dans une tradition platonicienne. On connaissait le monde aux étages innombrables, suivant une descente et une montée s'affrontant à chaque marche d'un escalier qui se perd dans l'éminence du Un et se désagrège dans l'océan du multiple : l'univers en escalier de la tradition néo-platonicienne. Mais le monde à deux étages, séparés par le pli qui se répercute des deux côtés suivant un régime différent, c'est l'apport

[13] Pierre Carrique, *op. cit.*, p. 106.

> baroque par excellence. Il exprime, nous le verrons, *la transformation du cosmos en « mundus »* ». (*Le Pli*, 41)

B. La monade *pour* le monde : singularité et évènement – Nouveau statut de la subjectivité

Cette conception nouvelle d'un seul et même monde, d'un *mundus*, qui embrasserait tout le réel et tout le possible, est ainsi inséparable d'une théorie de l'individualité, d'une monadologie, qui fait que chaque monade, dans sa passion de la perception, exprime le monde entier, bien qu'elle n'exprime *clairement* qu'une région, qu'un département, qui lui est nécessairement réductible.

Aussi, nous intéresse-t-elle au plus haut point, puisqu'elle rejoint, d'une certaine façon, notre précédent travail sur le rêve, définit comme monde suffisant, autoréférencé, clos et hermétique. Il y aurait ainsi autant de mondes que de rêves, autant de points de vue sur le monde que de monades, exprimant en cela non seulement leur singularité, leur lot propre, mais leur hermétisme, une cohérence presqu'impénétrable, imperceptible, telle une toile d'araignée, dans laquelle chacun est susceptible d'être happé, au risque de perdre sa propre différence. Aussi est-ce ce qui poussa bien plus tôt Deleuze à rapprocher la théorie leibnizienne de la conception proustienne de l'essence :

> « Proust est leibnizien : les essences sont de véritables monades, chacune définissant un point de vue renvoyant lui-même à une qualité ultime au fond de la monade. […] elles n'ont ni portes ni fenêtres : le point de vue étant la différence elle-même, des points de vue sur un mondes supposé le même sont aussi différents que les mondes les plus lointains » (*PS*, 54).

Un perspectivisme qui affirme une radicale pluralité, nous poussant à nous poser la question de la possibilité même d'une communication entre « substances », la possibilité d'une convergence des points de vue, puisque ceux-ci affirment une différence primitive irréductible, une sorte de subjectivité éthérée, qui ne peut en aucun cas être niée ou neutralisée. La condition de clôture des monades, comme pli du monde et de l'âme, ce qui lui donne justement la possibilité de commencer, est paradoxale, en ce sens où elle

permet, de par son infime différence, de donner au monde une unité, une pleine réalité, le rendant ainsi « vivable ».

Les plissements du dedans permettent donc au dehors de se déplier et de se réaliser dans la matière, affirmant non pas une continuité mais une contiguïté qui fonde l'espace quelconque – comme dans les espaces kafkaïens – où les différences sont conservées et forment à plus forte raison la condition même de toute extension :

> « Le perspectivisme est bien un pluralisme – affirme Deleuze –, mais implique à ce titre la distance et non la discontinuité […]. Leibniz peut définir l'étendue (*extensio*) comme « la répétition continue » du situs ou de la position, c'est-à-dire du point de vue, mais elle est l'attribut de l'espace (*spatium*) comme ordre des distances entre points de vue, qui rend cette répétition possible » (*Le Pli*, 28)

Aussi est-ce au niveau des « petites perceptions » qui fourmillent dans les plis de l'âme, mais qui ne s'expriment que dans les replis de la matière et du corps qui les réalisent, que l'on peut déceler un certain onirisme, qui précède toute distinction « morale » entre subjectivité et objectivité, entre le vrai et le faux, ouvrant sur une définition de l'inconscient comme asubjectif, pré-individuel et différentiel, et dès lors, tout à fait productif.

1. Les petites perceptions – l'inquiétude, le sommeil et la mort

C'est le paradigme du « sommeil *sans* songe » qui permet de mieux explorer l'espace particulier que dessinent ces petites perceptions leibniziennes, celles qui conditionnent toute possibilité d'aperception ou de perception distincte et claire, toute possibilité de *songe* justement. Elles caractérisent ainsi le fond obscur d'où découle toute clarté, dont Deleuze donne la description minutieuse suivante :

> « C'est un clapotement, une rumeur, un brouillard, une danse de poussières. C'est un état de mort ou de catalepsie, de sommeil ou d'endormissement, d'évanouissement, d'étourdissement. Comme si le fond de chaque monade était constitué d'une infinité de petits plis (inflexions) qui ne cessent de se faire et de se défaire en toutes directions,

> si bien que la spontanéité de la monade est comme celle d'un dormeur qui se tourne et se retourne sur sa couche. Les microperceptions ou représentants du monde sont ces petits plis dans tous les sens, plis dans plis, sur plis, selon plis, un tableau de Hantaï, ou une hallucination de Clérambault. Et ce sont ces petites perceptions obscures, confuses, qui composent nos macroperceptions, nos aperceptions conscientes, claires et distinctes » (*Le Pli*, 115).

Tel chez Bacon ou à plus forte raison chez Proust avec ses « Points de vue supérieurs »[14], le sommeil a cette particularité de faire surgir les percepts et les affects, en hystérisant le corps, par-delà les perceptions et les affections, et permet de mieux saisir « l'enfoncement dans le monde », puisque les microperceptions sont justement « les représentants du monde » enveloppé dans l'âme des monades. Tout un théâtre de la matière[15]. Leibniz décrit ainsi cet état dans la *Monadologie* :

---

[14] « Toutefois, si nous cherchons dans la vie quelque chose qui corresponde à la situation des essences originelle, nous ns la trouverons pas dans tel ou tel personnage, mais plutôt dans un état profond. Cet état, c'est le sommeil. Le dormeur « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » ; merveilleuse liberté qui ne cesse qu'au réveil, quand il est contraint de choisir suivant l'ordre du temps redéployé » (*PS*, 59). Et aussi : « Cette activité de choix sous sa forme la plus pure, on la voit s'exercer au moment du réveil, quand le sommeil a fait tournoyer tous les vases clos, toutes les pièces fermées, tous les moi séquestrés hantés par le dormeur. Non seulement il y a les chambres différentes du sommeil qui tournent aux yeux de l'insomniaque entrain de choisir sa drogue (« sommeil du datura, du chanvre indien, des multiples extraits de l'éther… ») – mais tout homme qui dort « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » : le problème du réveil est de passer de cette chambre du sommeil, et de ce qui s'y déroule, à la chambre réelle où l'on est, de retrouver le moi de la veille parmi tous ceux qu'on vient d'être en rêve, qu'on aurait pu être ou qu'on a été, de retrouver enfin la chaîne d'associations qui nous fixe au réel en quittant les Points de vue supérieurs du sommeils » (*PS*, 154-155).

[15] « Mais encore le théâtre des matières, pour autant qu'une matière saisie, durcie dans son étirement ou son hystérésis, peut devenir apte à exprimer en soi les plis d'une autre matière […]. Enfin, la façon dont toutes ces textures de la matière tendent vers un point plus élevé, point spirituel qui enveloppe la forme, qui la tient enveloppée, et contient seul le secret des plus matériel en bas. D'où ceux-ci découleraient-ils, puisqu'ils ne s'expliquent pas par des parties composantes, et puisque le « fourmillement », le déplacement perpétuel du contour, vient de la projection dans la matière de quelque chose de spirituel, *fantasmagorie de l'ordre de la pensée*, comme dit Dubuffet ? D'une autre manière, le sculpteur Jeanclos trouve un chemin pourtant analogue quand il va des feuilles de chou physiques infiniment repliées, nouées, sanglées ou de draps infiniment étirés, à *des petits pois métaphysiques, dormeurs spirituels ou têtes de monades qui donnent plein sens à l'expression « les plis du sommeil »*. Actives ou passives les forces dérivatives de la matière renvoient à des forces primitives qui sont celles de l'âme » (*Le Pli*, 52-53, nous soulignons).

> « Car nous expérimentons en nous-mêmes un état, où nous ne nous souvenons de rien et n'avons aucune perception distinguée, comme lorsque nous tombons en défaillance, ou quand nous somme accablés d'un profond sommeil sans aucun songe. Dans cet état l'âme ne diffère point sensiblement d'une simple Monade, mais comme cet état n'est point durable, et qu'elle s'en tire, elle est quelque chose de plus ». […] « mais quand il y a grande multitude de petites perceptions, où il n'y a rien de distingué, *on est étourdi ; comme quand on tourne continuellement d'un même sens plusieurs fois de suite, où il vient un vertige qui nous peut faire évanouir et qui ne nous laisse rien distinguer*. Et la mort peut donner cet état pour un temps aux animaux ».[16]

C'est dans « les plis du sommeil », la conscience étant neutralisée, que se manifeste l'état permanent d'inquiétude, « l'état animal ou animé par excellence », l'être aux aguets, inséparable, dès lors, de la recherche d'une issue, d'une libération. C'est là, explique Deleuze, qu'apparaît, peut-être, le fond schizophrénique de la pensée de Leibniz, qui contrecarre toute tentative de la réduire à un déterminisme, où la monade close envelopperait toute l'existence, passé, présent et futur, simultanément, sans, justement affirmer la possibilité d'une création de possible. C'est un onirisme créatif, qui fait que chaque monade expérimente, à petite échelle, la création elle-même :

> « L'esprit – écrit Leibniz – n'a pas seulement une perception des ouvrages de Dieu, mais il est même capable de produire quelque chose qui leur ressemble, quoiqu'en petit. Car, pour ne rien dire des merveilles des songes, où nous inventons sans peine (mais aussi sans en avoir la volonté) des choses auxquelles il faudrait penser longtemps pour les trouver quand on veille, notre âme est architectonique encore dans ses actions volontaires : et découvrant les sciences, suivant lesquelles Dieu a réglé les choses […], elle imite dans son département, et dans son petit monde où il lui est permis de s'exercer, ce que Dieu fait dans le grand ».[17]

Mais peut-être cette « imitation » de l'œuvre de Dieu – qui apparaît ici comme un Modèle – dans le rêve, comme embrassant tous les possibles, telle dans le rêve

---

[16] Leibniz, *Principes de la Nature et de la Grâce – Monadologie*, Paris, Flammarion, 1999, §20 – 21, nous soulignons.
[17] *Ibid.*, §14.

d'architecture de Théodore cité plus haut, doit-elle être dépassée, elle-même, vers l'activité « informelle » des petites perceptions inconscientes, un état hypnagogique où ce ne sont plus que des petites poussières qui peuplent l'espace obscur, et le traversent suivant des vitesses indéterminables, mouvements imperceptibles, murmurant un chant inaudible, un chant à l'état pur[18] :

> « Si les mécanismes différentiels de nos perceptions claires s'enrayent, alors les petites perceptions forcent la sélection et envahissent la conscience, comme dans l'endormissement ou l'étourdissement. Toute une poussière de perceptions colorées sur fond noir, mais, si nous regardons mieux, ce ne sont pas des atomes, ce sont des plis minuscules qui ne cessent de se faire et de se défaire, sur des bouts de surface juxtaposés, brume ou brouillard qui agitent leurs pans, à des vitesses qu'aucun de nos seuils de conscience ne peut supporter dans l'état normal » (*Le Pli*, 124).

Sommeil sans rêve, ou comme nous verrons plus loin, rêve d'insomnie qui abolit la distinction du jour et de la nuit, de la veille et du sommeil. Tel est justement l'état auquel nous mène le rêve selon Cocteau :

> « Ce qui est certain, c'est que la pliure par l'entremise de quoi l'éternité nous devient vivable ne se fait pas dans le rêve comme dans la vie. Quelque chose de cette pliure s'y déplie. Grâce à cela nos limites changent, s'élargissent. Le passé, l'avenir n'existent plus, les morts ressuscitent, les lieux se construisent sans architecte, sans voyages, sans cette lourdeur lente qui nous oblige à vivre minute par minute ce que la pliure entrouverte nous montre d'un seul coup. En outre, la légèreté profonde et atmosphérique du rêve favorise des rencontres, des surprises, des connaissances, un naturel, que notre monde plié (je veux dire projeté sur la surface d'une pliure) ne peut mettre que sur le compte du surnaturel »[19].

Deleuze convoque cette description pour mieux faire percevoir l'opération de dépliement du monde « commun », comme environnement viable, tolérable :

---

[18] Cf. Paradoxe de Joséphine – *IT*, 132 : « C'est le paradoxe de Joséphine la sourie chez Kafka : chante-t-elle, a-t-elle chanté, chantera-t-elle, ou bien rien de tout cela, bien que tout cela se produise des différences inexplicables dans le présent collectif des souris ».
[19] Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Paris, Editions du Rocher, 1989, p. 67, nous soulignons.

> « Mais quand nos perceptions claires se reforment, elles tracent encore un pli qui sépare maintenant la conscience de l'inconscient, qui raccorde les petits bouts de surface en une grande surface, qui modère les vitesses, et rejette toutes sortes de petites perceptions pour faire avec les autres le solide tissu de l'aperception : la poussière tombe, et je vois le grand pli des figures à mesure que le fond défait ses petits plis. Plis sur plis, tel est le statut des deux modes de perception, ou des deux processus, microscopique et macroscopique. C'est pourquoi le dépli n'est jamais le contraire du pli, mais le mouvement qui va de l'un aux autres. Déplier signifie que tantôt je développe, que je défais les plis infiniment petit qui ne cessent d'agiter le fond, mais pour tracer un grand pli sur le côté duquel apparaissent des formes, et c'est l'opération de la veille : je projette le monde « sur la surface d'une pliure »… Tantôt, au contraire, je défais tour à tour les plis de conscience qui passent par tous mes seuils, les « vingt-deux plis » qui m'entourent et me séparent du fond, pour découvrir d'un coup ce fond innombrables des petites plis mobiles qui m'entraînent à des vitesses excessives, dans l'opération de vertige, comme « la lanière du fouet d'un charretier en fureur… » […] Toute perception est hallucinatoire, parce que la perception n'a pas d'objet » (*Le Pli*, 124-125)[20].

C'est ainsi que toute perception devient « vision » – science de la vision – et mène vers la création d'une réalité nouvelle, vers la création de possibles qui ne préexistaient pas, qui émergent au moment même où l'évènement fulgure : « C'était comme au commencement du monde »[21] … Peut-être la condition de clôture chez Leibniz, ainsi que la position d'un Dieu à entendement infini, « ensemble du possible », choisissant le meilleur monde parmi les mondes possibles, en laissant subsister dans les monades des potentialités qui jamais ne seront réalisées, puisque les mondes auxquels ils appartiennent sont incompossibles entre eux, peut-être cette condition et cette présupposition étouffent-elles toute création de nouveaux possibles, à l'instar de la réalisation de ce qui semble seulement prédestiné à exister. Les adroits coups de dés répondant à des règles

---

[20] De même à propos de Foucault, comme nous avions vu auparavant : « J'ai l'impression que Foucault est plus proche de Michaux, parfois même de Cocteau : il les rejoint, en fonction d'un problème de vie, de respiration […]. C'est Cocteau, dans un livre posthume précisément nommé *De la difficulté d'être*, qui explique que le rêve opère à des vitesses prodigieuses, et déplie « la pliure par les entremises de quoi l'éternité nous devient vivable », mais la veille a besoin de plier le monde pour pouvoir vivre, et que tout ne soit pas donné d'un coup » (*Pp*, 152, nous soulignons).
[21] *PS*, 57 : « Le monde enveloppé de l'essence est toujours un commencement du Monde en général, un commencement d'univers, un commencement radical absolu ».

déjà préétablis. La respiration ne peut, dès lors, se faire que dans le rêve, où tous les chemins sont empruntés simultanément, tel dans la pyramide du songe de Théodore.

Il n'en demeure pas moins que la présentation du monde à deux étages, l'existence des microperceptions, ainsi que l'exigence du corps – déduction morale du corps –, de la danse des corps qui s'affectent mutuellement pour former un monde, dans un mouvement de mondanisation semblable aux délires schizophréniques, fait que la théorie leibnizienne se dépasse elle-même vers l'ouvert, comme nous essaierons de la montrer plus bas.

C'est l'expression qui noue l'envers et le revers, qui permet cette communication précieuse entre ce qui semblait isolé – « transformation du boulanger ». Comme explique si bien Pierre Montebello, « la philosophie de l'expression réinvente la communication entre dehors et dedans à partir d'un même horizon absolu ; alors *tout ce qui existe exprime le plan de consistance, l'enveloppe et le développe*, pas seulement l'homme, mais les animaux, les astres la terre, la poussière » (*DDP*, 144). Surtout la poussière …

Deleuze explique, en effet, que « c'est l'âme qui fait ses propres motifs, et ceux-ci sont toujours subjectifs. Nous devons partir − poursuit-il − de toutes les petites inclinations qui plient notre âme dans tous les sens, à chaque instant, sous l'action de mille « petits ressorts » : inquiétude. C'est le modèle du balancier, « Unruhe », qui remplace la balance. L'action est volontaire lorsque l'âme, au lieu de subir les effets des sommes où entrent ces petites sollicitations, se donne telle ou telle amplitude qui la fait plier tout entière dans tel sens, de tel côté. […] L'acte volontaire est libre, parce que l'acte libre est celui qui exprime l'âme à tel moment de la durée, celui qui exprime le moi » (*Le Pli*, 95).

2. L'automate spirituel ou l'inconscient différentiel

La nouvelle conception de la perception, comme crible qui fend le chaos des petites perceptions – « pulvériser le monde, mais aussi spiritualiser la poussière » − forme une figure de l'individualité inédite, doué d'un automatisme psychique qui ouvre sur une nouvelle définition du sujet. L'exigence du corps comme ce qui infléchit la partie du

monde pliée, incluse dans la monade, implique toute une série de postures, une économie de l'espace proprement baroque, qui confirme, selon Deleuze, le maniérisme leibnizien :

> « C'est une reconstruction proprement schizophrénique : l'avocat de Dieu convoque des personnages qui reconstituent le monde avec leurs modifications intérieures dites « autoplastiques ». Telles sont les monades, ou les Moi chez Leibniz, automates dont chacun tire de son fond le monde entier, et traite le rapport à l'extérieur ou le rapport aux autres comme un déroulement de son propre ressort, de sa propre spontanéité réglée d'avance. Il faut concevoir les monades dansantes. *Mais la danse est la danse baroque, dont les danseurs sont des automates : c'est tout un « pathos de la distance », comme la distance indivisible entre deux monades (espace) ; la rencontre entre elles deux devient parade, ou développement de leur spontanéité respective en tant qu'elle maintient cette distance* ; les actions et réactions font place à un enchaînement de postures réparties de part et d'autre de la distance (maniérisme) » (*Le Pli*, 93, nous soulignons).

Cette danse baroque des automates spirituels, n'implique toutefois pas un déterminisme de l'action : « L'automate spirituel est libre – affirme Deleuze – non pas parce qu'il est déterminé du dedans, mais *parce qu'il constitue chaque fois le motif de l'évènement qu'il produit* » (*Le Pli*, 98, nous soulignons).

C'est que justement il y a de l'infini enveloppé dans le fini, et cet infini, qui fait que les automates ne sont point une mécanique bien réglée, bien que machinés, cet infini est justement l'inconscient lui-même : « l'infini est seulement ici comme la présence d'un inconscient dans l'entendement fini, d'un impensé dans la pensée finie, d'un non-moi dans le moi fini […], la détermination réciproque des différentielles ne renvoie pas à un entendement divin, mais aux petites perceptions comme représentants du monde dans le moi fini » (*Le Pli*, 119).

N'est-ce pas ce que repérait Deleuze plus tôt dans ses analyses sur le cinéma, en définissant l'automate spirituel non « plus par la possibilité logique d'une pensée qui déduirait formellement ses idées les unes des autres. Mais davantage par la puissance physique d'une pensée qu'on monterait en circuit avec l'image automatique. L'automate spirituel est devenu la Momie, cette instance démontée, paralysée, pétrifiée, gelée, qui témoigne pour « l'impossibilité de pensée qu'est la pensée » » (*IT*, 217). L'inquiétude animant les petites perceptions, elles-mêmes saisies par les rapports différentiels,

témoigne ainsi de la présence de l'impensé dans la pensée, du dehors de la pensée, ce qui la force et la fait s'exercer.

Ce que découvre ainsi Leibniz avec les petites perceptions, infiniment petites, est donc le lieu où se fait le mouvement idéel réel et les dynamismes spatio-temporels, le lieu où il rencontre son dehors, au sein même de l'inconnu du corps. Aussi est-ce « un monologue intérieur [qui] dépasse le rêve, beaucoup trop individuel, et constitue les segments ou les maillons d'une pensée réellement collective » (*IT,* 207). Le sommeil sans aucun songe, sans rêve, totalement obscur, tel l'état des « monades toutes nues »[22], tel la mort, sommeil privé de lumière et de clarté, « sans possession », qui pourtant, conditionne toute possibilité de perception. L'impossible d'où émanent le monde et tout le possible.

Le sommeil sans songe, qui figure un univers onirique et divin infini, tels les circuits de la mémoire bergsonienne où le plus court circuit, le cristal de l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, de l'indécidabilité du vrai et du faux, conditionne le plus large circuit, celui du rêve-impliqué ou des images mondes – « Tout le possible ».

> Car « je vois le pli des choses à travers la poussière qu'elles font monter, et dont j'écarte les plis. Je ne vois pas en Dieu, je vois dans les plis […] *quand approchent une armée ou un troupeau*, sous nos regards hallucinés… – l'évènement » (*Le Pli*, 125).

---

[22] « Il n'est pas facile de savoir ce qui nous appartient, et pour combien de temps. La phénoménologie n'y suffit pas. Le grand inventaire de Malone en témoigne dans la littérature moderne. Malone est une monade nue, presque nue, étourdie, dégénérée, dont la zone claire ne cesse de rétrécir, et le corps d'involuer, les réquisits de fuir. Il lui est difficile de savoir ce qui lui appartient encore, « selon sa définition », ce qui ne lui appartient qu'à moitié et pour un moment, chose ou animalcule, à moins que ce soit lui qui appartienne, mais à qui ? C'est une question métaphysique. Il lui faudra un crochet spécial, une sorte de *vinculum* pour trier ses possessions, mais il n'a même plus ce crochet » (*Le Pli*, 147). Ce passage sur l'interférence entre Leibniz et Beckett, fera l'objet d'un développement, ou plutôt d'une *complication* dans la postface aux pièces télévisuelles de Beckett, *L'Epuisé*, quelques années plus tard. Nous nous y attarderons un peu plus loin.

3. De la clôture à la capture : le néo-baroque ou la nouvelle harmonie

Et pourtant la condition de clôture de la monade pose problème, puisqu'il semble qu'elle annihile le temps, se fait en dehors du temps, le concept, réconcilié avec la singularité, se trouvant être « une signature, une clôture » (*Le Pli*, 55). Aussi avons-nous l'impression, tel Deleuze, que « Leibniz nous condamne encore plus fortement que Spinoza chez qui il y avait au moins un processus de libération possible. Tandis que, pour Leibniz, tout est fermé dès le départ, sous la condition de clôture […]. Certes, l'incompossibilité permet à Leibniz de résoudre le problème antique des événements futurs contingents […]. Mais elle ne garantit nullement le caractère des événements dits volontaires […]. Comment aurait-il une volonté libre, celui dont « la notion individuelle renferme une fois pour toutes ce qui lui arrivera jamais » ? Comment confondre la liberté avec la détermination interne, complète et préétablie d'un automate schizophrène ? » (*Le Pli*, 94). Comment faire que le rêve ne soit pas une simple fuite de la réalité fatidique, et se transforme en processus effectivement créateur ? Comment ne pas tomber dans un délire pathologique, rêve compensatoire, qui nie la vie au lieu de la célébrer ?

La monade apparaît, en effet, telle une prison, un lieu d'enfermement, totalement autonome, sans dehors : « La monade est une cellule, une sacristie plus qu'un atome : une pièce sans porte ni fenêtre, où toutes les actions son internes » (*Le Pli,* 39). Sa façade en diffère essentiellement, étant indépendante, ne découvrant aucun secret de son intériorité[23].

Et pourtant, c'est la théorie du pli qui permet, non pas de dévoiler le dedans, mais de laisser échapper ce qui pourrait faire advenir un monde, car la condition de clôture fait que la monade est *pour* le monde :

---

[23] « L'inclusion, l'inhérence a une condition de clôture ou de fermeture que Leibniz énonce dans sa formule célèbre, « pas de fenêtres », et que le point de vue ne suffit pas à remplir » (*Le Pli*, 31) ; « C'est toujours une âme qui inclut ce qu'elle saisit de son point de vue, c'est-à-dire l'inflexion. L'inflexion est une idéalité ou virtualité qui n'existe actuellement que dans l'âme qui l'enveloppe » (*Le Pli,* 31).

> « […] si le monde est dans le sujet, concède Deleuze, le sujet n'en est pas moins *pour le monde*. Dieu produit le monde « avant » de créer les âmes, puisqu'il les crée pour ce monde qu'il met en elles. […] On va donc du monde au sujet, au prix d'une torsion qui fait que le monde n'existe actuellement que dans les sujets, mais aussi que les sujets se rapportent tous à ce monde comme à la virtualité qu'ils actualisent. […] La clôture est la condition de l'être pour le monde. La condition de clôture vaut pour l'ouverture infinie du fini : elle « représente finiment l'infini ». Elle donne au monde la possibilité de recommencer dans chaque monade […] de l'inflexion à l'inclusion » (*Le Pli,* 37).

Mais si la clôture permet à la monade d'être *pour* le monde, sa différence irréductible conditionnant tout mouvement, elle ne peut pourtant pas communiquer avec les autres monades, qui tout en exprimant un point de vue singulier, garde la distance nécessaire à leur cohésion et à leur hermétisme. Cela exclut donc tout devenir, toute création de nouvelles possibilités de vie.

Deleuze, pour surmonter cette difficulté, convoque ce qu'il considère comme la troisième tentative de penser l'événement, à savoir la philosophie de Whitehead[24], qui considère l'action des monades non plus comme des expressions, mais comme des préhensions de préhensions :

> « On dira dans les deux cas que les unités monadiques ou préhensives n'ont pas de porte ni de fenêtre. Mais, selon Leibniz, c'est parce que l'être-pour le monde des monades est soumis à une condition de clôture, toutes les monades compossibles incluant un seul et même monde. *Selon Whitehead, au contraire, c'est une condition d'ouverture qui fait que toute préhension est déjà préhension d'une autre préhension, soit pour la capter, soit pour l'exclure : la préhension est par nature ouverte, ouverte sur le monde, sans avoir à passer par une fenêtre.* […] les bifurcations, les divergences, les incompossibilités, les désaccords appartiennent au même monde bigarré, qui ne peut plus être inclus dans des unités expressives, mais seulement fait ou défait suivant des unités préhensives et d'après des configurations variables, ou des

[24] Pour aller plus loin, cf. Didier Debaise, *L'appât des possibles, reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel, 2015/2018. Didier Debaise insiste sur les différentes opérations de l'être : capture, préhension, prise etc. Voir notamment les pages 80-96, avec une définition de l'individu comme « superjet ». Ce texte peut nous éclairer davantage sur l'ouverture qu'offre Whitehead quant à la clôture inhérente au baroque leibnizien, notamment dans son appréhension de la modalité du possible. Voir la dernière partie du dernier chapitre – « Les mondes alternatifs » (p. 137-142).

> captures changeantes. Les séries divergentes tracent dans un même monde chaotique des sentiers toujours bifurcants […]. Même Dieu cesse d'être un Être qui compare les mondes et choisit le compossible le plus riche ; il devient Processus, processus qui affirme à la fois les incompossibilités et passe par elles. […] C'est un monde de captures plutôt que de clôtures » (*Le Pli*, 111, nous soulignons).

Il faut dès lors fendre le noyau dur de la monade[25], permettre au dehors de se plier dans un dedans, faire apparaître le « non-rapport » qui conditionne l'entrelacement des monades, leur étreinte, le fait justement qu'elles ne peuvent contenir le monde entier, autrui devenant effectivement un monde possible non enveloppé en soi, un dehors plus lointain que toute extériorité, et le Moi, le Soi, un dedans plus profond que toute intériorité – Du *mundus* au *Chaosmos*.

> « Dans la mesure où le monde est maintenant constitué de séries divergentes (chaosmos), ou que le coup de dés remplace le jeu du Plein, la monade ne peut plus inclure le monde entier comme dans un cercle fermé modifiable par projection, mais s'ouvre sur une trajectoire ou une spirale en expansion qui s'éloigne de plus en plus d'un centre » (*Le Pli*, 188).

C. Rêve et pluralisme : l'art de la combinatoire ou le jeu du Temps.

Et en effet, « le jeu du monde a singulièrement changé » … Et le rêve, lui aussi, se trouve métamorphosé, puisqu'il ne s'agit plus d'un rêve de Dieu, préexistant, dont on réalise une version où les singularités empruntent des séries convergentes, et où l'espace est rempli de manière optimale – pavage – mais un rêve qu'il faut *faire*, qu'il faut *fabriquer*, qui n'émane d'aucun entendement infini, mais se fait lui-même processus immanent et infini, n'obéissant à aucune principe, à aucune raison suffisante, et qui justement ne cesse de transformer l'espace lui-même, de le morceler, en autant de perspectives qui ne s'accordent plus nécessairement : telle est la puissance du désir ou du *conatus*. Ainsi

[25] Pour une explication extrêmement concrète de cette opération, nous renvoyons au chapitre IX « Fendre la monade », de *MA*, pp. 247-275.

s'affirme l'hybris, ou plus encore l'absence de toute transcendance, comme expérience de la limite, et ce, contre toute conception organique et orgique du monde.

1. Perspectivisme et pluralisme : la question du point de vue et du jugement

Le perspectivisme leibnizien ouvrait pourtant sur un « nouveau modèle optique de la perception », une « architecture de la vision », un nouveau statut de l'objet, comme objectile, « qui n'existe plus qu'à travers ses métamorphoses ou dans la déclinaison de ses profils ; le perspectivisme comme vérité de la relativité », qui supposait une éthique, une manière de justifier et de défendre ce monde-ci, tel qu'il est, et éviter l'attitude nihiliste et l'esprit de vengeance, et ce, bien que les damnés aussi servent le progrès du monde[26].

Il met donc l'accent davantage sur la variation que sur la fixité, davantage sur le décentrement ou l'absence de centre, que sur l'existence d'un point de vue universel, qui serait justement un centre. Comme explique Deleuze, le point de vue

> « […] n'est pas exactement un point, mais un lieu, une position, un site, un « foyer linéaire », ligne issue de lignes. On l'appelle *point de vue* pour autant qu'il représente la variation ou inflexion. Tel est le fondement du perspectivisme. Celui-ci ne signifie pas une dépendance à l'égard d'un sujet défini au préalable : au contraire, sera sujet ce qui vient au point de vue, ou plutôt ce qui demeure au point de vue […] Ce n'est pas le point de vue qui varie le sujet, du moins en premier lieu ; il est au contraire la condition sous laquelle un éventuel sujet saisit une variation (métamorphose), ou quelque chose = x (anamorphose) » (*Le Pli*, 27).

Et d'insister plus loin :

---

[26] « On ne peut penser au meilleur des mondes sans entendre les cris de haine de Belzébuth qui font trembler l'étage du bas. La maison baroque constitue ses deux étages comme celui des damnés et celui des heureux, à la façon du *Jugement dernier* du Tintoret. Là encore, la quantité totale de progrès n'est déterminée par Dieu ni d'avance ni après coup, mais éternellement, dans le calcul de la série infinie qui passe par toutes les augmentations de conscience et toutes les soustractions de damnés » (*Le pli*, 102). Sur Tintoret, voir aussi *B*, 19 : « Dieu est comme un starter qui donne le départ d'une course à handicap … ».

> « Ce n'est pas le relativisme qu'on croit. Ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation ». Aussi le lien entre point de vue et vérité, entre perception et connaissance, fait que toute phénoménologie est inséparable d'une théologie comme logique, comme art du paradoxe et casuistique : « le point de vue est dans chaque domaine de variation *puissance d'ordonner les cas*, condition de la manifestation du vrai […] Dans tous les domaines, Leibniz construit la « table » des cas qui renvoie au point de vue comme jurisprudence ou art de juger » (*Le Pli*, 30).

Loin donc d'obéir aux exigences de la doxa, du sens commun, ou encore du bon sens, comme *point* de vue universel, il s'agit avant tout de multiplier infiniment les *vues*[27], car, comme explique Michel Serres, « Dieu est le centre de perspective partout situé, c'est-à-dire non situé. Les *Principes de la Nature et de la Grâce* disent bien qu'il est « comme centre partout et … circonférence nulle part, tout lui étant présent, immédiatement sans aucun éloignement de ce centre. Ainsi n'occupe-t-il pas de point central, point qui n'existe pas, mais tous les points à la fois : il est le zéro d'éloignement et la densité de distribution, il totalise ainsi l'ensemble des variations de centre à centre de la connaissance finie »[28].

Avec le perspectivisme leibnizien, nous atteignons ainsi cette zone où toute métaphore est abolie, toute distinction entre réel et imaginaire indiscernable, métamorphoses et anamorphoses devenant les logiques propres aux événements :

> « C'est comme dans ses inventions de perspective où certains beaux dessins ne paraissent que confusion, jusqu'à qu'on les rapporte à leur vrai point de vue, ou qu'on les regarde par le moyen d'un certain verre ou miroir. C'est en les plaçant et en s'en servant comme il faut qu'on les fait devenir l'ornement d'un cabinet. Ainsi les difformités apparentes de nos petits mondes se réunissent en beautés dans le grand, et n'ont rien qui s'oppose à l'unité d'un principe infiniment parfait ; au contraire, ils augmentent l'admiration de sa sagesse, qui fait servir le mal au plus grand bien »[29].

---

[27] Sur la philosophie du point et la philosophie du pli cf. article de Laurence Bouquiaux, « La notion de point de vue dans l'élaboration de la métaphysique leibnizienne », in *Perspective Leibniz, Whitehead, Deleuze,* Paris, Vrin, 2006, pp. 23-54.

[28] Michel Serres, Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques, Paris, PUF, 2015, p. 251.

[29] Leibniz, *Théodicée*, op. cit., §147.

Et n'est-ce pas ce qu'affirmait justement Deleuze à propos du rêve, comme « série d'anamorphoses » traçant un très grand circuit, processus où l'on retrouve les petites perceptions et poussières du sommeil ?

> « Le cas du rêve fait apparaître deux différences importantes. D'une part les perceptions du dormeur subsistent, mais à l'état diffus d'une poussière de sensations actuelles, extérieures et intérieures, qui ne sont pas saisies pour elles-mêmes, échappant à la conscience. D'autre part, l'image virtuelle qui s'actualise ne le fait pas directement, mais s'actualise dans une autre image, qui joue elle-même le rôle d'image virtuelle s'actualisant dans une troisième, à l'infini : *le rêve n'est pas une métaphore, mais une série d'anamorphoses qui tracent un très grand circuit* » (*IT*, 78, nous soulignons).

Le processus onirique est *en droit* infini, tel Dieu, comme Processus, compliquant tous les possibles, traversant toutes les monades, infiniment. Mais Leibniz, dans son souci de rendre raison d'un monde où « tout conspire », en reste finalement au rêve apollinien du jugement tel que décrit par Deleuze dans « Pour en finir avec le jugement », où « c'est le rêve qui fait tourner les lots, roue d'Ezéchiel, et fait défiler les formes ». Car « dans le rêve – poursuit-il – les jugements s'élancent comme dans le vide, sans rencontrer la résistance d'un milieu qui es soumettrait aux exigences de la connaissance et l'expérience ; c'est pourquoi la question du jugement est d'abord celle de savoir si l'on rêve » (*PFJ*, 162). Le rêve de Théodore retrouve ici un commentaire judicieux, d'autant plus qu'il s'achève avec la mention d'un Apollon comme représentant de la « science divine » :

> « Si Apollon a bien représenté la science divine de vision (qui regarde les existences) » …

Ce qui fait profondément écho à ce qui suit de *PFJ* :

> « Aussi *Apollon est-il à la fois le dieu du jugement et le dieu du rêve* : c'est Apollon qui juge, impose des limites et nous enferme dans la forme organique, c'est le rêve qui enferme la vie dans ces formes au nom desquelles on la juge. Le rêve élève les murs, se nourrit de la mort et suscite les ombres de toute choses et du monde, ombres de nous-mêmes » … (*PFJ*, 162, nous soulignons).

Le perspectivisme leibnizien feint dès lors l'ivresse et échoue encore sur « les rives du jugement », dans la mesure où il reste motivé par une volonté acharnée de maintenir un fondement et des principes, « exigences théologiques » et « hyperbole des principes », et de défendre jusqu'au bout l'idée d'infini, une « innocente façon de penser en fonction de l'infini »[30], et qui maintient, tel chez Descartes et au sein de toute représentation organique, la question propre au système du jugement, celle de savoir si l'on rêve :

> « C'est cela, le Baroque, avant que le monde ne perde ses principes : le splendide moment où l'on maintient Quelque chose plutôt que rien, et où l'on répond à la misère du monde par un excès de principes, une hybris des principes, une hybris propre aux principes » (*Le Pli*, 92)[31].

Peut-être le dernier souffle de vie d'un moribond, respiration splendide, grandiose, dernière pensée à la fois rationnelle et fantastique, acte de liberté :

> « Tout est toujours la même chose, Il n'y a qu'un seul et même Fond ; et : Tout se distingue par le degré, Tout diffère par la manière… Ce sont les deux principes des principes. C'est qu'aucune philosophie n'a poussé si

---

[30] Merleau-Ponty cité à maintes reprises par Deleuze – « Merleau-Ponty a bien marqué ce qui nous paraît aujourd'hui le plus difficile à comprendre dans les philosophies du XVIIe siècle : l'idée de l'infini positif comme « secret du grand rationalisme », « une manière innocente de penser à partir de l'infini », qui trouve sa perfection dans le spinozisme » (*SPE*, 22).

[31] Ce passage est fondamental pour saisir les enjeux du Baroque comme construction d'un rêve, une « fabulation » proprement philosophique. Citons la suite qui est encore plus éclairante : « Combien l'optimisme de Leibniz est étrange. Encore un fois, ce ne sont pas les misères qui manquaient, et le meilleur ne fleurit que sur les ruines du Bien platonicien. Si ce monde existe, ce n'est pas parce qu'il est le meilleur, c'est plutôt l'inverse, il est le meilleur parce qu'il est, parce qu'il est celui qui est. Le philosophe n'est pas encore un Enquêteur comme il va le devenir avec l'empirisme, encore moins un Juge comme il le sera avec Kant (le tribunal de la Raison). C'est un Avocat, l'avocat de Dieu : il défend la Cause de Dieu, suivant le mot que Leibniz invente, « théodicée ». Bien sûr la justification de Dieu face au mal a toujours été un lieu commun de la philosophique. Mais le Baroque est un long moment de crise, où la consolation ordinaire ne vaut plus. Se produit un écroulement du monde, tel que l'avocat doit le reconstruire, le même exactement, mais sur une autre scène et rapporté à de nouveaux principes capables de la justifier (d'où la jurisprudence). A l'énormité de la crise doit correspondre une exaspération de la justification : le monde doit être le meilleur, non seulement dans son ensemble, mais dans son détail ou dans ses cas. C'est une reconstruction proprement schizophrénique » (*Le Pli*, 92-93). Cette description conviendrait également aux dernières heures du rêve américain, où le rêve, comme nous avions vu en première partie, trouve sa plus grande expression, fabuleuse et grandiose, en intégrant, tel chez Kazan, toutes les réalités, même les plus viles (les damnés de tout genre) – ce qui justement annoncera son terme : la désillusion finale.

loin l'affirmation d'un seul et même monde, et d'une différence ou variété infinies dans ce monde » (*Le Pli*, 78).

2. Combinatoire, nécessité et hasard – « Rien plutôt que quelque chose »

Le jeu d'adresse leibnizien ne diffère donc pas substantiellement de la loterie platonicienne, celle que déploie le rêve apollinien, qui n'a de divin que le nom, puisqu'il se confond, en fin de compte, avec un jeu humain, trop humain, qui s'inscrit, comme expliquait Deleuze dans *Différence et répétition*, « dans le réseau du nécessaire, de l'hypothétique et de la nécessité hypothétique (principe catégorique ou apodictique, hypothèse, conséquence) », se confondant « déjà avec l'exercice de la représentation », comprenant « l'identité supérieur du principe, l'opposition des hypothèses, la ressemblance des lancers numériquement distincts, la proportionnalité dans le rapport de la conséquence avec l'hypothèse » (*DR,* 362).

Le jeu divin qui se confond avec l'Idée même de Jeu, « Pure Idée de jeu, c'est-à-dire d'un jeu qui ne serait pas autre chose que jeu », n'est-il pas le résultat de ce que Deleuze appellerait l'*effondement* ? : « cette liberté du fond non médiatisée, cette découverte d'un fond derrière tout autre fond, ce rapport du sans-fond avec le non-fondé, cette réflexion immédiate de l'informel et de la forme supérieure qui constitue l'éternel retour » (*DR*, 92) ; ou encore, la montée libre des puissances du faux, qui fait que toutes les séries, même divergentes, convergent, et qu'il n'est plus question d'exclure quoi que ce soit : un vrai coup de dés qui affirme tout le hasard.

> « C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité de présents incompossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais. La description cristalline atteignait déjà à l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, mais la narration falsifiante qui lui correspond fait un pas de plus, et pose au présent des différences inextricables, au passé des alternatives indécidables entre le vrai et le faux […] c'est Nietzsche, qui, sous le nom de « volonté de puissance », substitue la puissance du faux à la forme du vrai, et résout la crise de la vérité, veut la régler une fois pour toutes, mais, à l'opposé de Leibniz, au profit du faux et de sa puissance artiste, créatrice… » (*IT*, 171-172, nous soulignons).

Se faire artiste plutôt que Dieu, créer du possible plutôt que de la subir : « Nietzsche et Mallarmé nous ont redonné la révélation d'une Pensée-monde, qui émet un coup de dés. Mais, chez eux, il s'agit d'un monde sans principe, qui a perdu tous ses principes : c'est pourquoi le coup de dés est la puissance d'affirmer le Hasard, de penser tout le hasard, qui n'est surtout pas un principe, mais l'absence de tout principe. […] le Rien plutôt que quelque chose » (*Le Pli*, 90).[32] Et ce Rien, plutôt que quelque chose, peut-être est-ce Borges qui le dévoila le plus subtilement, poussant le rationalisme leibnizien jusqu'à sa part de délire, qu'il n'avait pourtant pas si bien dissimulée … Et en effet, « des études de Leibniz aux contes de Borges, la distance n'est jamais que celle d'un sourire complice », remarque subtilement Knecht[33].

Deleuze convoque, en effet, à maintes reprises la nouvelle borgésienne « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », pour soutenir l'idée d'une divergence des séries, contre la convergence leibnizienne, introduisant l'action du temps, échappant au concept et à l'analyse infinie. Car la combinatoire n'est plus un jeu bien ordonné, le labyrinthe n'est plus seulement formel[34], il prend effectivement vie :

> « Leibniz dit que la bataille navale peut avoir lieu ou ne pas avoir lieu, mais que ce n'est pas le même monde : elle a lieu dans un monde, n'a pas lieu dans un autre monde, et ces deux mondes sont possibles, mais ne sont

---

[32] Ombre magicienne aux symboliques charmes ! /Une voix, du passé longue évocation, /Est-ce la mienne prête à l'incantation ? /Encore dans les plis jaunes de la pensée/Traînant, antique, ainsi qu'une étoile encensée /Sur un confus amas d'ostensoirs refroidis, /Par les trous anciens et par les plis roidis /Percés selon le rythme et les dentelles pures/ Du suaire laissant par ses belles guipures/ Désespérée monter le vieil éclat voilé/ S'élève ! (ô quel lointain en ces appels celé !)/Le vieil éclat voilé du vermeil insolite,/ De la voix languissant, nulle, sans acolyte,/ Jettera-t-il son or par dernières splendeurs,/Elle, encore, l'antienne aux versets demandeurs,/ À l'heure d'agonie et de luttes funèbres !/ Et, force du silence et des noires ténèbres/ Tout rentre également en l'ancien passé,/ Fatidique, vaincu, monotone, lassé,/ Comme l'eau des bassins anciens se résigne. Mallarmé, *Hérodiade.*

[33] Knecht, *op. cit.* p. 121.

[34] « Bien qu'obéissant à un déterminisme absolument rigoureux, le monde apparaît, à l'esprit humain comme totalement désordonné, tant se multiplient les implications causales : la connexion des actes devient illusoire, la finalité se dissout dans l'arbitraire, la détermination finit par ressembler au hasard. L'univers est proprement labyrinthique – « l'infini labyrinthe des effets et des causes », comme dira Borges […] – puisqu'un labyrinthe n'est pas autre chose qu'une structure logique récursive, mais en apparence illimitée et qui transcende les capacités de l'intuition humaine » (Knecht, *op. cit.*, p.121).

> pas « compossibles » entre eux. Il doit donc forger la belle notion d'incompossibilité (très différente de la contradiction) pour résoudre le paradoxe en sauvant la vérité […]. Mais la crise de la vérité connaît ainsi une pause plutôt qu'une solution. Car rien ne nous empêchera d'affirmer que les incompossibles appartiennent au même monde, que les mondes incompossibles appartiennent au même univers […] C'est la réponse de Borges à Leibniz : la ligne droite comme force du temps, comme labyrinthe du temps, est aussi une ligne qui bifurque et ne cesse de bifurquer, passant par des *présents incompossibles*, revenant sur des *passés non-nécessairement vrais* » (*IT,* 170-171).

La ligne droite comme force du temps – l'apport kantien ou romantique, bien que tout à fait moderne, de Borges à la théorie des mondes possibles – qui fait de la combinatoire un jeu vivant, un jeu divin, jeu de hasard[35] plutôt que d'adresse : « Borges au contraire dégrade délibérément la combinatoire au rang de jeu gratuit, générateur d'absurdité et finalement de désespoir face à l'improbable découverte d'un livre intelligible, d'une phrase sensée, d'un mot réel »[36].

3. La question de l'infini et du fondement – Leibniz, Kant et le romantisme

Et en effet, avec l'introduction du temps comme ce qui conditionne le mouvement plutôt que ce qui s'y soumet – renversement de la subordination classique – le labyrinthe, comme explique Deleuze dans « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », change d'allure :

> « […] ce n'est plus un cercle, ni une spirale, mais un fil, une pure ligne droite, d'autant plus mystérieuse qu'elle est simple, inexorable, terrible » (*CC*, 41).

---

[35] Cf. Bacon et la roulette, *B*, 89-90 : « Il y a là une conception originale qui semble être spontanément celle de Bacon, et qui me distingue d'autres peintres récents ayants invoqué le hasard ou plus généralement l'art comme jeu. Car d'abord tout change suivant que le jeu invoqué est du type combinatoire (échecs) ou du type « coup par coup » (roulette sans martingale) . Pour Bacon, il s'agit de la roulette ; […] il n'a pas de hasard que « manipulé », d'accident, qu'utilisé ».
[36] Knecht, *op. cit*, p. 128.

Le temps comme forme vide, forme d'intériorité, principe de détermination, ouvre sur une nouvelle conception du monde et de la subjectivité[37], privés d'un Dieu joueur combinateur et calculateur, œuvrant pour le meilleur, c'est-à-dire, la distribution et répartition la plus optimale de l'existant. En effet, « le seul tort de Leibniz – expliquait Deleuze dans *Différence et Répétition* –, ne serait-il pas d'avoir lié la différence au négatif de limitation, parce qu'il maintenait la domination du vieux principe, parce qu'il liait les séries à une condition de convergence, sans voir que la divergence elle-même était objet d'affirmation, ou que les incompossibles appartenaient à un même monde et s'affirmaient, comme le plus grand crime et la plus grande vertu, d'un seul et même monde de l'éternel retour ? » (*DR*, 72-73).

Et pourtant, c'est autour de la question de l'infini, et de sa dissolution – l'indéfini plutôt que l'infini – par l'introduction d'un sujet transcendantal et de la question du fondement, qui introduit la finitude, et clôture un système qui pourtant tendait vers une ouverture, c'est autour de cette question que va rejaillir le spectre leibnizien, notamment à travers les post-kantiens et les romantiques allemands, nostalgiques d'infini, et retrouvant l'infini dans le Moi fini, et ce, notamment, dans leur rapport au rêve[38].

---

[37] « Les conséquences en sont extrêmes : mon existence indéterminée ne peut être déterminée que *dans un temps*, comme l'existence d'un phénomène, d'un sujet phénoménal, passif ou réceptif *apparaissant dans le temps*. Si bien que la spontanéité dont j'ai conscience dans le Je pense ne peut être compris comme l'attribut d'un être substantiel et spontané, mais seulement comme l'affection d'un moi passif qui sent que sa propre intelligence, ce par quoi il dit Je, s'exerce en lui, non pas par lui. Commence alors une longue histoire inépuisable : Je est un autre, ou le paradoxe du sens intime » (*DR*, 117).

[38] Sur le *retour à* Leibniz pour achever Kant, voir le cours du 20/05/1980 – cours très synthétique où Deleuze expose une « esquisse » de ce qu'il entend par « faire de la philosophie », et qui explique d'autant plus son attrait pour le déploiement de la pensée leibnizienne. Citons quelques passages correspondants à notre problème : « C'est peut-être à la pointe extrême de ce qui est nouveau que, en philosophie, se fait ce qu'on appelle . Après tout, il n'appartient jamais à un auteur de se pousser lui-même jusqu'au bout. Ce n'est pas Kant qui va jusqu'au bout de Kant – il y aura les post-kantiens qui seront les grands philosophes du romantique allemand. C'est eux qui, à force de pousser Kant jusqu'au bout, éprouvent cette chose étrange : faire un retour à Leibniz.[…]Qu'est-ce que feront les post-kantiens ? Les post-kantiens sont des philosophes qui diront […] on ne peut en rester à un rapport extérieur de la condition et du conditionné, car si on en reste à ce rapport de fait, à savoir qu'il y a harmonie du conditionné et de la condition, et c'est comme ça, on est bien forcé de ressusciter un Dieu comme garantie de l'harmonie. Kant en reste encore à un point de vue qui est celui du conditionnement extérieur, il n'arrive pas à un

Aussi est-ce en ce sens que David Lapoujade pose la question suivante, à propos du dépassement du kantisme par Salomon Maïmon :

> « Maïmon n'agit-il pas souterrainement au cœur du kantisme, à la manière d'une taupe, au point que Kant sera lui aussi conduit à esquisser ce renversement dans la *Critique de la faculté de juger* ? N'est-il pas celui qui, à la manière du simulacre chez Platon, fait remonter le sans-fond leibnizien, tout un grouillement différentiel – au-delà du fondement kantien ? » (*MA,* 50-51)[39].

Le progrès kantien stagne dès lors, pour retrouver les présupposés moraux et théologiques de la représentation[40] – « Moi fini synthétique ou substance divine analytique, c'est la même chose » (*DR*, 81) – et se doit d'être reconduit, paradoxalement, par un « retour à »[41] Leibniz, d'où naîtra, justement, *Le pli*.

---

véritable point de vue de la genèse. Il faudrait montrer comment les conditions de l'apparition sont en même temps les éléments génétiques de ce qui apparaît. Qu'est-ce qu'il faut faire pour montrer ça ? Il faut prendre au sérieux une des révolutions kantiennes que Kant laisse de côté, à savoir que l'infini soit vraiment l'acte de la finitude en tant qu'elle se dépasse. Kant avait laissé ça de côté parce qu'il s'était contenté d'une réduction de l'infini à l'indéfini. Pour revenir à une conception forte de l'infini, mais pas à la manière des classiques, il faut montrer que l'infini est un infini au sens fort, mais en tant que tel il est l'acte de la finitude en tant qu'elle se dépasse, et en se dépassant constitue le monde des apparitions. C'est substituer le point de vue de la genèse au point de vue de la condition. Or faire ça c'est faire un retour à Leibniz. Mais sur d'autres bases que celles de Leibniz. Tous les éléments pour faire une genèse telle que les post-kantiens la réclame, tous les éléments sont virtuellement dans Leibniz. L'idée de différentiel de la conscience, il faudra à ce moment-là que le de la conscience baigne dans un inconscient, et qu'il y ait un inconscient de la pensée comme tel. Les classiques auraient dit qu'il y a seulement Dieu qui dépasse la pensée. Kant dirait qu'il y a pensée comme forme du moi fini. Là il faut comme assigner un inconscient de la pensée qui contienne les différentiels de ce qui apparaît à la pensée. En d'autres termes, qui opère la genèse du conditionné en fonction de la condition. Ça ce sera la grande tâche de Fichte, reprise par Hegel sur d'autres bases. Vous voyez, dès lors qu'ils peuvent, à la limite, retrouver tout Leibniz ». Voir aussi *DR*, 81.

[39] « Salomon Maïmon, paradoxalement, fonde le postkantisme *par une réinterprétation leibnizienne du calcul* » (*DR,* 221, nous soulignons).

[40] « Même le Dieu mort et le Je fêlé ne sont qu'un mauvais moment à passer, le moment spéculatif ; ils ressuscitent plus intégrés et certains que jamais, plus sûrs d'eux-mêmes, mais dans un autre intérêt, dans l'intérêt pratique et moral » (*DR,* 179) ; « Kant, comme les post-kantiens le lui reprochèrent, s'en tient au point de vue du conditionnement sans atteindre à celui de la genèse » (*DR,* 221).

[41] Cf. Note 41. De même que les post-kantiens, Deleuze lui-même opérera un « retour à » Leibniz, qui est, en réalité, une double capture, une disjonction incluse, qui fait que Deleuze autant que Leibniz devient *autre*, sa manière de demeurer fidèle à *soi*.

On passe dès lors de la représentation infinie et orgique, à la théorie de l'accord des facultés, dont le sujet se trouve, quant à lui, fêlé et fendu justement par le « sans-fond leibnizien », qui découvre tout un inconscient différentiel, un impensé de la pensée, sa génitalité, retrouvant l'infini, mais un infini qui n'est toutefois plus en Dieu, car « la mort de Dieu ne devient effective qu'avec la dissolution du Moi » (*DR*, 81).

Deleuze concède néanmoins à Kant « un court moment », un coup d'éclat, où s'exprime toute son ivresse proprement philosophique :

> « Car lorsque Kant met en cause la théologie rationnelle, il introduit du même coup une sorte de déséquilibre, de fissure ou fêlure, une aliénation de droit, insurmontable en droit, dans le Moi pur du Je pense : le sujet ne peut plus se représenter sa propre spontanéité que comme celle d'un Autre, et par là invoque en dernière instance une mystérieuse cohérence qui exclut la sienne propre, celle du monde et celle de Dieu. Cogito pour un moi dissous : le Moi du « Je pense » comporte dans son essence une réceptivité d'intuition par rapport à laquelle, déjà, Je est un autre. […] ; un court instant nous sommes entrés dans cette schizophrénie de droit qui caractérise la plus haute puissance de la pensée, et qui ouvre directement l'Etre sur la différence, au mépris de toutes les médiations de toutes les réconciliations du concept » (*DR*, 82).

Aussi cet éclair kantien – « tempête à l'intérieur d'un gouffre ouvert dans le sujet » (*CC*, 49) –, qui foudroie Deleuze, sera-t-il cristallisé, érigé comme monument, par quatre formules poétiques, s'intégrant (étrangement ou pas) dans l'entreprise, critique et clinique, qui fait converger les deux sens du mot esthétique :

> « […] l'être du sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation » (*DR*, 94).

Ce texte est, en effet, révélateur d'un moment de grâce en philosophie, avec l'avènement d'un nouveau personnage, « acteur ou dormeur », Hamlet, qui « annonce son caractère éminemment kantien chaque fois qu'il apparaît comme une existence passive qui, *tel l'acteur ou le dormeur*, reçoit l'activité de la pensée comme un Autre pourtant capable de lui donner un pouvoir dangereux défiant la raison pure. C'est la « métaboulie » de

Murphy chez Beckett. Hamlet n'est pas l'homme du scepticisme ou du doute, mais l'homme de la Critique » (*CC*, 43, nous soulignons)[42].

Le Je fêlé subit l'action du temps, qui meut son moi *passif*, mais ne tombe pas dans un état aboulique, il s'épanche dans cet espace spirituel – « matrice d'irrationnel » – où, déchu de sa liberté en tant que Cogito, n'en demeure pas moins une « atome dans le noir de la liberté absolue »[43], une *passion* active. La figure du sommeil revient donc ici avec Kant, non pas en tant que sommeil dogmatique de la raison, mais plutôt comme vigilambulisme, introduisant le rêve au sein même de l'activité de la pensée :

> « Le rêve serait alors l'expérience privilégiée de la dissociation de l'empirique et du transcendantal, d'une empirie rebelle inarticulable à une apriorité paralysée, sans emploi, enclose en elle-même ; le rêve assujettirait la liberté du sujet en le déliant spontanément de sa spontanéité, et frapperait d'impuissance l'essence même de sa puissance en substituant à l'habituelle régulation la seule règle d'une absence de règles »[44].

Et en effet, n'est-ce pas seulement le sujet transcendantal dont la sens intime se trouve profondément bouleversé, mais également toute la théorie transcendantale, fondé

---

[42] Sur Hamlet, voir également les belles pages de *DR*, pp. 119-121. L'avènement du héros fondateur, peut d'une certaine manière nous rappeler les analyses deleuziennes du héros de l'image-action.

[43] Le rapprochement avec Beckett est extrêmement important pour notre étude puisque nous reviendrons sur les personnages beckettiens dans la seconde partie, et ce, d'autant plus qu'ils sont présentés comme des sujets larvaires dans le chapitre sur la synthèse idéelle de la différence de *Différence et répétition,* où Deleuze tente de dépasser le schématisme kantien vers les dynamismes spatio-temporels qui commandent la dramatisation dans la tête du rêveur, et dont nous avons traités dans le chapitre V. Citons le passage en entier sur la métaboulie, auquel se réfère Deleuze : « Le troisième, le noir, était un flux de formes, qui allaient sans cesse s'agrégeant et se désagrégeant. La clarté renfermait les éléments dociles d'une multiplicité nouvelle, le monde du corps mis comme un jouet en morceaux ; la pénombre, des états de paix. Mais le noir n'était fait ni d'éléments ni d'états, mais seulement de formes qui devenaient et s'écroulaient dans la poussière d'un devenir nouveau, sans amour ni haine, ni aucun principe d'un de changement concevable. Ici il n'était pas libre, mais un atome dans le noir de la liberté absolue. Ici il ne se mouvait pas, il était un point dans un bouillonnement de lignes, dans une génération et dans un effondrement, sans cesse ni condition, de lignes. Matrice d'irrationnels. […] *Ainsi, à mesure que son corps l'élargissait de plus dans son esprit, il restait moins dans la clarté, à cracher sur le monde en tempête ; et encore moins dans la pénombre, où il fallait choisir ; et plus et encore plus dans le noir, dans la métaboulie, atome de liberté absolue* » (Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit, p. 100, nous soulignons).

[44] Pierre Carrique, *op. cit.,* p.145.

sur un accord réglé entre facultés, qui subit un profond « dérèglement » par cette intrusion du temps dans l'expérience proprement esthétique :

> « Mais voilà que Kant, parvenu à un âge où les grands auteurs se renouvellent rarement, se heurte à un problème qui va l'entraîner dans une extraordinaire entreprise : si les facultés peuvent entrer ainsi dans des rapports variables, mais réglés tour à tour par l'une ou l'autre d'entre elles, il faut bien que, toutes ensemble, elles soient capables de rapports libres et sans règle, où chacune va jusqu'au bout d'elle-même, et pourtant montre ainsi sa possibilité d'une harmonie quelconque avec les autres. Ce sera la Critique du jugement comme fondation du romantisme […] C'est une esthétique du Beau et du Sublime, où le sensible vaut pour lui-même et se déploie dans un pathos au-delà de toute logique, qui saisira le temps dans son jaillissement, jusque dans l'origine de son fil et de son vertige […] c'est maintenant l'unité indéterminée de toutes les facultés (Ame) qui nous fait entrer dans l'inconnu » (*CC*, 48).[45]

Et n'est-ce pas un hasard, si les romantiques éprouvent le besoin pour « achever » Kant, de revenir à Leibniz, de retrouver l'infini dans la genèse même de la pensée, dans la synthèse des Idées, qui dépasse le schématisme kantien[46].

Ainsi Schelling, avec sa théorie des puissances, aurait-il fait « sortir la différence de la nuit de l'identique avec des éclairs plus fins, plus variés, plus terrifiants aussi que ceux

---

[45] Note 1 chapitre III de *DR*, 87 : « *Le cas de l'imagination* : ce cas est le seul où Kant considère une faculté libérée de la forme du sens commun, et découvre pour elle un exercice véritablement « transcendant » […] avec le sublime, l'imagination selon Kant est forcée, contrainte d'affronter sa limite propre, […], son maximum qui est aussi bien l'inimaginable, l'informe ou le difforme dans la nature. Et elle transmet sa contrainte à la pensée, à son tour forcée de penser le supra-sensible, comme fondement de la nature et de la faculté de penser : la pensée et l'imagination entre ici dans une discordance essentielle, dans une violence réciproque qui conditionne un nouveau type d'accord ».

[46] « Kant avait eu le plus vif pressentiment de pareilles notions participant d'une *phantastique* de l'imagination, irréductibles à l'universel du concept comme à la particularité de l'ici maintenant. Car si la synthèse s'exerce sur le divers ici et maintenant, si les unités de synthèse ou catégories sont des universels continus qui conditionnent toute expérience possible, les schèmes sont des déterminations a priori d'espace et de temps, qui transportent en tout lieu et en tout temps, mais de manière discontinue, des complexes réels de lieux et de moments. Le schème kantien prendrait son essor, et dépasserait vers une conception de l'Idée différentielle, s'il ne restait indûment subordonné aux catégories qui le réduisent à l'état de simple médiation dans le monde de la représentation » (*DR,* ? nous soulignons) ; « Novalis, avec sa tourmaline, est plus proche des conditions du sensible que Kant, avec l'espace et le temps » (*DR, ?*)

de la contradiction : avec *progressivité*. La colère et l'amour sont les puissances de l'idée qui se développent à partir d'un μη ου, c'est-à-dire non pas d'un négatif ou d'un non-être […], mais d'un être problématique ou d'un non-existant, être implicite des existences au-delà du fondement. […] témoignant dans la philosophie de Schelling de la présence d'un calcul différentiel adéquat à la dialectique. Schelling était leibnizien » (*DR,* 246-247).

A plus forte raison, c'est Hölderlin qui pousse le kantisme jusqu'au délire, introduisant l'irrationnel dans la raison même, ce que Kant ne pouvait soutenir : « l'issue du kantisme n'est pas chez Fichte ou chez Hegel, mais seulement chez Hölderlin, qui découvre le vide du temps pur, et, dans ce vide, à la fois le détournement continué du divin, la fêlure prolongée du Je et la passion constitutive du Moi. » (*DR,* 118). C'est l'idée d'infini, celle que brisa Kant en la remplaçant par l'indéterminé, que voulait retrouver le romantisme allemand, au-delà ou en deçà du fondement, faire remonter le sans-fond, l'inconnu :

> « Les romantiques chercheront à briser les limites (de la finitude), à se baigner immédiatement dans l'infini, à s'y dissoudre voluptueusement, abandonnés au flux de la Vie »[47].

Et, en effet, revenir à Leibniz leur permettaient de retrouver l'infini, puisque toute son œuvre, comme explique Herbert Knecht, « est empreinte de l'idée d'infini. Mais à l'obsession inquiète de la récurrence infinie, Leibniz répond en anticipant le terme fictif de la série dans un passage autoritaire à la limite. La rationalité mathématique court-circuite l'angoisse pascalienne en ramenant l'infini au fini, en fixant une borne au déploiement des potentialités illimités »[48]

Et n'est-ce pas ce qui attirât également Deleuze dans sa conception ontologique, le fait que les poissons dans l'étang étaient eux-mêmes constitués d'étangs, qui étaient remplis de plus petits poissons, répétant eux-mêmes le même schéma à l'infini ? : « Il bâtit enfin une métaphysique où la puissance de réalisation dépasse largement l'expérience. […] [les images leibniziennes] peuplent d'abord le monde d'anges et d'êtres

---

[47] Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 76.
[48] Knecht, *op. cit.*, p. 141.

intermédiaires entre les végétaux et les animaux ; placent dans la pourriture cadavérique l'organisme involué, montrent dans le sang d'un poisson un étang peuplé de poissons dont le sang contient d'autres poissons, et à l'infini »[49].

Certes, l'infini est fondamental dans la philosophie deleuzienne, mais encore faut-il définir sa fonction précise. Comme explique Pierre Montebello, « ce n'est pas le recentrement de l'infini sur la finitude, qui l'intéresse, mais l'excentrement du fini dans l'infini » (*DPP*, 45). Dès lors, c'est l'inversion exacte de Leibniz qui se fait au sein de la création conceptuelle deleuzienne, son attrait pour l'infini[50] étant avant tout liée à la divergence, l'incompossibilité et à la raison « insuffisante » : « Deleuze ne renonce pas au principe de raison suffisante, au contraire il en suit les exigences jusqu'au point où il se renverse, avec une sorte de zèle pervers » (*MA*, 33). On passe, dès lors, du *mundus* au chaosmos, d'une monadologie à une nomadologie, où l'infini s'introduit dans l'immanence du fini, à travers l'activité même de la pensée : « qu'est-ce que signifie penser ? ».

Deleuze aurait pu témoigner de cette crainte profonde du personnage borgésien, pris dans la tourmente d'un monde dont il découvrit tous les rouages, sans exception aucune – « un point de vue universel », et dire :

---

[49] Lucy Prenant, « Préface » aux *Œuvres choisies*, *Leibniz*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. XXIII. On pourra se reporter à « La méthode de dramatisation », pour un échange intéressant et instructif entre Deleuze et Lucy Prenant, *ID,* 152-153.

[50] *Qu'est-ce que la philosophie ?* traite de manière exemplaire de cette présence de l'infini dans la conception que dresse Deleuze de la philosophie dans sa lutte avec le chaos : « L'image de la pensée ne retient que ce que la pensée peut revendiquer en droit. La pensée revendique « seulement » le mouvement qui peut être porté à l'infini. Ce que la pensée revendique en droit, ce qu'elle sélectionne, c'est le mouvement infini ou le mouvement de l'infini. C'est lui qui constitue l'image de la pensée. Le mouvement de l'infini ne renvoie pas à des coordonnées spatio-temporelles qui définiraient des positions successives d'une mobile et les repères fixes par rapport auxquels celles-ci varient. […] Le mouvement a tout pris, et il n'y a nulle place pour un sujet et un objet qui ne peuvent être que des concepts. Ce qui est en mouvement, c'est l'horizon même : l'horizon relatif s'éloigne quand le sujet avance, mais l'horizon absolu, nous y sommes toujours et déjà, sur le plan d'immanence. Ce qui définit le mouvement infini, c'est un aller et retour, parce qu'il ne va pas vers une destination sans déjà revenir sur soi, l'aiguille étant aussi le pôle. […] *Ce n'est pas une fusion toutefois, c'est une réversibilité, un échange immédiat, perpétuel, instantané, un éclair. Le mouvement infini est double, et n'y a qu'un pli de l'un à l'autre* » (*Qph ?*, 40-41, nous soulignons). Sur ces points essentiels, voir le premier chapitre de *DDP*, 29-60, notamment l'opération du plan d'immanence, la réversibilité.

> « Je craignis qu'il ne restât pas une seule chose capable de me surprendre, je craignis que l'impression de revenir d'ailleurs ne m'abandonnât jamais. Heureusement, au bout de quelques nuits *d'insomnie*, l'oubli s'empara de moi de nouveau »[51].

Et n'est-ce pas lui-même qui voyait dans l'insomnie le lieu de la genèse de la pensée, là justement où elle rencontre son « impouvoir », l'impensé propre à la pensée, son impossibilité ? :

> « Il n'est pas sûr que ce soit seulement le sommeil de la Raison qui engendre les montres. C'est aussi la veille, *l'insomnie* de la pensée, car la pensée est ce moment où la détermination se fait une, à force de soutenir un rapport unilatéral et précis avec l'indéterminé. La pensée « fait » la différence, mais la différence, c'est le monstre » (*DR*, 44, nous soulignons)[52].

Sont-ce toutefois la littérature et le cinéma modernes qui supporteront le mieux cette transition du rêve de Dieu, cauchemar de la Raison, à l'insomnie de la pensée, des plis de l'âme aux trous du langage et de l'image, de l'inclusion exclusive à la disjonction incluse, de la connaissance à la croyance comme confiance, des mondes compossibles aux mondes incompossibles qui se réalisent simultanément, nouvelle logique paradoxale où ce n'est plus Hamlet, homme du fondement, qui s'égale à la situation, mais Ulysse, l'homme sans qualités, qui tracent des lignes de fuite vers l'inconnu. Artaud et l'Impouvoir, Melville et l'impossible, Beckett et le possible, pour un nouveau visage du rêve deleuzien.

---

[51] Borges cité par Knecht, *op. cit*, p. , nous soulignons.

[52] En référence au tableau de Goya – « Le sommeil/rêve de la raison engendre des monstres » – « suenos » signifiant à la fois rêve et sommeil. Notons l'importance des monstres, de l'informel, de la tératologie chez Deleuze (cf. Ses dessins dans *LT*).

II. Du vigilambule artaldien à l'insomniaque beckettien

C'est ainsi à cette zone d'indétermination de la pensée, où elle se confronte à la non-pensée ou à son « impouvoir », sa condition même, zone que permet de pénétrer l'insomnie, c'est à cette zone « hyperboréenne » que sera consacrée ce second temps de notre traversée du pli onirique. Le rêve y joue un rôle paradoxal et complexe, puisque, d'une part, il semble être réduit à ses insuffisances en tant qu'instance subjective, encore liée au système du jugement, et, dès lors, trop gouverné par la conscience, et d'autre part, acquiert, avec Beckett notamment, de nouveaux contours où il ne semble plus se distinguer du possible, un possible, qui apparaît en tant qu'image pure ou pensée sans image, incarnée par la dernière pièce beckettienne, *Nacht und Traüme*.

Aussi tout au long de notre investigation découvrirons-nous un défilé de personnages noctambules, que Deleuze repère et dresse, et qui semblent répondre au nouveau problème auquel il s'est confronté, notamment après la parution du *Pli* : « Du possible, sinon j'étouffe »[53] ; et ce, bien que les germes de ce même problème apparaissaient dès ses premiers écrits, n'ayant jamais cessé d'insister au sein même du système – nous pensons à nouveau au texte de jeunesse sur les îles désertes.

Du vigilambule schizophrène d'Artaud, dont le corps percé laisse filer des étoiles qui dansent, nous passerons par la figure de pierre de l'Original melvilien, récusant toute préférence afin de s'installer au milieu d'une nuit sans fin, jusqu'à l'écarquillé insomniaque beckettien qui pousse le rêve jusqu'à son abolition, sa détonation, pour faire advenir du possible, c'est-à-dire du nouveau.

Tous ces personnages incarnent ce que Deleuze désigne par événement, devenir, puissance du faux, ivresse dionysiaque qui échappent au système du jugement, pour tenter, à chaque fois, à chaque coup de dés, de réconcilier la pensée et la vie, de rassembler

---

[53] « Ce qui compte, c'est que ce fut un phénomène de voyance, comme si une société voyait tout d'un coup ce qu'elle contenait d'intolérable et voyait aussi la possibilité d'autre chose. C'est un phénomène collectif sous la forme : « Du possible, sinon j'étouffe… » Le possible ne préexiste pas, il est créé par l'événement. C'est une question de vie. L'événement crée une nouvelle existence, il produit une nouvelle subjectivité […] », Deleuze et Guattari, à propos de Mai 68, *DRF*, 215-216. La formule kierkegaardienne est également reprise dans *IT*, 221 et dans *LS*, 370.

les morceaux de hasard éparpillés, de libérer la vie de tout ce qui l'emprisonne. Derrière cette esthétique, qui redécouvre son double sens, s'érige le drame éthique, à la fois cruel et innocent, d'une création de possibilités de vie, de modes d'existence, création sans cesse relancée.

A. L'impouvoir comme puissance – de la formule du vigilambule

« Pour tout Carroll, nous ne donnerions pas une page d'Antonin Artaud »[54] … Ces lignes célèbres, figurant dans *Logique du sens*, consacré paradoxalement à Lewis Carroll, dénotent de la place privilégiée de la figure complexe d'Artaud au sein de la philosophie deleuzienne. C'est lui qui découvre l'obscurité inhérente à l'Idée, sa génitalité, qui fait éclater l'image classique de la pensée, dévoilant son « Impouvoir » consubstantiel. C'est lui, qui poursuit, ainsi, plus que tout postkantien, la tâche d'achever Kant, en découvrant le processus d'engendrement inconscient de la pensée, non plus dans un accord des facultés, soumises au jugement d'un sens commun, mais dans son effondrement même comme condition de sa genèse, ce qui justement force la pensée à penser : un peu de schizophrénie leibnizienne au sein de la tendance névrotique kantienne.

Le rêve chez Artaud joue, néanmoins, un rôle ambivalent, puisqu'il ne va pas, selon lui, assez loin, demeure insuffisant, dans cette quête de l'impensé dans la pensée. Le

---

[54] *LS*, 114. Rappelons, toutefois, avec David Lapoujade, que « tout se concentre autour d'un conflit entre les figures du schizophrène et du pervers. Il ne s'agit pas de choisir entre Artaud et Carroll puisque, en définitive Deleuze choisit les deux. D'un côté – poursuit-il –, il faut établir le droit du sens contre ceux qui le rabattent indûment sur les dimensions de la proposition, et permette ainsi la constitution d'un champ transcendantal renouvelé. De l'autre côté, il faut faire droit aux revendications du schizophrène, au non-sens des profondeurs et aux intensités déchirantes qui lui traversent le corps » (*MA*, 131-132). Nous rejoignons tout à fait cette lecture de la dynamique disjonctive (incluse) interne de la pensée de Deleuze, et c'est pour cette raison que nous défendons un *onirisme supérieur* de Deleuze, pour souligner à la fois l'importance de l'ivresse, émanant de la différence propre à la vie *en tant* que différence s'affirmant à partir du corps, et le rêve des surfaces, la manière dont il s'agit à chaque fois de créer, par le concours de la genèse idéelle, des nouveaux modes d'existence, « vivables », et ce, jusqu'au moment où il faut les renverser, pour en adopter de nouveaux : Pli et Repli.

sommeil sans rêve leibnizien ou le sommeil profond bergsonien[55], la poussière hallucinatoire qui émane des plis de l'âme dormante, cet ombilic qui échappe au rêve lui-même, exige toutefois un corps dont les organes (non-organisés) pourraient contempler, contracter et recueillir les petites perceptions, toute une esthétique donc, un *sentir*, comme soubassement de la métaphysique de l'étourdissement.

C'est la pensée sans image, sans rêves qui émane de cette opération déchirante pour l'esprit comme pour le corps, et qui risque de se confondre avec le chaos, le sans-fond, le non-sens, que la pensée redoutait pourtant. Il s'agit donc avec Artaud de trouver la pensée sans image, à travers l'épreuve de son impuissance, pour pouvoir penser à nouveau, et rêver encore :

> « un « Impouvoir » de la pensée, qui reste en son cœur même quand elle a acquis la capacité déterminable comme création, c'est bien un ensemble de signes ambigus qui montent, qui deviennent des traits diagrammatiques ou des mouvements infinis, qui prennent une valeur de droit, tandis qu'ils étaient de simples faits dérisoires rejetés hors sélection dans les autres images de la pensée : comme le suggèrent Kleist et Artaud, c'est la pensée en tant que telle qui se met à avoir des rictus, des crissements, des bégaiements, des glossolalies, des cris, qui l'entraînent à créer, ou à essayer. » (*Qph ?,* 55)[56].

---

[55] « Quand on dort profondément, on fait peut-être des songes d'une autre nature, mais il n'en reste pas grand-chose au réveil. […] nous avons alors une vision beaucoup plus étendue et plus détaillée de notre passé. Sur ce sommeil profond la psychologie devra diriger son effort, non seulement pour y étudier la structure et le fonctionnement de la mémoire inconsciente, mais encore pour scruter les phénomènes plus mystérieux qui relèvent de la « recherche psychique » » (*R*, 24).

[56] Remarquons l'importance de la figure de Kleist, qui permet d'apporter une autre lecture au romantisme allemand. Deleuze lui consacre de très belles pages, notamment dans *MP* sur la machine de guerre que constuit son œuvre littéraire, redonnant au rêve une interprétation d'abord politique : « C'est dans toute son œuvre que Kleist chante une machine de guerre, et l'oppose à l'appareil d'Etat dans un combat d'avance perdu. Sans doute Arminius annonce-t-il une machine de guerre germanique qui rompt avec l'ordre impérial des alliances armées, et se dresse à jamais contre l'Etat romain. Mais le prince de Homburg ne vit plus que dans un rêve, et se trouve condamné pour avoir obtenu la victoire en désobéissant à la loi d'Etat. […] Est-ce le destin d'une telle machine, lorsque l'Etat triomphe, de tomber dans l'alternative : ou bien n'être plus que l'organe militaire et discipliné de l'appareil d'Etat, *ou bien se retourner contre elle-même,* et devenir une machine de suicide à deux, pour un homme et une femme solitaires ? Goethe et Hegel, penseurs d'Etat, voient un monstre en Kleist, et Kleist a perdu d'avance. Pourquoi cependant plus étrange modernité est-elle de son côté ? C'est que les éléments de son œuvre son le secret, la vitesse et l'affect. […] *Même les rêves (celui du prince de Homburg, celui de Penthésilée) sont extériorisés, par un système*

1. Artaud vs Kant : l'effond(r)ement de la pensée

Avec Artaud, il est question, d'abord, de détruire l'image de la pensée[57], démystifier l'harmonie prétendue entre les facultés, atteindre le non-lieu où la pensée s'engendre, suivre jusqu'au bout la ligne tracée par la fêlure du Cogito, pénétrer le chaos de l'imagination, celui des « idées sans concepts », que Kant découvre dans l'expérience esthétique du sublime.

Il s'agit donc de revenir à Kant, à travers Artaud, en passant par Leibniz : « Comprendre Kant à partir d'Artaud, – explique Anne Bouillon dans son ouvrage consacré au Artaud de Deleuze –, c'est voir pourquoi les facultés ne s'enchevêtrent pas harmonieusement jusqu'à la production de l'idée, mais *a contrario*, s'entrechoquent chaotiquement. Ce chaos est nécessaire pour commencer à penser, c'est-à-dire être porté

---

de relais et de branchements, d'enchaînements extrinsèques qui appartiennent à la machine de guerre. […] Telle est la formule personnelle de Kleist : *une succession de courses folles et de catatonies figées, où ne subsiste plus aucune intériorité subjective* » (*MP*, 440, nous soulignons).

[57] Quelques passages insistants sur l'apport d'Artaud : « Artaud dit que le problème (pour lui) n'est pas d'orienter la pensée, ni de parfaire l'expression de ce qu'il pense, ni d'acquérir application et méthode, ou de perfectionner ses poèmes, mais d'arriver tout court à penser quelque chose. C'est là pour lui la seule « œuvre » concevable ; elle suppose une impulsion, une compulsion de penser qui passe par toutes sortes de bifurcations, qui part des nerfs et se communique à l'âme pour arriver à la pensée. Dès lors, ce que la pensée est forcée de penser, c'est aussi bien son effondrement central, sa fêlure, son propre « impouvoir » naturel, qui se confond avec la plus grande puissance, c'est-à-dire avec les *cogitanda*, ces formes informulées, comme avec autant de vols ou d'effractions de pensée. Artaud poursuit en tout ceci la terrible révélation d'une pensée sans image, et la conquête d'un nouveau droit qui ne se laisse pas représenter » (*DR,* 191-192) ; « Il sait que la difficulté comme telle, et son cortège de problèmes et de questions, ne sont pas un état de fait, mais une structure en droit de la pensée. Qu'il y a un acéphale dans la pensée, comme un amnésique dans la mémoire, un aphasique dans le langage, un agnosique dans la sensibilité. Il sait que penser n'est pas inné, mais doit être engendré dans la pensée. Il sait que le problème n'est pas de diriger ni d'appliquer méthodiquement une pensée préexistante en nature et en droit, mais de faire naître ce qui n'existe pas encore […] Penser, c'est créer, il n'y a pas d'autre création, mais créer, c'est d'abord engendrer « penser » dans la pensée. C'est pourquoi Artaud oppose la génitalité à l'innéité, mais aussi bien à la réminiscence, et pose ainsi le principe d'un empirisme transcendantal : « Je suis un génital inné… Il y a des imbéciles qui se croient des êtres, êtres par innéité. Moi je suis celui qui pour être doit fouetter son innéité. Celui qui par innéité est celui qui doit être, c'est-à-dire toujours fouetter cette espèce de négatif chenil, ô chiennes d'impossibilité… Sous la grammaire, il y a la pensée qui est un opprobre plus fort à vaincre, une vierge beaucoup plus rêche à outrepasser quand on la prend pour un fait inné. Car la pensée est une matrone qui n'a pas toujours existé » (*DR,* 150).

déjà *au milieu* du processus : à partir de la prise de conscience du chaos des facultés seulement, on peut saisir quelque chose du processus de penser, de l'engendrement du penser dans la pensée »[58].

Dès *Différence et répétition*, Deleuze attribue en effet, à Artaud le privilège d'avoir rétablit l'Idée au sein de la doctrine des facultés, impliquant « l'éclatement du clair et du distinct, ou la découverte d'une valeur dionysiaque d'après laquelle l'Idée est nécessairement obscure en tant que distincte, d'autant plus obscure qu'elle est davantage distincte. Le distinct-obscur devient ici la vraie tonalité de la philosophie, la symphonie de l'idée discordante » (*DR*, 191)[59]. Il rejoint ainsi Leibniz dans sa conception de la perception, selon laquelle « la perception claire en tant que telle n'est jamais distincte, mais elle est « distinguée » » (*Le Pli*, 121), contrairement aux petites perceptions distinctes et obscures d'où le clair est justement engendré[60]. Ce qui prévaut donc, sur le domaine du transcendantal, de la genèse de la pensée, par-delà son simple conditionnement, est bien une obscurité où se distinguent des singularités prises dans leur différence irréductible. L'inconscient différentiel ou corps sans organes. « De faculté en faculté, la fêlure proprement humaine défigure la pensée pour mieux lui révéler son impouvoir. La

---

[58] Anne Bouillon, *Gilles Deleuze et Antonin Artaud, L'impossibilité de penser*, L'Harmattan, Paris, 2016, p. 34.

[59] « Qu'on se rappelle l'idée d'Artaud : la cruauté, c'est seulement la détermination, ce point précis où le déterminé entretient son rapport essentiel avec l'indéterminé, cette ligne rigoureuse abstraite qui s'alimente au clair-obscur » (*DR,* 44). Cf. Début du cours Leibniz du 6 janvier 1987 : « Chez Leibniz les problèmes ne cessent pas de rebondir. Si elles ne communiquent pas qu'est-ce qui les fera communiquer ? La communication ne peut être que musicale : chacune chante un air qui est en harmonie avec l'air de l'autre, mais elle connaît pas l'air de l'autre. Il a une splendide métaphore, […] un orchestre dont les parties s'ignoreraient elles-mêmes, chacune jouerait son air et dans quelle condition il y aurait une harmonie entre les airs ? Chaque monade pousse sa chanson, chaque monade est une ligne mélodique, polyphonie des monades […] les plis, les inflexions sont des lignes mélodiques […] » ; « D'après une seconde analogie musicale proprement baroque, Leibniz invoque les conditions d'un concert où deux monades chantent chacune sa partie sans connaître celle de l'autre ni l'entendre, et pourtant « s'accordent parfaitement » » (*Le Pli*, 182).

[60] « A l'opposé de Descartes, Leibniz part de l'obscur : c'est que le clair sort de l'obscur par un processus génétique. Aussi bien le clair plonge dans l'obscur, et ne cesse d'y plonger : il est clair-obscur par nature, il est développement de l'obscur, il est *plus ou moins* clair tel que le sensible le révèle […] Car il appartient au clair de sortir de l'obscur, comme à travers un premier filtre auquel succèderont beaucoup d'autres filtres, pour le distinct et le confus etc.… » (*Le Pli*)

pensée se révèle donc dans la discordance des facultés, qui dévoile un fond visqueux, dévorant et sombre »[61]. Aussi le théâtre de la cruauté – comme nous avions vu en détail dans le premier chapitre de cette partie – consiste-t-il en une dramatisation de l'idée qui se fait dans les corps, à travers les corps, aux dépens des corps[62].

Les points brillants qui jaillissent de l'obscurité des petites perceptions, tels des éclairs traversant les nuits d'insomnies, où le rêve se confond avec le mouvement de la pensée :

> « Je suis celui qui ai le mieux repéré la minute de ses plus intimes, de ses plus insoupçonnables glissements. *Je me perds dans ma pensée en vérité comme on rêve, comme on rentre subitement dans sa pensée*. Je suis celui qui connaît les recoins de la perte »[63].

Encore faut-il préciser que ce rêve n'est pas celui de la subjectivité, le rêve de la dramatisation de l'Idée est un rêve asubjectif et pré-individuel, qui ne se confond pas avec les images de rêve qui se déroulent et s'expliquent pendant le sommeil. D'où l'insistance d'Artaud, comme on le verra, quant à la distinction entre les deux processus noétique et onirique, car « la schizophrénie n'est pas seulement un fait humain, elle est une possibilité de la pensée, qui ne se révèle à ce titre que dans l'abolition de l'image » (*DR,* 192), et donc du rêve.

---

[61] Anne Bouillon, *op. cit.,* p. 40.

[62] Souvenons-nous, à nouveau, de ces quelques lignes : « Toute typologie est dramatique, tout dynamisme est une catastrophe. Il y a nécessairement quelque chose de cruel dans cette naissance du monde qui est un chaosmos, dans ces mondes de mouvements dans sujet, de rôles sans acteur. Lorsque Artaud parlait du théâtre de la cruauté, il le définissait seulement par un extrême « déterminisme », celui de la détermination spatio-temporelle en tant qu'elle incarne une Idée de la nature ou de l'esprit, comme un « espace agité », mouvement de gravitation tournant et blessant capable de toucher directement l'organisme, pure mise en scène sans auteur, sans acteurs et sans sujets. On ne creuse des espaces, on ne précipite ou ne ralentit des temps qu'au prix de torsions et de déplacements qui mobilisent, compromettent tout le corps. *Des points brillants nous percent, des singularités nous rebroussent, partout le cou de la tortue et son glissement vertigineux de protovertèbres* » (*DR*, 282-283, nous soulignons).

[63] Artaud, cité par Bouillon, *op. cit.,* p. 40, nous soulignons.

2. La pensée sans image contre le rêve : l'au-delà de la subjectivité

En effet, c'est une pensée sans image, abolissant l'image de la pensée, qui s'impose à Artaud comme son impuissance, son impouvoir. Aussi est-ce dans le cinéma qu'il espère trouver le moyen d'incarner cette genèse de la pensée, sans sujet, ni objet, genèse qui ne peut s'effectuer qu'en produisant un choc, une violence, un acte de cruauté, répétant inlassablement sa naissance et sa mort, son engendrement et son anéantissement. L'automatisme inhérent au mécanisme cinématographique permettrait, dès lors, de faire apparaître « un peu de temps à l'état pur », à savoir, ce qui justement bifurque, pour faire advenir l'Idée. Deleuze consacre, ainsi, dans *L'image-temps*, plusieurs pages à cette rencontre d'Artaud avec le cinéma, ainsi que la déception inévitable qui l'a précédé.

Comment n'y aurait-il pas eu, à l'apogée du surréalisme, un malentendu profond concernant le fonctionnement de l'inconscient, surréalisme qui ne pouvait se défaire en l'occurrence de l'image de la pensée et du rêve ? Et si le malentendu avec Jacques Rivière avait dénoté la persistance de l'idée d'une innéité de la pensée, l'incompréhension des surréalistes par rapport au projet cinématographique d'Artaud, relevait surtout d'une confusion qu'ils faisaient entre rêve et pensée, entre figure et concept. L'image cinématographique devait jouer le rôle de l'impouvoir de la pensée qui la force à penser. Voici comme Deleuze présente cette polémique, qui nous éclaire au plus haut point sur les rapports du rêve et de la pensée :

> « Artaud dit que « le cinéma est affaire de vibrations neuro-physiologiques, et que l'image doit produire un choc, une onde nerveuse qui fasse naître la pensée, « car la pensée est une matrone qui n'a pas toujours existé ». La pensée n'a pas d'autre fonctionnement que sa propre naissance, toujours la répétition de sa naissance, occulte et profonde. Il dit que l'image a donc pour objet le fonctionnement de la pensée, et que le fonctionnement de la pensée est aussi le véritable sujet qui nous ramène aux images ». Aussi le rêve ne pouvait-il pas soutenir ce rôle dans la mesure où il demeurait trop subjectif, trop gouverné, trop impliqué dans le système du jugement : « le rêve, tel qu'il apparaît dans le cinéma européen inspiré du surréalisme, est une approximation intéressante, mais

insuffisante par son rapport à ce but : le rêve est une solution trop facile pour le « problème » de la pensée. »[64]

> « Artaud croit davantage en une adéquation entre le cinéma et l'écriture automatique, à condition de comprendre que l'écriture automatique n'est pas du tout une absence de composition, mais un contrôle supérieur unissant la pensée critique et consciente à l'inconscient de la pensée : l'automate spirituel (ce qui est très différent du rêve, unissant une censure ou un refoulement à un inconscient de pulsion). Il ajoute que son point de vue est très en avance, risque d'être mal compris, même par les surréalistes, comme en témoigne ses rapports avec Germaine Dulac, laquelle oscille pour son compte entre un cinéma abstrait et un cinéma-rêve » […] « il y a une figure qui doit s'incarner dans une sorte de monologue intérieur (plutôt que dans un rêve), capable de nous donner le choc » […] « un constat d'impuissance, qui ne porte pas encore sur le cinéma, mais au contraire définit le véritable objet-sujet du cinéma. Ce que le cinéma met en avant, ce n'est pas la puissance de la pensée, mais son « impouvoir », et la pensée n'a jamais eu d'autre problème. C'est précisément cela qui est beaucoup plus important que le rêve : cette difficulté à être, cette impuissance au cœur de la pensée […] « je ne peux plus penser ce que je veux, les images mouvantes se substituent à mes propres pensées » […] la sombre gloire et la profondeur du cinéma. […] cette inhibition centrale, de cet effondrement et de cette pétrification intérieure, de ce « vol des pensées » dont la pensée ne cesse d'être la victime et l'agent. Artaud cessera de croire au cinéma quand il estimera que le cinéma passe à côté, et ne peut faire que de l'abstrait, du figuratif ou du rêve. […] le héros « est devenu incapable d'atteindre ses pensées », « il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires », on lui a « volé son esprit » ». (*IT*, 216)

Ainsi l'automate spirituel n'est plus qu'une Momie, empêtrée dans son impouvoir, dans son impossibilité à penser : « L'automate spirituel ou mental ne se définit plus par la possibilité logique d'une pensée qui déduirait formellement ses idées les unes dans les autres. Mais pas davantage par la puissance physique d'une pensée qu'on monterait en circuit avec l'image automatique. L'automate spirituel est devenu la Momie, cette instance

---

64 Et d'insister encore sur cette différence de nature entre rêve et pensée : « Il est vrai que le mauvais cinéma (et parfois le bon) se contente d'un état de rêve induit chez le spectateur, ou bien, comme on l'a souvent analysé, d'une participation imaginaire. Mais l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement » (*IT,* 219).

démontée, paralysée, pétrifiée, gelée, qui témoigne pour « l'impossibilité de penser qu'est la pensée » » (*IT,* 217).

Apparaît dès lors un personnage, que l'on retrouvera également sommeillant au sein de la logique de la sensation de Bacon, personnage qui « fait subir au rêve un traitement diurne », le vigilambule, qui renverse la subordination de la pensée au rêve, qui lui échapperait et constituerait un problème plus profond : « On dira que, l'expressionnisme[65] nous avait déjà habitués à tout cela, vol de pensées, dédoublement de personnalité, pétrification hypnotique, hallucination, schizophrénie galopante. Mais, là encore, on risque de méconnaître l'originalité d'Artaud : ce n'est plus la pensée qui se confronte au refoulement, à l'inconscient, au rêve, à la sexualité ou à la mort, comme dans l'expressionnisme (et aussi dans le surréalisme), ce sont toutes ces déterminations qui se confrontent à la pensée comme plus haut « problème », ou qui entrent en rapport avec l'indéterminable, l'inévocable. L'ombilic, ou la momie, n'est plus le noyau irréductible du rêve auquel la pensée se heurte, c'est au contraire le noyau de la pensée, « l'envers des pensées », auquel même les rêves se heurtent, et rebondissent, se cassent. Tandis que l'expressionnisme fait subir à la veille un traitement nocturne, Artaud *fait subir au rêve un traitement diurne*. Au somnambule expressionniste s'oppose le vigilambule d'Artaud, dans « *Les Dix-huit Secondes* » ou dans « *La Coquille et le Clergyman »* (*IT,* 217)[66].

---

[65] Le mouvement expressionniste au cinéma intéresse grandement Deleuze, notamment concernant le clair-obscur, les rapports de la lumière et des ombres, et la figure du somnambule. Peut-être y a-t-il une interférence à découvrir avec la notion d'expressionisme en philosophie, notamment Leibniz et le clair-obscur, ainsi que la conception du sommeil. Aussi, trouve-t-on chez Murnau une sorte de naturalisme qui s'allie à l'expressionisme comme le confirme Yves Calvet : « Le destin du personnage est lié à celui de la nature. Chez Murnau, l'esprit et la nature ont partie liée et ne peuvent réaliser qu'ensemble un achèvement » (*Cinéma, ésotérisme, imagination*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 120) ; avec la duplicité du rôle de l'imagination : « Comme chez Dreyer, il faut distinguer chez Murnau le pouvoir de l'imagination créatrice de celle de la fantaisie, la première est une force dynamique qui conduit vers la lumière et qui engage l'individu dans l'accomplissement de son devenir, la seconde libère les fantômes de la nuit, la peur et le désespoir, l'imagination se mue en cauchemar. Chez lui, l'homme est conçu comme une puissance imaginante » (*Ibid.*, 121). On voit s'esquisser ici le rapport implicite avec Spinoza, dans sa conception de l'imagination, qu'on abordera plus en avant.

[66] La même idée revient dans « Pour en finir avec le jugement », comme nous verrons en troisième partie : « Dans ses réserves sur le surréalisme, Artaud fait valoir que la pensée ne se heurte pas à un noyau du rêve, mais que les rêves plutôt rebondissent sur un noyau de la pensée qui leur échappe » (*PFJ*, 163).

La pensée n'est pas acquise ; elle doit être engendrée. En outre, c'est plutôt le rêve qui n'arrive pas à percer le mystère de la pensée, et non l'inverse, d'où son insuffisance : le cinéma se doit de défaire les images, de « forer des trous » au sein même de l'enchaînement des images, des clichés, pour libérer la pensée pure, la pensée sans image, l'automate spirituel[67]:

> « […] « rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau », mais cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure » […] « Tant qu'il croit au cinéma, [Artaud] le crédite, non pas du tout du pouvoir de revenir aux images, et de les enchaîner suivant les exigences d'un monologue intérieur et le rythme des métaphores, mais de les « désenchaîner », suivant des voix multiples, des dialogues internes, toujours une voix dans une autre voix. Bref, c'est l'ensemble des rapports cinéma-pensée qu'Artaud bouleverse : d'une part il n'y a plus de tout pensable par montage, d'autre part il n'y a plus de monologue intérieur énonçable par image. On dirait qu'Artaud retourne l'argument d'Eisenstein : s'il est vrai que la pensée dépend d'un choc qui la fait naître (le nerf, la moelle), elle ne peut penser qu'une seule chose, le fait que nous ne pensons pas encore, l'impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée. […] De Heidegger à Artaud, Maurice Blanchot sait rendre à Artaud la question fondamentale de ce qui fait penser, de ce qui force à penser : ce qui force à penser, c'est « l'impouvoir de la pensée », la figure du néant, l'inexistence d'un tout qui pourrait être pensé. Ce que Blanchot diagnostique partout dans la littérature se retrouve éminemment dans le cinéma : d'une part la présence d'un impensable dans la pensée, et qui serait à la fois comme sa source et son barrage ; d'autre part la présence à l'infini d'un autre penseur dans le penseur, qui brise tout monologue d'un moi pensant » (*IT*, 218-219)

Deleuze convoque l'analyse de Jean-Luc Scheffer dans *L'homme ordinaire du cinéma*, qui se rapproche essentiellement de celle d'Artaud. Aussi explique-t-il que ce n'est pas le déroulement du monde qui apparaît dans le cinéma, mais sa suspension, son implication ou enveloppement, pénétrant ainsi, comme chez Leibniz, la poussière de petites perceptions qui peuplent l'inconscient différentiel :

---

[67] « l'automate spirituel, « homme mécanique », « mannequin expérimental », ludion en nous, corps inconnu que nous n'avons que derrière la tête, et dont l'âge n'est ni le nôtre ni celui de notre enfance, mais un peu de temps à l'état pur» (*IT*, 220).

> « […] l'image cinématographique, dès qu'elle assume son aberration de mouvement, opère une *suspension de monde*, ou affecte le visible d'un *trouble*, qui, loin de rendre la pensée visible, comme le voulait Eisenstein, s'adressent au contraire à ce qui ne se laisse pas penser dans la pensée, comme à ce qui ne se laisse pas voir dans la vision. […] la pensée, au cinéma, est mise en face de sa propre impossibilité, et pourtant en tire une plus haute puissance ou naissance. *Il ajoute que l'état de cinéma n'a qu'un équivalent : non pas la participation imaginaire, mais la pluie quand on sort de la salle, non pas le rêve, mais le noir et l'insomnie*. Schefer est proche d'Artaud. Sa conception du cinéma trouve actuellement sa pleine rencontre avec l'œuvre de Garrel : ces grains dansants qui ne sont pas fait pour être vus, cette poussière lumineuse qui n'est pas une préfiguration des corps, ces flocons de neige et nappes de suie » (*IT*, 219, nous soulignons)[68].

La suspension du monde implique ainsi l'état d'insomnie, où les jours et les nuits ne peuvent plus se succéder, où la fatigue, comme nous le verrons avec Beckett, se transforme en épuisement, tant physiologique que psychologique. Ce que le cinéma doit rendre visible et audible c'est le commencement du monde, ou plutôt la « « préhistoire de la conscience » (Bazin) qui fait naître la pensée de sa propre impossibilité » ; « plutôt que le mouvement, précise Deleuze, c'est la suspension de monde, selon Schefer, qui donne le visible à la pensée, non pas comme un objet, mais comme un acte qui ne cesse de naître et de se dérober dans la pensée » (*IT*, 220)

Telles les petites perceptions chez Leibniz qui aussi n'ont pas d'objet, « et ne renvoient à rien de physique : elles renvoient seulement au mécanisme métaphysique et cosmologique d'après lequel le monde n'existe pas hors des monades qui l'expriment, est donc nécessairement plié dans les monades, les petites perceptions étant ces petits plis comme représentants du monde (et non représentations d'objet) » (*Le pli*, 125). Aussi l'impouvoir de la pensée artaldien renvoie-t-il du même coup à l'intolérable, à ce que seul un voyant peu percevoir, la rupture du lien entre l'homme et le monde, ce qu'il se doit de créer à nouveau, et ce, justement, en pensant à même le monde, à même la vie.

---

[68] « Schefer propose l'exemple du début du « Château de l'araignée » (Macbeth) de Kurosawa : le gris, la vapeur, le brouillard constituent « tout un en-deçà de l'image », qui n'est pas une voile indistinct posé devant les choses, mais « une pensée, sans corps et sans image » » (*IT,* 220).

3. L'impouvoir et l'intolérable

Toute l'étude du cinéma de Deleuze culmine avec un moment critique où l'image-mouvement cesse d'être opératoire dans un monde devenu lui-même un mauvais film, truffé d'images et de clichés[69]. Le personnage ne peut plus réagir à aucune situation, il est comme inhibé, pétrifié, et devient l'halluciné, un véritable voyant. Deleuze explique ainsi que « l'image a cessé d'être sensori-motrice » […] ; il invoque « de véritables situations psychiques entre lesquelles la pensée coincée cherche une subtile issue », « *des situations purement visuelles* et dont le drame découlerait d'un heurt fait pour les yeux, puisé, si l'on ose dire, dans la substance même du regard ». Or cette rupture sensori-motrice trouve sa condition plus haut, et remonte elle-même à une rupture du lien de l'homme et du monde […] fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée. Entre les deux, la pensée subit une étrange pétrification, qui est comme son impuissance à fonctionner, à être, sa dépossession d'elle-même et du monde. Car ce n'est pas au nom d'un monde meilleur ou plus vrai que la pensée saisit l'intolérable dans ce monde-ci, c'est au contraire parce que ce monde est intolérable qu'elle ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même. L'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne » (*IT,* 221).

L'impensé dans la pensée et l'intolérable dans le monde vont donc de pair, puisque « l'homme *n'est pas lui-même* un monde autre que celui dans lequel il éprouve l'intolérable, et s'éprouve coincé. L'automate spirituel est dans la situation psychique du voyant, qui voit d'autant mieux et plus loin qu'il ne peut réagir, c'est-à-dire penser. Quelle est alors la subtile issue ? Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour et à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé : « du possible, sinon j'étouffe ». C'est cette croyance qui fait de l'impensé la puissance propre de la pensée, par l'absurde, en vertu de l'absurde » (*IT,* 221).

---

[69] Cf. Chapitre 12 – « La crise de l'image-action », dans *IM*, 266-289.

A. Bartleby ou la formule onirique de l'impossible

Cette impossibilité génératrice de puissance, ce quelque chose qui ne peut être que pensé, est-ce ce qu'expérimentent, de leur côté, de manière exemplaire les personnages d'Hermann Melville, et notamment Bartleby, le scribe, auquel Deleuze consacre un texte qui justement traite de l'impossible ou de l'incompossible, dans une atmosphère proprement néobaroque. Aussi cette expérimentation de l'impossible n'est-elle pas séparable d'un rêve, rêve américain de l'universelle fraternité que nous avions évoquée plus haut, rêve d'insomnie qui s'évanouit sitôt qu'il est fait.

A l'impouvoir d'Artaud succède ainsi l'impossible de Melville, qui bien que corrélé, n'a pas tout à fait le même effet, puisque la formule de Bartleby fait effectivement vaciller le monde, rend visible l'intolérable, fait monter l'inhumain en l'homme, « la honte d'être un homme ». Et c'est d'abord une nouvelle logique qui se construit à travers la formule de Bartleby – « Je préfèrerais ne pas » – logique imparable, irrationnelle, celle d'une pensée sans image, qui renonce à toute préférence, à tout choix, à tout présupposé, à toute vérité préétablie, un néant de volonté qui affirme paradoxalement tout le possible.

1. Logique des préférences et logique des présupposés

La formule de Bartleby, bien que grammaticalement correcte, joue le rôle d'un *procédé* qui porte tout le langage à sa limite[70], ouvrant sur une nouvelle logique, où le possible ne peut plus être traité sur le mode de l'alternative. En effet, la formule, explique Deleuze, « n'engloutit pas moins ce qu'elle prétend conserver qu'elle n'écarte tout autre chose » (*CC*, 95).

Ni refus, ni acquiescement, elle est avant tout une manière de ne pas choisir, de refuser tout acte de volonté, de prise de décision, d'affirmation d'une préférence, c'est-à-dire d'une particularité ou d'une référence. C'est donc une tout autre logique, logique des

---

[70] Sur cette question se rapporter au texte de *CC*, « Bégaya-t-il », pp. 135-143. « *Lorsque la langue est si tendue* qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier…, *tout le langage atteint à la limite* qui en dessine le dehors et se confronte au silence » (142).

préférences, que Bartleby semble découvrir, et qui bouleverse la logique des présupposés, celle qui impose un système de correspondances préalables entre sujets et objets, mots et choses, actes et mots, mots et actions, suivant une image dogmatique de la pensée :

> « […] la formule désamorce tout acte de parole, en même temps qu'elle fait de Bartleby un pur exclu auquel nulle situation sociale n'est attribuée. C'est ce dont l'avoué s'aperçoit avec effroi : tous ses espoirs de ramener Bartleby à la raison s'effondrent, parce qu'ils reposent sur une *logique des présupposés* […], tandis que Bartleby a inventé une nouvelle logique, une *logique de la préférence*, qui suffit à miner tous les présupposés du langage » (*CC*, 95).

Aussi, est-ce la logique d'une pensée dans image que l'homme Original déploie, et rompt le schème sensori-moteur, ou linguistico-moteur, si l'on puit dire, la formule provoquant un décrochage, une suspension, un suspens, qui fait place à une vision, celle d'intolérable et de l'impossible en soi :

> « Chaque originale est une puissante Figure solitaire qui déborde toute forme explicable : il lance des traits d'expression flamboyants, qui marquent l'entêtement d'une pensée sans image, d'une question sans réponse, d'une logique extrême et sans rationalité » (*CC*, 106).

Toute action devient, dès lors, impossible ; comme si la formule avait épuisé simultanément et les mots et les choses, défaisant le lien qui les unissait et permettait justement au personnage de continuer à agir, ou même à réagir …, et ce, malgré la fatigue.

L'impossible en personne s'empare de la Figure sans préférences, sans références, sans particularités, se retrouvant dans une position anomale, limite, aucune forme ne pouvant dès lors épouser sa « monstruosité » :

> « C'est Bartleby, c'est le Célibataire, celui dont Kafka disait : « il n'a de sol que ce qu'il faut à ses deux pieds, et de point d'appui que ce que peuvent couvrir ses deux mains » - celui qui se couche dans la neige en hiver pour mourir de froid comme un enfant, celui qui n'avait que ses promenades à faire, mais qui pouvait les faire en n'importe quel lieu sans bouger. Bartleby est l'homme dans références, sans possessions, sans propriétés, sans qualités, sans particularités : il est trop lisse pour qu'on puisse lui accrocher un particularité quelconque » (*CC*, 96).

2. La raison insuffisante ou la bifurcation du temps

Avec Bartleby, c'est tout l'argument Dominateur de Diodore Kronos qui se trouve bouleversé ou résolu dans une perspective tout à fait moderne. Du possible procèdera l'impossible, et le passé ne s'avèrera plus nécessairement vrai. Le temps met en crise la vérité ; la philosophie de l'action prend, dès lors, un tournant inédit avec la logique de la préférence, de la divergence des séries, et la mort de l'homme véridique, puisque la vérité, aussi bien que le possible, ne préexisteront plus, se devant, au contraire, d'être créés.

On sait, en effet, que le paradoxe des futurs contingents ou argument dominateur, traverse l'œuvre de Deleuze, notamment à partir de *Logique du sens*, où le problème logique et moral de la communication des évènements était déjà pleinement posé (*LS*, 24e série). Mais c'est dans *L'image-temps,* que Deleuze pose à nouveau le problème, en invoquant directement l'argument dominateur, et la solution « provisoire » leibnizienne :

> « Cette crise éclate dès l'antiquité, dans le paradoxe des « futurs contingents ». S'il est vrai qu'une bataille navale peut avoir lieu demain, comme éviter l'une des conséquences suivantes : ou bien l'impossible procède du possible (puisque, si la bataille a lieu, il ne se peut plus qu'elle n'ait pas lieu), ou bien le passé n'est pas nécessairement vrai (puisqu'elle pouvait ne pas avoir lieu. […] Il faudra attendre Leibniz pour avoir de ce paradoxe la solution la plus ingénieuse, mais aussi la plus étrange et contournée. Leibniz dit que la bataille navale peut avoir lieu ou ne pas avoir lieu, mais que ce n'est pas dans le même monde » (*IT*, 170-171)

Deux mondes qui sont, toutefois, incompossibles. Et comme nous avions vu plus haut, en construisant le concept d'incompossibilité ou de vice-diction, Leibniz sauve de justesse le système véridique, le passé pouvant être vrai sans l'être de manière nécessaire.

La solution demeure toutefois « provisoire » pour Deleuze, qui considère le moment baroque comme « une pause » plutôt que comme une réelle ouverture. Car, explique-t-il, « rien ne nous empêchera d'affirmer que les incompossibles appartiennent au même monde, que les mondes incompossibles appartiennent au même univers » (*IT*, 171).

Avec Bartleby, l'impossible procède ainsi du possible – il affirme dans le même monde la possibilité et l'impossibilité de copier – ce qui implique que le passé n'est plus

nécessairement vrai, puisqu'un possible non-actuel peut s'actualise (impossible émanant du possible), tandis que le passé peut être modifié (non nécessairement vrai). La logique de la non-préférence détruit la conception organique et véridique du monde, et fait remonter les puissances du faux, l'image-temps directe, mettant en crise la vérité et ses présupposés. La nouvelle melvilienne intègre ainsi une narration falsifiante qui prend le contre-pied de la narration véridique, à la manière de Borges, chez qui tous les passés sont révocables et les incompossibles actualisables simultanément.

> « La narration, insiste Deleuze, cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante. La description cristalline atteignait à l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, mais la narration falsifiante qui lui correspond fait un pas de plus, et pose au présent des différences inexplicables, au passé des alternatives indécidables entre le vrai et le faux. L'homme véridique meurt, tout modèle de vérité s'écroule, au profit de la nouvelle narration. […] *C'est tout à la fois que la description devient son propre objet, et que la narration devient temporelle et falsifiante* » (*IT*, 172, nous soulignons)

Aussi est-ce une nouvelle Figure qui s'érige : « l'homme sans nom, régicide et parricide, Ulysse des temps modernes (« je suis Personne ») : l'homme écrasé et mécanisé des grandes métropoles, mais dont on attend peut-être, qu'il en sorte l'Homme de l'avenir ou d'un nouveau monde » (*CC*, 96).

D'où, peut-être, la positivité de l'impossible rêve américain.

3. L'impossible rêve américain

De la logique de la non-préférence procède donc un rêve, porté par un messianisme propre au pragmatisme, que nous avions étudié plus haut[71]. Ce rêve, envers du rêve américain porté par le cinéma d'image-action, repose d'abord sur une destruction de l'image du père, du Dieu, et de toute vérité transcendante, de toute filiation, au profit, d'une alliance fraternelle universelle, la Camaraderie.

---

[71] Cf. Chapitre III du présent travail.

Deleuze remarque, en effet, que le roman américain sera traversé de bout en bout par ce rêve, à la fois possible et impossible, rêve non-organique, non-humain, mais, au contraire, produit par la montée des puissances du faux, le surgissement du faussaire, « l'homme à la confiance », « le grand escroc », qui supplante tout modèle de connaissance par une confiance et une croyance plus profondes.

En outre, Deleuze regroupe-t-il trois caractères distinctifs de ce rêve : « le Trait, la Zone et la Fonction » (*CC*, 101). Explicitons plus amplement ces trois critères.

Le trait d'expression informel, d'abord, s'oppose à l'image ou à la forme exprimée. La formule – « Je préfèrerais ne pas » – est un *trait d'expression* qui prolifère, fait fuir à la fois le monde et le langage lui-même ; les critères sociaux sont brisés – Bartleby apparaît tel un vagabond, et ce, malgré son immobilisme – la représentation ne peut plus fonctionner, faisant croître une zone d'indétermination, où l'on ne peut plus assigner aucun attribut à aucun sujet. Les mots, quant à eux, ne semblent plus que de simples énumérations, ne renvoyant qu'à eux-mêmes, ne signifiant plus rien. C'est le règne du non-sens et de l'impossible, et paradoxalement, l'affirmation de tout le possible. Mais plus encore, c'est la hiérarchie, le statut de la dette, qui semblent compromis. La figure du père ne peut plus être aux commandes, tandis que le fils n'obéit visiblement plus, ne réagit plus aux mots d'ordre. Le verdict ne peut dès lors plus tomber, et demeure suspendu dans une atmosphère d'illégitimité.

C'est que le rêve, dorénavant, se confond avec le processus, avec le devenir universel, ne pouvant s'opérer qu'au sein de la « zone d'indistinction, d'indiscernabilité, d'ambiguïté », là où la double capture emporte les deux termes mis en rapport, chacun devenant autre chose, sans pourtant s'identifier à l'autre ; « comme s'ils avaient atteint le point qui précède immédiatement leur différenciation respective : non pas similitude, mais glissement, un voisinage extrême, une contiguïté absolue ; non pas une filiation naturelle, mais une alliance contre-nature […]. Ce n'est plus une question de Mimesis, mais de devenir » (*CC*, 100).

Bartleby et l'avoué deviennent ainsi frères, affirmant le troisième caractère du rêve, la fonction d'universelle fraternité : « la psychose poursuit son rêve, asseoir une *fonction d'universelle fraternité* qui ne passe plus par le père, qui se construit sur les ruines de la

fonction paternelle, suppose la dissolution de toute image de père, suivant une ligne autonome d'alliance ou de voisinage qui fait de la femme une sœur, de l'autre homme, un frère, telle la terrible « corde à singe » unissant Ismaël et Queequeg, comme des mariés » (*CC*, 101)[72].

Ce rêve semble bien s'opposer à son envers, rêve organique qui puisait sa force dans le fait justement de se nier comme force, et de se vivre foncièrement comme un simple rêve. Aussi était-il justement une Forme, tandis que celui-ci est d'abord une Fonction, une Force active. Le chapitre « Géophilosophie », de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, peut nous éclairer, à nouveau, sur la distinction entre ces deux types de rêve, l'un pouvant engendrer l'autre comme son cauchemar, l'autre fuir l'un en proposant une ouverture utopique :

> « Le capitalisme réactive le monde grec sur ces bases économiques, politiques et sociales. C'est la nouvelle Athènes. L'homme du capitalisme n'est pas Robinson, mais Ulysse, le plébéien rusé, l'homme moyen quelconque habitant des grandes villes, Prolétaire autochtone ou Migrant étranger qui se lancent dans le mouvement infini – la révolution. Ce n'est pas un cri, mais deux cris qui traversent le capitalisme et courent à la même déception : Emigrés de tous les pays, unissez-vous… Prolétaires de tous les pays … Aux deux pôles de l'Occident, l'Amérique et la Russie, le pragmatisme et le socialisme jouent le retour d'Ulysse, la nouvelle société des frères ou des camarades qui reprend le rêve grec et reconstitue la « dignité démocratique » (*Qph ?*, 94-95)

Ce mouvement infini, Deleuze le nomme « utopie » :

---

[72] Cf. Sachs Viola, « Le mythe de l'Amérique et *Moby Dick* de Melville », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 25e année, N°6, 1970. Sur la relation des deux personnages, les pages 1558-1559 sont éclairantes et dépassent les interprétations psychologisantes, notamment celles de Leslie Fiedler. « Symboliquement, les rapports entre l'homme blanc et le sauvage sont décrits en termes fortement érotiques. Les images suggèrent qu'Ishmaël joue le rôle de la fiancée se dérobant pleine de crainte et Queequeg celui de l'initiateur […]. Cet acte de tolérance et d'amour pour ce sauvage qui l'avait libéré révèle aussi qu'Ishmaël commence à accepter l'existence de la partie primitive de la nature humaine, tellement réprimée chez lui ». On peut rapprocher cette analyse de celle que donne Deleuze du Robinson de Tournier et de sa relation avec Vendredi, qui dépasse, justement, le cadre psychologique, atteignant à une dimension cosmique. Le motif de la Fiancée est récurent chez Deleuze, on le retrouvera également chez T.E. Lawrence plus loin.

> « *c'est l'utopie qui fait la jonction* de la philosophie avec son époque […] c'est avec l'utopie que la philosophie devient politique, et mène au plus haut point la critique de son époque. L'utopie ne se sépare pas du mouvement infini […] déterritorialisation absolue, mais toujours au point critique où celle-ci se connecte avec le milieu relatif présent, et surtout avec les forces étouffées dans ce milieu » ; et d'ajouter : « Il y a toujours dans l'utopie (comme dans la philosophie) le risque d'une restauration de la transcendance, et parfois son orgueilleuse affirmation, si bien qu'il faut distinguer les utopies autoritaires ou de transcendance, et les utopies libertaires, révolutionnaires, immanentes. Mais justement, dire que la révolution est elle-même utopie d'immanence n'est pas dire que c'est un rêve, quelque chose qui ne se réalise pas ou qui ne se réalise qu'en se trahissant. Au contraire, c'est poser la révolution comme plan d'immanence, mouvement absolu, survol absolu, mais en tant que ces traits se connectent avec ce qu'il y a de réel ici et maintenant dans la lutte contre le capitalisme, et relancent de nouvelles luttes chaque fois que la précédente est trahie » (*Qph ?*, 95-96).

La trahison, autre aspect du rêve, se distinguant foncièrement de la tricherie, aspect qu'il partage avec le prophétisme, la fabulation et la voyance. Car c'est l'impossible et le possible qui, à la fois, sont affirmés, et ce, dans la zone d'indétermination, là où la dramatisation de l'Idée ne cesse de s'opérer, processus onirique de surface qui relance tout le hasard, un fois pour toutes les fois.

Le rêve américain est rêve dès lors qu'il se fait selon un processus fragmentaire, dès lors qu'il s'érige en îles désertes. Aussi n'insisterons-nous jamais assez sur ces lignes du rêveur deleuzien de l'île, celui qui, par les puissances de l'imagination, dans leur voyance, préméditant le mouvement de la connaissance et de la science, rêvait qu'il se séparait infiniment ou qu'il recommençait absolument.[73] Le paradigme de l'île déserte, de l'archipel, revient ici avec Melville pour qui …

> … « c'est d'abord l'affirmation d'un monde en processus, archipel. Non pas même un puzzle, dont les pièces en s'adaptant reconstitueraient un tout, mais plutôt comme un mur de pierres libres, non cimentées, où chaque élément vaut pour lui-même et pourtant par rapport aux autres : isolats et relations flottantes, îles et entre-îles, points mobiles et lignes sinueuses, car la Vérité a toujours des « bords déchiquetés ». Non pas un crâne, mais un cordon de vertèbres, une moelle épinière ; non pas un

[73] Cf. Chapitre V, justement consacré à la dramatisation de l'Idée.

> vêtement uniforme, mais un manteau d'Arlequin, même blanc sur blanc, un patchwork à continuation infinie, à raccordement multiple, comme la veste de Redburn, de White Jacket ou du Grand Cosmopolite : l'invention américaine par excellence […]. Mais pour cela il faut aussi que le sujet connaissant, l'unique propriétaire, cède la place à la communauté d'explorateurs, précisément les frères de l'archipel, qui remplace la connaissance par la croyance, ou plutôt par la « confiance » : non pas croyance en un autre monde, mais confiance en ce monde-ci, et en l'homme autant qu'en Dieu » (*CC*, 111)

Tel est le pragmatisme, que Deleuze extirpe de son sens vulgaire, et le définissant comme « ce double principe d'archipel et d'espérance ». Le rêve, en ce nouveau sens, affirme donc la différence comme première et conçoit l'être, non pas comme une totalité, mais comme une multiplicité, un patchwork, un tissage particulier de fragments épars[74]. Deleuze réaffirmera cette conception ontologique sous-jacente au pragmatisme qui imprègne la littérature américaine, dans son analyse de Whitman :

> « Ainsi se tisse une collection de relations variables qui ne se confondent pas avec un tout, mais produise le seul tout que l'homme soit capable de conquérir dans telle ou telle situation. La Camaraderie est cette variabilité, qui implique une rencontre avec le Dehors, un cheminement des âmes en plein air, sur la « grande route ». C'est avec l'Amérique que la relation de camaraderie est censée prendre un maximum d'extension et de densité, atteindre à des amours virils et populaires, tout en acquérant un caractère politique et national […]. La société des camarades, c'est le rêve révolutionnaire américain, auquel Whitman a puissamment contribué. Rêve déçu et trahi bien avant celui de la société soviétique. Mais c'est aussi la réalité de la littérature américaine, sous ces deux aspects : la spontanéité ou le sentiment inné du fragmentaire ; la réflexion des relations vivantes chaque fois acquises et créées. Les fragments spontanés, c'est ce qui constitue l'élément à travers lequel, ou dans les intervalles duquel on accède aux grandes visions et auditions réfléchies de la Nature et de l'Histoire » (*CC*, 80)

---

[74] « La préférence de Deleuze va au contraire au tisse lisse, celui qui abolit envers et endroit, celui qui produit des espaces lisses mais hétérogènes, plutôt patchwork que broderies, qui est ouvert plutôt que fermé sur une trame, qui s'obtient par foulage, roulage des fibres, voire assemblages de pièces, plutôt que par entrecroisement des fils de chaîne et des fils de trame » (*DDP*, 13).

4. Fabulation et événement, devenir et confiance – l'éthique de l'avenir

Le rêve devient ainsi un acte de fabulation, rêve dans lequel le fabulateur-rêveur est pris en flagrant délit de légender, pour inventer un peuple à venir. D'où, comme nous verrons en troisième partie, l'importance de la fonction prophétique, supposant à la fois voyance et trahison, issu d'un double détournement, comme Œdipe errant dans un désert sans fin. Les prophètes, explique Deleuze en reprenant la typologie melvilienne, « sont aptes à saisir et à comprendre, autant qu'on peut le faire, les êtres de la Nature, les grands démons monomaniaques ou les saints innocents, et parfois les deux. Ils ne manquent toutefois pas d'ambiguïté, à leur tour. Aptes à deviner la Nature qui les fascine, ils n'en sont pas moins les représentants de la nature seconde et de ses lois. […] Sous leur masque paternel, ils ont comme une double identification : avec l'innocent, pour qui ils éprouvent un véritable amour, mais aussi avec le démon, puisqu'ils rompent à leur manière le pacte avec l'innocent qu'ils aiment. Ils trahissent donc […] : au nom de la loi, rompent une entreprise implicite et presque inavouable » (*CC*, 104).

Entreprise que seuls les Voyants-Entendants peuvent porter, ceux qui n'ont justement plus de présupposés, et qui se réclament d'un « irrationalisme supérieur », d'une « nouvelle logique », pleinement logique, mais qui ne nous reconduise pas à la raison, et saisisse l'intimité de la vie et de la mort » ; c'est cela avoir « l'œil du prophète », sans succomber, comme les prophètes eux-mêmes, dans « l'œil du psychologue » ou du prêtre… La Zone recherchée est donc celle du possible[75], Zone hyperboréenne, glaciale, où l'on finit enfin par voir, croire et avoir confiance : « Vocation schizophrénique : même catatonique et anorexique, Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le *Médecine-man*, le nouveau Christ ou notre frère à tous » (*CC*, 114).

---

[75] Cf. Note 14 de « Bartleby et la formule », in *CC*, 105 : « La comparaison, de Musil à Melville, porterait sur les quatre points suivants : la critique de la raison, (« Principe de raison suffisante »), la dénonciation de la psychologie (« ce grand trou qu'on appelle l'âme »), la nouvelle logique (« l'autre état »), la Zone hyperboréenne (le « Possible ») ».

B. Beckett - Le possible et ses doubles

La nouvelle logique, pleinement logique, irrationalisme supérieur, logique de la non-préférence est encore, avec l'œuvre de Beckett, poussée jusqu'à ses dernières conséquences. Un irrationalisme, cette fois-ci, poussé jusqu'au délire. *L'épuisé*, postface que consacre Deleuze aux pièces télévisuelles de Beckett, approfondit – presque poétiquement – cette ontologie du possible et de l'impossible, dans une perspective logique et éthique, tout à fait paradoxale, puisque de l'impossible procède le possible. Nous souhaiterions suivre de près ce texte fabuleux, où s'esquisse, nous le croyons, sur un fond mystérieux, un onirisme supérieur qui sous-tend toute création conceptuelle et philosophique, tout acte de pensée.

Deleuze « commence » ainsi par le « milieu », par ce que nous considérons comme étant le corps du texte, le vif du sujet ; étape qui succède, selon un schéma classique, à une présentation, ou à une introduction, préalables. Aurait-il, en effet, pu en être autrement ? Car, comme il l'écrit également à propos de Michel Foucault, préfèrerait-il prendre place dans « ce murmure sans commencement ni fin […] là où les énoncés lui en assignent une » (*F*, 17), être ainsi « enveloppé par [la parole] et porté au-delà de tout commencement ». Il pose, dès lors : « L'épuisé » – le titre de l'essai – « c'est beaucoup plus que le fatigué ». Un début surprenant, un début qui n'en est pas un, nous invitant à nous immiscer, nous aussi, dans cette ligne, auparavant tracée ou rejointe par Samuel Beckett, lui-même cité juste après, donnant la parole au personnage de l'épuisé : « Ce n'est pas de la simple fatigue, je ne suis pas simplement fatigué malgré l'ascension ». C'est d'ores et déjà un éclair qui nous traverse. Ainsi, impose-t-il le ton et la cadence binaire de la première partie de l'essai, mettant en exergue le dédoublement du possible selon une évolution aparallèle entre deux modalités de son expression et de son traitement, la fatigue d'une part, et l'épuisement de l'autre, qui ne sont toutefois pas totalement séparés, paire conceptuelle qui traverse tout le texte.

Nous sommes, dès lors, saisis par un mouvement pendulaire allant du fatigué à ce qu'il n'est pas et qui semble le dépasser – « c'est beaucoup plus » – à savoir l'épuisé. Deleuze tente ainsi de réhabiliter, dans un premier temps, le concept de « possible », à

travers les déplacements du personnage conceptuel inédit qu'il construit, l'épuisé, prenant appui sur l'expérimentation littéraire et artistique de Beckett. Nous montrerons ainsi que se dessinent dans le texte deux dédoublements du possible, celui de l'épuisement et de la fatigue d'une part, puis un dédoublement au sein même de l'épuisement, le possible comme potentialité et le possible comme alternative, inséparables et formant ce que Deleuze nomme une disjonction incluse ; une esthétique et un style de l'épuisement rigoureusement esquissé et expérimenté, à travers des rapprochements incongrus, des connexions presque « délirantes », inattendues. Deleuze *rêvant* Beckett dans ce texte, au même titre qu'il *rêva* Foucault, auparavant, met le doigt justement sur un nouveau rêve, explicitement nommé, le rêve d'insomnie, celui de *Nacht und Traüme,* force active du rêve comme création et ouverture des possibles.

1. Le dédoublement du possible — fatigue et épuisement

Notre texte est clair. Il distingue, dès le départ, deux types de possible, ayant une différence tant de nature que de portée. Néanmoins, le thème de la fatigue semble traverser une grande partie de l'œuvre de Gilles Deleuze. Le thème de l'épuisement, par contre, est ici totalement inédit. La distinction que Deleuze expérimente dans le texte est particulièrement nouvelle et inséparable, par conséquent, de sa rencontre avec les pièces de télévision de Beckett. Il part de cette proximité sémantique entre le fatigué et l'épuisé, des termes que l'on considère communément comme synonymes, comprenant une différence de degré plus que de nature. Mais le philosophe insiste, il y a « une différence de nature ». Tentons, dès lors, de suivre son raisonnement et de voir dans quelle mesure l'épuisé diffère foncièrement du fatigué.

Se distingue, en effet, dans un premier temps, un possible propre à la fatigue. Aussi cette fatigue est-elle associée à la notion de réalisation. Être fatigué c'est ne plus pouvoir réaliser du possible, à savoir de lui donner corps dans le réel, à un instant donné ; c'est avoir utilisé tout son potentiel, toute sa réserve subjective du jour. Le fatigué a toujours la possibilité, toutefois, de se reposer, de se coucher, de dormir, d'augmenter à nouveau sa potentialité, son stock, en tant que sujet et organisme, afin de réaliser de nouveau ses projets et ses buts dans le champ objectif le lendemain : « Le fatigué ne dispose plus

d'aucune possibilité (subjective) : il ne peut donc réaliser la moindre possibilité (objective). Mais celle-ci demeure, parce qu'on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu'on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible » (*E*, 57). On voit donc clairement que le fatigué se situe au niveau de la distinction classique du possible et du réel qui implique nécessairement une scission entre sujet et objet, une différenciation au sein même du sujet qui agit en fonction d'une sélection préalable, des choix et préférences préexistants dans le champ de la représentation. Deleuze développe l'idée plus loin et explique que quand « on réalise le possible, c'est en fonction de certains buts, projets et références : je mets des chaussures pour sortir et des pantoufles pour rester. Quand je parle, quand je dis par exemple « il fait jour », l'interlocuteur répond « c'est possible … », parce qu'il attend de savoir à quoi je prétends faire servir le jour : je vais sortir parce qu'il fait jour … Le langage énonce le possible, mais en s'apprêtant à une réalisation. Et sans doute je peux me servir du jour pour rester chez moi ; ou bien je peux rester chez moi à la faveur d'un autre possible (« il fait nuit »). Mais toujours la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents. Ce sont ces variations, ces substitutions, toutes ces disjonctions exclusives (la nuit-le jour, sortir-rentrer ...) qui fatiguent à la longue » (*E*, 58-59).

Le possible de la réalisation implique ainsi une disjonction exclusive au sein du sujet et de l'objet, car faire un choix conduit à éliminer tous les autres, simultanément, mais aussi à engendrer de nouvelles possibilités à réaliser dépendant de ce premier choix. Et Deleuze d'introduire un aspect décisif, à l'instar du philosophe Brice Parain, aspect linguistique concernant la nature du langage, qui est essentiellement conjugué au possible et non pas au réel. Le langage, en effet, apparait sous sa dimension utilitariste. Nommer ne consiste pas à déterminer le réel en soi, à faire vraiment l'expérience du réel, sa fonction épistémologique ou phénoménologique ainsi écartée, mais à s'en servir selon un objectif subjectif prédéterminé, dans le but d'agir (schème sensori-moteur). Toute énonciation implique donc une réalisation. Ce possible est un possible toujours tendu vers son actualisation, il s'apprête à une action. Il est prédéterminé, préconstruit, préfiguré

ou encore représenté à l'avance. Cette critique poursuit celle menée par Bergson[76], tout en la déplaçant, puisque le possible, ici, est non seulement, et paradoxalement, associé au spinozisme — « Il n'y a plus de possible. Un spinozisme acharné » — mais est également pris dans la remise en question du schème transcendantal kantien. C'est ce qu'explicite parfaitement François Zourabichvili : « Deleuze a toujours mené une autre analyse du possible, à côté de la critique d'inspiration bergsonienne : on ne se fonde pas sur une image préconçue de la pensée sans priver du même coup la pensée de sa nécessité, la condamnant à se mouvoir indéfiniment dans une indépassable possibilité. Préformer le transcendantal, le rabattre sur une forme originaire, revient à dégager les conditions d'une expérience possible, et non réelle. Décalquer le transcendantal sur l'empirique, le concevoir à l'image de l'actuel ou de la représentation, évacue d'emblée le nouveau ou l'événement du champ de la pensée : on sait à l'avance qu'il n'arrivera rien à la pensée, sinon une pseudo-expérience dont nous possédions à l'avance la forme, et qui ne remet pas en cause l'image que la pensée avait d'elle-même »[77].

On pourrait penser, à partir de cette première distinction décisive, que Deleuze esquisse la figure du fatigué péjorativement, et qu'il faudrait la dépasser ou l'éliminer. Certes, le fatigué se meut dans un champ de la pensée et du possible préfabriqué, préformé, prédéterminé, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il soit incompatible avec l'autre figure esquissée parallèlement, celle de l'épuisé. Il semble même qu'il lui soit nécessaire. Et remarquons, par ailleurs, que l'une des premières études des personnages de Beckett par Deleuze, s'est manifestée lors de l'analyse de la synthèse passive, dans les belles pages de *Différence et répétition* sur la contemplation et la fatigue. Citons-en un passage:

> « Les moi sont des sujets larvaires ; le monde des synthèses passives constitue le système du moi dissous. Il y a moi dès que s'établit quelque part une contemplation furtive, dès que fonctionne quelque part une machine à contracter, capable un moment de soutirer une différence à la répétition. Le moi n'a pas de modifications, il est lui-même une modification, ce terme désignant précisément la différence soutirée.

---

[76] Cf. « Le possible et le réel », in *La pensée et le mouvant,* Paris, Flammarion, 2014, pp. 135-152.
[77] Zourabichvili, « Deleuze et le possible », *op. cit.*, p. 352.

> Finalement, on n'est que ce qu'on a, c'est par un avoir que l'être se forme ici, ou que le moi passif est. Toute contraction est une présomption, une prétention, c'est-à-dire émet une attente ou un droit sur ce qu'elle contracte, et se défait dès que son objet lui échappe. Samuel Beckett, dans tous ses romans, a décrit l'inventaire des propriétés auquel des sujets larvaires se livrent avec fatigue et passion : la série des cailloux de Molloy, des biscuits de Murphy, des propriétés de Malone – il s'agit toujours de soutirer une telle différence, pauvre généralité, à la répétition des éléments ou à l'organisation des cas. » (*DR*, 107-108)

C'est donc bien le processus de la fatigue qui est décrit ici comme une contraction, une synthèse passive, et non pas disjonctive. Toutefois, avec *L'épuisé*, Deleuze franchit une nouvelle étape, car le fatigué se doit d'être arrêté à un moment, pour qu'il puisse enfin percevoir l'insupportable, les limites immanentes de l'espace-temps dans lequel il se fatigue : « Et sans doute Macmann remarquait qu'il se sentait « mieux assis que debout et couché qu'assis ». Mais c'était une formule qui convenait plus à la fatigue qu'à l'épuisement. Se coucher n'est jamais la fin, le dernier mot, c'est le pénultième, et l'on risque trop d'être assez reposé pour, sinon se lever, du moins se retourner ou ramper. Pour arrêter le rampant, il faut le mettre dans un trou, le planter dans une jarre où, ne pouvant plus remuer ses membres, il remuera pourtant quelques souvenirs. » (*E*, 63-64).

Il y a donc un seuil à franchir, un saut intensif, entre la fatigue et l'épuisement, pour que le pénultième devienne enfin l'ultime, et c'est tout un travail de « formidable décomposition du moi » que l'on fait subir au sujet, seulement larvaire pour l'instant, qui basculera vers l'épuisement, devenant l'épuisé. Une nouvelle définition du possible se constitue ainsi : « Par « nouveau champ de possibles », il faut donc entendre autre chose : le mot possible a cessé de désigner la série des alternatives réelles et imaginaires (ou bien... ou bien...), l'ensemble des disjonctions exclusives caractéristiques d'une époque et d'une société données. Il concerne à présent l'émergence dynamique de nouveau. [...] Réaliser un projet n'apporte rien de nouveau dans le monde, puisqu'il n'y a pas de différence conceptuelle entre le possible comme projet et sa réalisation : juste le saut dans l'existence. Et ceux qui prétendent transformer le réel à l'image de ce qu'ils ont d'abord conçu comptent pour rien la transformation elle-même. Il y a une différence de statut entre le possible qu'on réalise et le possible qu'on crée. L'événement n'ouvre pas un

nouveau champ du réalisable, et le « champ de possibles » ne se confond pas avec la délimitation du réalisable dans une société donnée (même s'il en indique ou en induit le redécoupage). »[78]

Le fatigué n'épuise donc pas l'objet, il n'est pas artiste ou créateur, il épuise simplement (« seulement ») la réalisation. Autrement dit, il ne va pas jusqu'au bout, jusqu'à la limite, jusqu'au Rien – le « Rien plutôt que quelque chose ». Bien au contraire, il est affecté à une opération, qui tente, en vain, de fixer les relations entre les mots et les choses, entre les perceptions et les actions, entre les actes et les paroles. Il est donc nécessaire d'aller « au-delà », de traiter le possible différemment. Focalisons-nous maintenant sur ce nouveau type de possible, ce « au-delà de toute fatigue », porté par la figure de l'épuisé.

« Tout autre est l'épuisement », insiste donc Deleuze. Le possible de l'épuisement se rapporte à l'accomplissement et non plus à la réalisation : « Le possible en tant que nouveauté, à la différence des alternatives actuelles ou des projets d'avenir, est objet d'accomplissement, non de réalisation. L'accomplissement relève d'un acte de création, inséparable dès lors d'une actualisation »[79].

Il ne s'agit plus de donner corps à un possible préalablement imaginé, représenté, esquissé et projeté, mais d'évider au maximum le possible lui-même, d'en finir avec le fait même de « possibiliser », de pouvoir se représenter quoi que ce soit. Or cela demande tout un labeur ; l'épuisé est un travailleur acharné et assidu – « le combinateur est assis à la table d'étude » – actif, mais au service de rien : « On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien. » Aussi faut-il combiner « l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification. Ce n'est plus pour sortir ou rester, et l'on ne se sert plus des jours ou des nuits. On ne réalise plus, bien qu'on accomplisse. Souliers on reste, pantoufles on sort » (*E,* 59).

---

[78] Zourabichvili, *op. cit.*
[79] *Ibid.*, p. 347

L'épuisé, défini préalablement par défaut, par ce qu'il n'est pas, à savoir le fatigué, prend maintenant de la consistance. Pour épuiser le possible, il doit entrer dans un processus combinatoire, opération d'exhaustion de toutes les possibilités qu'offre la situation dans laquelle il se trouve. Il épuise donc toutes les variables structurant un espace-temps donné, variables qui ne se confondent plus avec des alternatives. Mais pour cela, il doit renoncer à faire des choix. Il épuise la potentialité subjective, il neutralise son propre Cogito, afin de percevoir l'intégralité des combinaisons possibles. S'élabore, par conséquent, un second dédoublement du possible au sein même l'épuisement, un double épuisement simultané. Disjonction incluse entre l'exhaustif et « l'exhausse » : « Epuise-t-il tout le possible parce qu'il est lui-même épuisé, ou est-il épuisé parce qu'il a épuisé le possible ? Il s'épuise en épuisant le possible et inversement. Il épuise ce qui ne se réalise pas dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, « pour finir encore » » (*E*, 62). Tentons d'observer ce procédé de plus près.

Deleuze décompose le processus de l'épuisement du possible en deux mouvements indissociables, bien que distincts. Il y a, premièrement, la combinatoire, le mouvement de l'exhaustion, de la totalisation de l'ensemble des possibles, que l'on neutralise à mesure qu'on les accomplit selon un schéma mathématique sériel, mais toujours sans les réaliser: « Les personnages de Beckett jouent du possible sans le réaliser, ils ont trop à faire avec un possible de plus en plus restreint dans son genre pour se soucier de ce qui arrive encore » (*E,* 60). La notion de jeu est essentielle. Jouer implique un désintéressement de celui qui joue, nécessaire, comme nous le verrons, à l'accomplissement de la combinatoire, à ce processus d'évidement de l'objet, des différents états de choses mis en relation, qui en fin de compte ne servent plus qu'à « permuter ». Seule la relation entre les termes subsiste, dès lors.

Il n'en demeure pas moins que les différentes variables gardent leur singularité respective. La neutralisation n'est pas l'anéantissement ou l'indifférenciation ; le rien, le vide n'est pas le néant. Deleuze insiste sur cet aspect crucial : « On ne tombe pourtant pas dans l'indifférencié, ou dans la fameuse unité des contradictoires, et l'on n'est pas passif : on s'active, mais à rien. Les disjonctions subsistent, et même la distinction des

termes est de plus en plus crue, mais les termes disjoints s'affirment dans leur distance indécomposable, puisqu'ils ne servent à rien sauf à permuter. » (*E*, 59)

Deleuze confirme ici son anti-hégélianisme. Neutraliser des oppositions ne consiste en rien à nier les différences, ou atteindre une synthèse transcendante.

Avec Beckett, la logique du « et ... et », plutôt que celle du « est », atteint son paroxysme : « « Penser en Et » – confirme Isabelle Ost, dans son essai justement consacré aux parcours de pensée de Beckett et de Deleuze – indique donc la voie de la pensée du vide – de l'un, de l'univocité de l'être – qui ne soit pas néant : le vide n'est autre que la disjonction, interne, des événements – des effets de sens sur la surface du langage, par exemple »[80].

Aussi en est-il ainsi dans *Watt*, « avec sa série d'équipements (chaussette-bas, brodequin-soulier-chausson), ou de meubles (commode-coiffeuse-table de nuit-table de toilette, debout-pattes en l'air-sur le ventre-sur le dos-sur le flanc, lit-porte-fenêtre-feu : quinze mille dispositions). Watt est le grand roman sériel où M. Knott, sans besoin autre que d'être sans besoin, ne réserve aucune combinaison à un usage particulier qui exclurait les autres, et dont il faudrait attendre les circonstances. » (*E*, 61) Le combinateur, à l'image de M. Knott, et à mesure qu'il compose des séries exhaustives, épuisantes du même coup, s'épuise progressivement, jusqu'à dissoudre son propre moi.

Deleuze réitère ainsi la fameuse question : « Faut-il être épuisé pour se livrer à la combinatoire, ou bien est-ce la combinatoire qui nous épuise, qui nous mène à l'épuisement, ou bien les deux ensembles, la combinatoire et l'épuisement ? Là encore, disjonctions incluses. » La réponse est sans appel : « la plus haute exactitude et la plus extrême dissolution ; l'échange indéfini des formulations mathématiques et la poursuite de l'informe ou de l'informulé. Ce sont les deux sens de l'épuisement, il faut les deux pour abolir le réel ». « La beckettienne formule de Bartleby », en ce sens, dessèche le réel jusqu'au « presque rien » et dissout toute mise en forme, annule toute formulation.

---

[80] Ost Isabelle*, Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture,* Bruxelles : Facultés universitaires de Saint-Louis, 2008, p. 84.

Epuiser l'objet jusqu'au bout, le connaître jusqu'à le dissoudre totalement, un peu à l'image de l'homme à la sangsue, auquel fait explicitement référence notre texte, métamorphosant du coup notre épuisé Bartleby – homme sans qualités, en un savant passionné :

> « […] le consciencieux de l'esprit qui voulait tout connaître du cerveau de la sangsue. La combinatoire épuise son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuisé » (*E*, 62).

Ainsi, « la combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses. Mais seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification. Seul l'épuisé est assez désintéressé, assez scrupuleux. Il est bien forcé de remplacer les projets par des tables et des programmes dénués de sens. Ce qui compte pour lui c'est dans quel ordre faire ce qu'il doit, et suivant quelles combinaisons faire deux choses à la fois, quand il le faut encore, pour rien. » L'exemple le plus frappant, auquel se réfère souvent Deleuze, avec l'épisode des « pierres à sucer » dans *Molloy*, est celui des « cinq petits gâteaux » dans *Murphy*, qui nous semble en effet très parlant. Nous souhaitons le citer intégralement, car il montre rigoureusement et avec beaucoup d'humour, mieux que n'importe quel discours « sur », comment le sujet renonce petit à petit, et difficilement, à ses goûts personnels pour atteindre la totalité des combinaisons possibles, les deux sens de l'épuisement à la fois :

> « Il dépaqueta les biscuits avec amour et les disposa, retourné, devant lui, sur l'herbe, dans l'ordre de ce qu'il tenait pour leur mangeabilité. C'étaient les mêmes que toujours : un pain d'épice, une rondelle rassise déguisée en galette, un Digestif pulvérulent, un Petit Beurre ni Lu ni Connu, et un dernier qui n'osait dire son nom. Il mangeait toujours le premier en dernier, parce qu'il l'aimait le plus, et l'anonyme en premier, parce qu'il l'estimait probablement le moins bon. L'ordre dans lequel il mangeait les autres lui était indifférent et variait de jour en jour. A genoux maintenant devant les cinq, l'idée lui vint que de telles préventions avaient pour résultat de réduire à six seulement le nombre de manières dont il pouvait faire ce repas. Mais c'était violer l'essence de l'idée d'assortiment, c'était du permanganate sur le Rima de la variété. Même en surmontant son aversion pour l'anonyme, il n'y aurait que 24 manières dont les biscuits pouvaient être mangés. Mais pour peu qu'il fît le premier pas, et vaincu son engouement pour le pain d'épice, voilà que devant lui l'assortiment se

> dressait dans toute sa plénitude, dansant la danse radieuse de sa permutabilité totale, mangeable de cent vingt façons différentes ! Ebloui par de telles perspectives, Murphy s'affaissa à plat ventre sur l'herbe, à côté de ces biscuits dont on pouvait dire, avec autant de justesse que des étoiles, que l'éclat de l'un était différent de l'éclat de l'autre, et dont il ne saurait assimiler l'essence qu'à condition de ne plus préférer celui-ci à celui-là »[81].

« Dansant la danse radieuse de sa permutabilité totale ». Cri de joie du corps, épuisé pourtant, qui jubile devant la Totalité en devenant lui-même Rien. Autrement dit, « la plus haute exactitude et la plus extrême dissolution ». Cette danse, par ailleurs, c'est aussi celle de Nietzsche, que Deleuze convoque de nouveau avec la notion de « double innocence » : « Une double innocence, car, comme dit l'épuisé(e), « l'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute, c'est une tuile du ciel. Pour le reste je dirais non coupable » ». Ainsi, la notion d'innocence, qui affirme la vie et l'existence dans toute sa plénitude, comme nous le verrons plus loin. Deleuze, explique à ce propos que l'innocence est le « jeu de l'existence, de la force et de la volonté », qu'elle annule la distance qui sépare la volonté de ce qu'elle peut, qu'elle est « la vérité du multiple ».

Le processus d'épuisement, dès lors, en décomposant le moi et en menant une critique de la représentation organique, libère la puissance de sa culpabilité, la volonté de puissance regagnant son statut de volonté *de la* puissance. Aussi Beckett s'inscrit-il parfaitement dans cette tendance critique. Mais il va plus loin en engageant ses personnages dans des sentiers proscrits et interdits, et ce, en toute innocence. « Beaucoup d'auteurs sont trop polis – ajoute Deleuze – et se contentent de proclamer l'œuvre intégrale et la mort du moi. Mais on reste dans l'abstrait tant qu'on ne montre pas « comment c'est », comment on fait un « inventaire », erreurs comprises, et comment le moi se décompose, puanteur et agonie comprises : ainsi Malone meurt » (*E*, 63).

C'est que la pensée, qu'elle soit philosophique, artistique ou littéraire, ne peut être créatrice qu'à condition de se défaire de toute bonne conscience, de toute bonne volonté. Et Deleuze d'insister : « Comme si la pensée ne devait pas chercher ses modèles dans les

---

[81] Beckett, *Murphy,* Paris, Minuit, 1965, p. 73.

aventures les plus étranges ou les plus compromettantes ! » *(DR*, 176). Avec L'épuisé, Beckett devient un penseur de l'immanence, de la nécessité et, par voie de conséquences, de la vie.

L'épuisé de Beckett est donc non seulement Bartleby, cet homme sans qualités à la sangsue, il est aussi un spinoziste acharné. Il ne cesse de s'occuper du possible, mais c'est pour mieux affirmer la nécessité. Spinoza hante notre texte de bout en bout. Spectre deleuzien emblématique, il est ce qui nous rappelle constamment qu'il nous faut positionner le texte sur le plan d'immanence. Revenons ainsi au début du texte. « Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. « Qu'on me demande l'impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d'autre ? » ».

C'est le personnage de *L'innommable* qui parle et qui pose, en quelque sorte, le cadre spinoziste de la pensée deleuzienne. En un sens, seul l'impossible est possible. Aussi « l'intolérable est précisément la montée de l'« impossible », la réalité ne répondant plus aux clichés, aux enchaînements sensori-moteurs. »[82]

Dès lors, on ne peut plus rien réaliser, on est dans l'impossibilité d'agir sur la situation puisque tout n'est plus que cliché, vides de sens ou plutôt surdéterminés. Le fatigué devient ainsi l'épuisé, et le possible se joint, paradoxalement, à la nécessité, nécessité de créer du nouveau.

> « Atteindre au devenir par-delà le possible, telle était la direction de Deleuze. Parvenir à l'identité du possible et du nécessaire, là où la volonté n'est plus qu'un faux problème, ou bien naît de l'événement même comme son auto-affirmation ; tandis que le possible a changé de statut et recouvré sa figure authentique, celle positive et virtuelle du pas-encore, au lieu de la projection irréelle dans l'avenir du déjà-là. Une perception étrange du monde, disait Deleuze, toute spinoziste en vérité : lorsqu'on en vient à respirer sans oxygène, ayant compris, en dernière analyse, que c'était lui qui oppressait. « Il n'y a plus de possible : un spinozisme acharné ». Ou bien encore : « Le vivant voyant, c'est Spinoza sous l'habit du révolutionnaire napolitain » [...] « étrange spinozisme où l'oxygène manque, au profit d'une énergie plus élémentaire et d'un air raréfié (le Ciel-Nécessité) ». » [83]

---

[82] Zourabichvili, *op. cit.*, p.354.
[83] *Ibid.,* pp. 355-356

Comme la « tuile du ciel » du personnage d'*Assez*, ici le « Ciel-Nécessité » dans le « monde sans autrui » de Michel Tournier, nous rapporte au vide originel, ou encore à Dieu, au sens spinozien ou leibnizien du terme, comme « l'ensemble de toute possibilité ». Référence à l'immanence de Dieu, donc, comme ce qui « se confond avec Rien », un « absolument infini ».

> Car « l'immanence toujours invoquée par Deleuze signifie que l'extériorité a cessé d'être au-delà du monde ; l'infinité des mondes possibles se déchiffre désormais à même le monde, comme autant de signes de son hétérogénéité »[84].

Et Deleuze d'ajouter : « Le possible ne se réalise que dans le dérivé, dans la fatigue, tandis qu'on est épuisé avant de naître, avant de se réaliser ou de réaliser quoi que ce soit (« j'ai renoncé avant de naître ») » (*E*, 58). Renoncer avant de naître, avant toute réalisation du possible, un possible qui ne préexiste pas, toutefois. Le sujet est devenu amnésique, incapable de se souvenir de sa propre venue au monde, il est un point quelconque, sans mémoire, sans regard, appartenant au Tout, un rien du tout.

Or c'est peut-être cela que l'épuisement, le déplacement vers une autre ligne du temps, non pas actuelle, mais virtuelle, non pas Chronos, mais Aiôn, celle de l'événement et du devenir. Aussi « d'un événement, il suffit largement de dire qu'il est possible, puisqu'il n'arrive pas sans se confondre avec rien et abolir le réel auquel il prétend. Il n'y a d'existence que possible. Il fait nuit, il ne fait pas nuit ; il pleut, il ne pleut pas. « Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils ». La disjonction est devenue incluse, tout se divise, mais en soi-même, et Dieu, l'ensemble du possible, se confond avec Rien, dont chaque chose est une modification. « Simples jeux que le temps joue avec l'espace, tantôt avec ces jouets-ci et tantôt avec ceux-là » »[85].

---

[84] *Ibid.,* pp. 347

[85] Aussi comme l'explique Isabelle Ost :« Embrasser toutes les possibilités de la matrice combinatoire, dans le plus strict désintéressement, voilà le processus qui doit mener au vide, lorsque le « rien-tout » aura été systématiquement énuméré ou parcouru ; simultanément, le sujet lui-même, partie intégrante du réel à épuiser, s'évide. On comprend donc pourquoi le vide n'est en aucun cas assimilable au néant : le rien qui y subsiste, en effet, coïncide selon Deleuze avec la totalité du possible. Chacun des possibles, chaque point de la totalité — chaque événement —,

Ainsi s'esquisse un Beckett spinoziste à travers cette mise en valeur du plan d'immanence. Or celui-ci, étant pré-philosophique, nécessite non seulement la création de concepts, mais la construction de personnages conceptuels qui leur donnent vie :

> « Le personnage conceptuel et le plan d'immanence sont en présupposition réciproque. Tantôt le personnage semble précéder le plan, et tantôt le suivre. C'est qu'il paraît deux fois, intervient deux fois. D'une part, il plonge dans le chaos, il en tire des déterminations dont il va faire les traits diagrammatiques d'un plan d'immanence : c'est comme s'il s'emparait d'une poignée de dés, dans le hasard-chaos, pour les lancer sur une table. D'autre part, à chaque dé qui retombe-il fait correspondre les traits intensifs d'un concept qui vient occuper telle ou telle région de la table, comme si celle-ci se fendait suivant les chiffres. » (*Qph ?* 73)

Aussi, la philosophie s'inspire-t-elle, avant tout, des moyens d'expressions toujours renouvelés – plan de composition, sensations et figures esthétiques – que la littérature, l'art ou la musique explorent. Et c'est pour cette raison que « Deleuze n'imite dans la littérature, celle de Beckett notamment que la façon dont elle fictionne : suite à quoi il fictionne à son tour. Plus précisément : il devient philosophe – strictement philosophe –, mais philosophe-écrivain »[86].

Et *L'épuisé* d'exposer concrètement ce procédé, puisque le texte tout entier est construit autour d'un personnage principal, qui, saisi par une errance sans fin ou une immobilité totale, prend la parole sous le mode du discours indirect libre, apparaît sous différentes positions et postures caractéristiques, se déplace de manière exhaustive, actif mais au service de ce « moindre jamais ne peut être néant ». Dès lors, le philosophe, de la même façon que l'écrivain, devient non pas écrivain mais toujours autre chose :

> « C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable d'un devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible ». (*CC*, 11).

---

disjoint des autres et pourtant inclus dans le tout, en tant qu'absolument quelconque — puisqu'il n'y a ni ordre ni préférence —, « centre d'indétermination », constitue ce vide. [...] L'infini, en quelque sorte, s'identifie à l'infime. Plus exactement : dans l'infinité des mondes possibles, le rien est chacun des points infimes qui ne servent à rien » (Isabelle Ost, *op. cit.*, p. 48).

[86] *Ibid.*, 404

Et qui mieux que l'épuisé peut véritablement devenir imperceptible ? Qui mieux que ce personnage qui s'évide à mesure qu'il épuise le possible, atteignant cette « formidable décomposition du moi » — « Et c'est peut-être comme l'envers et l'endroit d'une même chose : un sens ou une science aigüe du possible, jointe ou plutôt disjointe à une fantastique décomposition du moi » — pourrait incarner cette existence désincarnée, incorporelle, une puissance de vie intensive, un événement à l'état pur ? Deleuze ne devient pas romancier en écrivant *L'épuisé*, il devient l'épuisé lui-même :

> « Le visage et le corps des philosophes abritent ces personnages qui donnent souvent un air étrange, surtout dans le regard, comme si quelqu'un d'autre voyait à travers leurs yeux. Les anecdotes vitales racontent le rapport d'un personnage conceptuel avec des animaux, des plantes ou des rochers, rapport suivant lequel le philosophe lui-même devient quelque chose d'inattendu, et prend une ampleur tragique et comique qu'il n'aurait pas tout seul. Nous, philosophes, c'est par nos personnages que nous devenons toujours autre chose et que nous renaissons jardin public ou zoo » (*Qph*, 71).

Le rythme et la musique de notre texte dépendent, en effet, du mouvement des personnages qui le parcourent. Le fatigué et l'épuisé ont des manières différentes de se déplacer, d'agir et de se comporter avec les choses.

> « On devrait peut-être distinguer – suggère Deleuze – l'œuvre couchée de Beckett et l'œuvre assis, seul ultime. C'est que, entre l'épuisement assis et la fatigue couchée, rampante ou plantée, il y a une différence de nature. La fatigue affecte l'action dans tous ses états, tandis que l'épuisement concerne seulement le témoin amnésique. L'assis est le témoin autour duquel l'autre tourne en développant tous les degrés de fatigue ».

Il est vrai, en effet, que Beckett compose des figures esthétiques ayant des postures et démarches très singulières. Et l'attention aux micromouvements est fondamentale, puisque les personnages sont déterminés et définis par la manière dont ils se déplacent dans l'espace, qu'ils (dis)qualifient en ce sens, selon une trajectoire donnée – cette esthétique atteignant son paroxysme dans les quatre téléfilms.

Mais Deleuze remarque bien que cette focalisation sur le corps était présente dès les premiers romans : « Les damnés de Beckett sont la plus étonnante galerie de postures,

démarches et positions depuis Dante » (*E*, 63), écrit-il. Pourtant l'épuisé, le personnage conceptuel, celui qui « fait l'image », celui qui rêve *activement*, après avoir épuisé toutes les ressource de l'imagination même – « imagination morte imaginez » – se démarque par une position spécifique, celle de l'assis, que Deleuze amplifie afin de le mettre en mouvement dans son propre plan de composition :

> « Le combinateur est assis à la table d'étude : « Sur les bancs d'un docte savoir/Jusqu'à ce que le délabrement du corps/Le sang qui se dégrade lentement/Le délire retors/Ou la morne décrépitude … ».

Non pas que la décrépitude ou le délabrement viennent interrompre l'étude, ils l'accomplissent au contraire, autant qu'ils la conditionnent et l'accompagnent : « l'épuisé reste assis à la table d'étude, « tête penchée reposant sur les mains », mains assises sur la table et tête assise sur les mains, tête à ras de table. Posture de l'épuisé que reprend en la dédoublant *Nacht und Traüme*. » (*E*, 63). En effet, « l'épuisement ne se laisse pas coucher et, la nuit venue, reste assis à table, tête évidée sur mains prisonnières, « Tête inclinée sur mains atrophiées ». « Assis une nuit à sa table la tête sur les mains ... soulevait feu sa tête pour voir ses feues mains … », « Crâne seul dans le noir lieu clos posé sur une planche … », « Les deux mains et la tête font un petit tas … » » (*E*, 64).

Plus qu'une simple figurine assise, l'épuisé est le rêveur par excellence. Et Deleuze de se demander, dès lors : « Mais pourquoi l'assis est-il à l'affût des mots, des voix, des sons ? ». C'est que la position assise est celle qui s'adapte le mieux à l'attente, une attente mêlée à une activité langagière et créatrice intense, et révèle ainsi le paradoxe du langage et du rêve.

2. Le Rêve d'Insomnie – Petit commentaire de la pièce télévisuelle Nacht und Traüme

La pièce télévisuelle de Beckett, intitulée tel le lied de Schubert *Nacht und Traüme*, met en scène un rêve en train de se faire. Ce rêve nous rappelle étrangement la description d'un songe freudien, qu'il expose dans sa *Traumdeutung*, au chapitre III – « Le rêve est un accomplissement du désir ». Ce rêve, explique Freud, est un rêve de commodité, dans

lequel « le rêver se met à la place de l'agir ». La soif le surprend pendant son sommeil, mais elle n'est pas assez forte pour le réveiller : « Pour me procurer de l'eau – écrit-il – j'aurai dû me lever et aller chercher le verre qui se trouvait sur la table de nuit de ma femme. Je rêvai donc de façon appropriée que ma femme me donnait à boire dans un vase ; ce vase était une urne cinéraire étrusque que j'avais rapporté d'un voyage en Italie et dont j'avais fait cadeau depuis. » (*IR*, 159)

Ici donc, le rêve semble bien « le gardien du sommeil », ce qui permet à l'âme du rêveur de continuer à dormir et ce, malgré les besoins somatiques urgents. Toutefois, dans la pièce de Beckett, le rêveur est bien éveillé. Il est incapable de bouger, et inapte à étancher sa soif par lui-même. Il se met donc à rêver dans une posture d'insomnie, celle de l'épuisé, celui qui fait l'image pure. Le rêve d'épuisement est le rêve virtuel, celui qui surgit au-delà de toute fatigue menant, quant à elle, au sommeil. « Le rêve est le gardien de l'insomnie, pour l'empêcher de dormir » (*E*, 101)

La posture d'insomnie

Premier plan du téléfilm : caméra fixe ; une pièce sombre et obscure, éclairée très faiblement par la lumière du soir provenant d'une petite fenêtre en haut de la pièce ; nuances de gris ; un vieil homme assis, la tête sur la table, recouvrant son visage avec ses mains, totalement immobile. On pourrait, en effet, croire qu'il dort ou qu'il va s'endormir. Mais, avant même qu'il se mette à fredonner les dernières mesures du lied schubertien – ce qui prouve qu'il est bien éveillé, en un sens – Deleuze nous avertit : « C'est la nuit, et il va rêver. Faut-il croire qu'il s'endort ? Plutôt croire Blanchot quand il déclare que le sommeil trahit la nuit, parce qu'il en fait une interruption entre deux jours, permettant au suivant de succéder au précèdent ». Ici, Deleuze fait évidemment référence à la fameuse plainte blanchotienne : « Où est la nuit ? Il n'y a plus de nuit »[87].

En effet, la nuit inféodée au jour, ce que Blanchot appelle la première nuit, ne peut s'exprimer en elle-même, elle sert le jour qui la condamne à l'inexistence ; de même que

[87] Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 357.

Kafka se plaignant à Milena : « Il ne peut pas être assez silencieux autour de soi, la nuit n'est pas suffisamment nuit ». Et même si la pensée dialectique de Blanchot semble très éloignée de celle de Deleuze, sa conception d'une nuit qui ne servirait pas le jour, qui ne relèverait donc pas du possible de la fatigue, est assez proche de ce qu'il développe ici concernant le rêve de l'épuisement. Deleuze se réfère explicitement à ce passage dans « Le sommeil, la nuit » — sans pour autant développer toute la thèse de Blanchot, qui en un certain sens, s'adapte mal au téléfilm :

> « La nuit, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir. En elle il n'a pas trouvé de refuge dans le sommeil. Si l'on manque au sommeil, à la fin l'épuisement vous infecte ; cette infection empêche de dormir, se traduit par l'insomnie, par l'impossibilité de faire du sommeil une zone franche, une décision claire et vraie. Dans la nuit, l'on ne peut dormir »[88].

L'insomniaque est donc l'épuisé qui a renoncé à toutes préférences, à tout besoin en tant que sujet. Et c'est pour cette raison qu'il ne peut pas dormir, puisqu'il ne peut pas se servir de la nuit pour se reposer, il ne peut pas la réduire à un objet. Il poursuit, ensuite, en reprenant une analyse qu'il avait déjà faite (la référence à Beckett n'y figurant pas) sur le rêve d'insomnie dans « Pour en finir avec le jugement », notamment à propos de Kafka. Ainsi se contente-t-on souvent, écrit-il …

> … « de distinguer la rêverie diurne, ou rêve éveillé, et le rêve de sommeil. Mais c'est question de fatigue et de repos. On rate ainsi le troisième état, le plus important peut-être : l'insomnie, seule adéquate à la nuit, et le rêve d'insomnie, qui est affaire d'épuisement. L'épuisé, c'est l'écarquillé. On rêvait dans le sommeil, mais on rêve à côté de l'insomnie. Les deux épuisements, le logique et le physiologique, « la tête et les poumons », comme dit Kafka, se donnent rendez-vous derrière notre dos » (*E*, 100-101)

Deleuze isole ainsi une nouvelle variation de l'épuisement : le rêve d'insomnie, grâce auquel il rapproche Beckett de Kafka :

> « Kafka et Beckett ne se ressemblent guère, mais ils ont en commun le rêve insomniaque. Dans le rêve d'insomnie, il ne s'agit pas de réaliser

---

[88] Idem.

> l'impossible, mais d'épuiser le possible, soit en lui donnant un maximum d'extension qui permet de le traiter comme un réel diurne réveillé, à la manière de Kafka, soit, comme Beckett, en le réduisant à un minimum qui le soumet au néant d'une nuit sans sommeil. Le rêve est le gardien de l'insomnie, pour l'empêcher de dormir. L'insomnie est la bête tapie qui s'étend aussi loin que les jours et se resserre aussi fort que la nuit. Terrifiante posture de l'insomnie. » (*E*, 101).

Le rêve, dès lors, n'est plus en rapport avec le sommeil ni avec la fatigue, et le clin d'œil à Freud est ici explicite, lui qui disait dans son *Interprétation des rêves* que « le rêve est le gardien du sommeil ». Nouvelle conception du rêve donc, qui n'apparait plus comme une instance de jugement, rêve qui « élève les murs, se nourrit de la mort et suscite les ombres, ombres de toutes choses et du monde, ombres de nous-mêmes », acquérant un nouveau sens, qu'expérimente minutieusement Beckett dans notre pièce.

Aussi, dans le rêve de l'insomnie, non seulement l'opposition du possible et du réel est neutralisée, au profit d'un possible qu'il s'agit d'épuiser pour atteindre la potentialité pure qu'est l'événement, mais également la ligne de fracture entre réel et imaginaire, le rêveur se confondant directement avec le rêve comme on le verra. On se retrouve ainsi sur le plan d'immanence, indifférencié bien que différentié, la ligne cronique du temps, où les concepts peuvent s'organiser selon un nouvel agencement : « enfin tout fusionne en une seule *image virtuelle-actuelle*, lorsque l'homme relève sa paume, que les trois mains se rejoignent et que la tête retombe sur elles, couverte par la quatrième – puis l'image replonge dans le temps »[89]. Le rêve est devenu un cristal. Focalisons-nous plus longuement, et avec Deleuze, sur cette nouvelle image-cristal que permet le double épuisement, image du rêve d'insomnie.

De l'image-rêve au rêve d'insomnie : l'écarquillé

Revenons rapidement sur la notion « d'écarquillé », que nous avons éludée dans un premier temps. Celle-ci est tout à fait éclairante pour comprendre la violence que l'épuisé s'inflige pour faire l'image du rêve. Le terme renvoie, d'une certaine manière, au

[89] Ost*, op. cit.*, p. 290, nous soulignons.

geste que l'on effectue lorsqu'on enfonce les doigts dans nos paupières fermées. On voit alors apparaître ce que Bergson appelle des « phosphènes » :

> « Fermons les yeux et voyons ce qui va se passer. […] D'abord un fond noir. Puis des taches de diverses couleurs, quelquefois ternes, quelquefois aussi d'un éclat singulier. Ces taches se dilatent et se contractent, changent de forme et de nuance, empiètent les unes sur les autres. Le changement peut être lent et graduel. Il s'accomplit parfois avec une extrême rapidité. D'où vient cette fantasmagorie ? […] Il se rencontre chez tout le monde, et il fournit, sans aucun doute, l'étoffe où nous taillons beaucoup de nos rêves. » (*R*, 1-2)

Cette dernière proposition semble communiquer avec l'expérience que fait « l'écarquillé » de *Nacht und Träume*. Et c'est la même expérience évoquée par Bergson que Deleuze reprend pour expliquer l'image-rêve, notamment dans son cours sur « Cinéma : vérité et temps » à Vincennes. Et selon Hudhomme Solveig « Le terme peut également apparaître sous une forme verbale : il désignera alors une véritable manipulation des globes, manipulation dont le but semble être de produire un mouvement particulier de l'esprit, qu'il s'agisse d'accéder à la mémoire ou à l'imagination »[90] . Tout ceci semble relié donc.

Mais rappelons, que l'image-rêve, chez Deleuze, bien qu'elle constitue le circuit le plus large de la mémoire, ne permet toutefois pas d'accéder à l'image-temps ou l'image virtuelle : « Le rêve — explique Pierre Montebello — est le circuit le plus large de dilatation de l'image vers les images virtuelles, le passage d'image-souvenirs encore conscientes aux strates géologiques inconscientes du passé, et même à des images-monde. Le rêve est la découverte d'un monde infiniment plus large que le monde présent puisqu'il nous met aux prises avec l'histoire intégrale du passé »[91]. Mais pour autant, l'image-rêve n'est pas le passé pur, elle n'est pas encore virtuelle, la scission entre imaginaire et réel

---

[90] Hudhomme Solveig, « Les « yeux écarquillés » ou ce qui s'appelle voir dans l'œuvre de Samuel Beckett », *Littérature*, 2012/3 n°167, p. 109. Il cite notamment un passage de *Murphy* où celui-ci, « ouvrit tout grand les yeux à la lumière de la lune, avec ses doigts il écarquilla les paupières, le jaune suinta à travers jusque dans son crâne, des jours qui n'étaient plus il lui vint dans la bouche comme un flot fétide et moite » (*Murphy*, *op. cit.*, p. 94).
[91] *DPC*, 110.

étant toujours présente. C'est en fabriquant le rêve du plus profond de son écarquillement que l'épuisé insomniaque arrive à une image de rêve qui, elle, est virtuelle :

> « L'insomniaque de *Nacht und Träume* se prépare à ce qu'il a à faire. Il est assis, les mains assises sur la table, la tête assise sur les mains : un simple mouvement des mains qui se mettraient sur la tête, ou du moins se dégageraient, est une possibilité qui ne peut apparaître qu'en rêve, comme un tabouret volant ... ».

Tabouret volant faisant référence aux anamorphoses de Buster Keaton dans Sherlock Junior (*IT*, 78) ou encore au banc invisible dans ...*que nuages* ... Et Deleuze d'insister sur le fait que c'est une production, une fabrication, qu'il faut tailler nos rêves sur la surface de cet « œil de l'esprit » qu'invoquait Winnie dans *Oh les beaux jours !* :

> « Mais ce rêve, *il faut le faire*. Le rêve de l'épuisé, de l'insomniaque, de l'aboulique, n'est pas comme le rêve du sommeil qui se fait tout seul dans la profondeur du corps et du désir, c'est un rêve de l'esprit, *qui doit être fait, fabriqué*. » (*E,* 101, nous soulignons*)*

Dès lors, après avoir fredonné quelques mesures du lied, comme si l'esprit même se mettait à chanter et à invoquer l'image, nous apparaît, en haut à droite de l'écran une sorte de nuage. Deleuze décrit ainsi son contenu :

> « Le « rêvé », l'image, sera le même personnage dans la même position assise, inversé, profil gauche au lieu de profil droit, et au-dessus du rêveur ; mais, pour que les mains rêvées se dégagent en image, il faudra que d'autres mains, d'une femme, volètent et soulèvent la tête, l'abreuvent à un calice, l'essuient d'un linge, de telle façon que, tête maintenant levée, le personnage rêvé puisse tendre ses mains vers l'une de celles qui condensent et dispensent l'énergie dans l'image. » (*E*, 101-102)

Ainsi, tout est donné en même temps, dans le même cadre : Le rêveur et le rêvé, qui n'est autre que lui-même, le même épuisé, que seules les mains d'une femme peuvent faire mouvoir et soulager – de même que dans le rêve (de la fatigue toutefois) de Freud, où c'est sa femme qui soulage sa soif – l'image-temps est faite :

> « Il semble que cette image atteigne une intensité déchirante, jusqu'à ce que la tête retombe sur trois mains, la quatrième se posant sur le crâne. Et

> quand l'image se dissipe, on croirait entendre une voix : le possible est accompli, « c'est fait j'ai fait l'image » » (*E*, 102).

Martha Fehsenfeld explique que *Nacht und Träume* fût réalisé par Beckett au moment où il éprouvait le plus de mal à s'exprimer avec des mots, « et, en conséquence, de l'intérêt croissant qu'il portait à la musique, au son et au mouvement […] un intérêt tout particulier pour la musique surtout. Il en résultat Nacht und Träume »[92]. Elle précise également que la musique guide et est guidée par la lumière : « La lumière baisse lorsqu'une voix masculine se met à fredonner (musique seule) les sept dernières mesures du lied de Schubert Nacht und Träume qui commence par : « Kehre wieder ... ». Le son provoque le changement de la lumière ». Aussi cette proximité du rêve, de la lumière et de la musique, nous guide-t-elle à la conception de l'ivresse dionysiaque chez Nietzsche[93].

Plus de mots, l'image devenue sonore retrouve sa pleine puissance. C'est ce qu'explique Deleuze : « Mais il n'y a pas de voix qui parle, pas plus que dans *Quad*. Il n'y a que la voix d'homme qui fredonne et chantonne les dernières mesures de l'humble ritournelle emportée par la musique de Schubert, « Doux rêves revenez ... », une fois avant l'apparition de l'image, une fois après sa disparition. L'image sonore, musique, relaie l'image visuelle, et ouvre le vide ou le silence de la fin dernière. ». La ritournelle sonore permet ainsi de faire *compagnie* en un sens entre l'image perçue et le percevant, de résoudre, par le rêve, l'aporie à laquelle avait aboutie *Film*. « Le Soi disjoint est enfin devenu un »[94]

Mais cette compagnie ne dure pas, bien qu'elle insiste : « Cette fois, c'est Schubert, tant aimé de Beckett, qui opère un hiatus ou saut, une sorte de décrochage sur un mode très différent de celui de Beethoven. C'est la voix mélodique monodique qui saute hors de l'étayage harmonique réduit au minimum, pour mener une exploration des intensités pures qui s'éprouve dans la manière dont le son s'éteint. Un vecteur d'abolition chevauché par la musique. » (*E*, 103).

---

[92] Fehsenfeld Martha, « De la boîte hermétique au regard implacable », in *Revue d'Esthétique*, Numéro spécial Beckett, Privat, 1986, p. 368.
[93] Cf. Chapitre XII.
[94] Fehsenfeld Martha*, op. cit.*, p. 369.

Arrivés là, nous pouvons affirmer que la musique prend tout à fait le dessus sur la parole et sur les mots. Beckett la pense plus « honnête » que les mots, et ce, même lorsqu'elle est chanson. Jim Lewis évoquant *Nacht und Träume*, affirme que c'est un téléfilm « très religieux, très tendre. […] qu'il y a là une compassion encore jamais vue dans ses œuvres pour théâtre ou pour la télévision »[95]. C'est une pièce, qui atteint, en effet, à l'affect pur, comme dirait Deleuze.

Mais pourquoi, les mots ne peuvent-ils pas y arriver ? Deleuze termine *L'épuisé*, sans le terminer. Il revient sur la question fondamentale du langage, et répète sa plainte, qui n'est autre que celle du philosophe qui l'habite : « N'y a-t-il donc aucun salut des mots, comme un nouveau style enfin où les mots s'écarteraient d'eux-mêmes, où le langage devient poésie, de manière à produire effectivement les visions et les sons qui restaient imperceptibles derrière l'ancien langage, (« le vieux style ») ? ».

« Voir ce n'est pas parler » ; la pièce de Beckett incarne parfaitement cette injonction blanchotienne. Le rêve n'est plus discursif, spatial, il a atteint une dimension temporelle pure. Le rêve est ici une ivresse, le souffle apte à relancer tout le réel, tel le coup de dés mallarméen.

L'image-rêve, qui dans *L'image-temps*, pouvait comporter tout le passé certes, mais était nécessairement, et en fait, toujours en voie d'actualisation – échange infini en droit entre actuel et virtuel – devient, avec Beckett ou Kafka, image-cristal ou image-pure, rêve d'insomnie, ivresse dionysiaque. Elle prend le relais de l'action comme une image-monde prenant sur soi le mouvement des sujets tétanisés, mais va plus loin que l'image-monde, puisqu'elle la suppose justement, l'espace ayant été aboli. Nous sommes bien au-delà ou en-deçà de l'interprétation des rêves, nous sommes bien ici, dans un rêve réel, une pure expérimentation.

Le rêve deleuzien est donc bien un processus qui crée le possible plutôt qu'il ne le réalise. En un sens, le rêve d'insomnie joue le même rôle que celui que découvre Foucault chez Binswanger : il serait le noyau de l'existence, avant et après le monde, le nouveau à

---

[95] *Ibid.,* p. 369.

l'état pur. Dans ce rêve, l'on pourrait dire, à l'instar de Proust : « je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini »[96].

Ce sont les mondes possibles enveloppés dans Autrui, dans l'Etranger, comme ce qui précède et fissure le Moi, qui donne au rêve une dimension neuve et proprement deleuzienne, en lien avec cette recherche de l'infini dans le fini. L'épuisement des possibles permet justement d'atteindre à ces mondes possibles qui ne sont pas inclus en soi, et qui demandent d'être pris dans le rêve de l'autre, autant que l'autre pris dans le sien, pour former un nouvel agencement, un impossible qui procède du possible, un passé non nécessairement vrai :

> « L'ascèse est psychologique (amnésie), spatiale (espaces quelconques), vitale (inorganique), temporelle (inactuel), social (résistance au présent), figurale (image non mimétique, non narrative). Il faut toujours une ascèse pour faire un voyage sur place, spirituel, sympathique, tissage de l'âme et du cosmos. Voilà pourquoi l'esprit est si présent chez Deleuze, l'esprit est capture des possibles, partout où il y a du possible, où est recrée du possible, l'esprit est présent. […] L'insomnie consubstantielle de l'art […] : non plus exposition à l'être, déchéance de l'être, mais reprise spirituelle, « rêve de l'esprit » de tout reprendre à zéro. » (*DPP*, 175)

[96] Proust, *La Prisonnière*.

Conclusion

Le combat des Airs et de la Terre

Ainsi s'achève le deuxième temps de notre enquête sur le rêve chez Deleuze. Aussi avons-nous tenté d'observer sa détermination, suivant de près les dramatisations d'*Idées* tant au niveau esthétique que philosophique. Tel est le combat des Airs et de la Terre, qui permet la naissance du Cristal. Et si les expérimentations que nous avons décrites sont d'abord ténébreuses et périlleuses, elles n'en demeurent pas moins libératrices, et en fin de compte, lumineuses.

Car chez Deleuze penser est une machine de guerre. Il ne s'agit pas d'une rêverie subjective sans conséquences, mais d'un combat au sens littéral, tant logique que physiologique, combat *contre* les autres, combat *avec* soi. La question du rêve enveloppe dès lors les dimensions proprement ontologiques et esthétiques de la forme, de la force, de l'espace et du temps. Se révèle à travers elle des postures, des manières d'être, des attitudes de corps, qui président la naissance et le crépuscule des mondes. S'installer au sein du chaos, sous les aspects aussi divers que ceux du vigilambule, de l'insomniaque, animés par un inconscient géologique et différentiel, permet de libérer la force *active* du rêve, l'ivresse dionysiaque, pour continuer à croire en ce monde-ci, à le *rêver* dans son pluralisme essentiel.

Nous passons, dès lors du monde clos à l'univers comme Chaosmos, du rêve de la captation des mondes à l'ivresse des lignes d'univers. La logique et l'esthétique au service de l'éthique de la relation, et ce, pour une justice supérieure.

TROISIEME PARTIE

Rêve et Vie

Le cristal de la Terre

… pour en finir avec la fiction des Airs

Introduction

Rêver, fonder en surface
Une question de Puissance

L'éthique, jamais autre dimension n'aura autant motivé et forcé un philosophe à penser. Et en effet, tout est avant tout éthique et pratique chez Deleuze … même et surtout le rêve. Dès lors, la traversée de l'Achéron n'était-elle pas une volonté de néant, mais un néant de volonté qui permet au possible d'advenir à nouveau … comme au commencement du monde. La passion, dès lors, devient active, et la pensée se réconcilie avec la rêve, ayant reconquis, quant à lui, sa puissance positive et affirmative en tant que fabulation, redonnant confiance et croyance en ce monde-ci, par-delà toute connaissance et toute vérité préétablies.

Nous retrouvons, ainsi, dans cette dernière étape, le Deleuze *pervers*, arpenteur des surfaces, Hercule des temps modernes, celui qui suspend et dénie le monde pour mieux le reconstruire et rétablir le contact entre singularités pré-individuelles irréductibles, le Deleuze de l'alliance, de la différence et du devenir, pour qu'adviennent de nouveaux modes d'existence. Autrement dit, la sécheresse au service d'un enthousiasme plus effectif[1].

Aussi est-ce l'art, dans un premier temps, qui nous permettra d'ouvrir sur la dimension éthique de sa philosophie : l'éthique sous-jacente à toute esthétique. Ce qui sera confirmé par la réhabilitation par Deleuze de la dualité mythique d'Apollon et de

[1] Nous faisons référence ici implicitement à l'article de feu Clément Rosset, « La sécheresse de Deleuze », où celui-ci écrit : « Ce qui caractérise ainsi Deleuze est, avant tout, un beau manque d'enthousiasme : la philosophie n'est pas faite pour contribuer à l'entretien de telle ou telle rêverie humaine » (Clément Rosset, « Sécheresse de Deleuze », in *L'Arc*, n°49, 1972, p. 89). Nous rejoignons l'auteur sur le fait que la philosophie ne s'apparente que peu à une quelconque rêverie au sens commun du mot, encore moins à une rêverie proprement *humaine* – aussi était-ce bien l'enjeu de tout notre propos –, mais souvenons-nous que cette assertion fût écrite en 1972. L'enthousiasme auquel nous faisons référence, quant à nous, est en lien avec son étymologie, celle d'une possession divine, d'une « exaltation poussant à agir avec joie » comme disait Molière ; et, cependant que nous avons pu voir évoluer la notion de rêve, après 1972, est-il nécessaire, pour nous, d'affirmer plus fortement l'enthousiasme de Deleuze. Sécheresse certainement, mais enthousiasme, absolument !

Dionysos du premier Nietzsche, dénotant du fond tragique de l'esthétique, qui avant d'être une contemplation des formes, apparence des apparences, est une réflexion sur la souffrance inhérente aux modes, aux individus qui doivent composer avec leur finitude et leurs limites – répartitions et divisions territoriales, captures mutuelles, état originaire de l'existence nécessairement *inquiète*.

Tout est donc concret chez Deleuze, même et surtout le rêve, qui, avec la fabulation et l'appel à un peuple qui manque – le manque au sens d'une positivité du négatif – peuple d'autant plus présent qu'il s'agit à chaque fois de le réinventer – peut jouer un rôle actif et créateur, non pas comme palliatif ou simple consolation, mais création effective de possibles – le philosophe ne *panse* pas les fêlures, il pense à leurs lisières.

Et disons-le d'emblée, même Spinoza avait son rêve, lui, pour qui seule la modalité du nécessaire existe réellement – « Il n'y a plus de possible, un spinozisme acharné » (*E*, 57*)*. Mais ce rêve est en réalité un *rêver*, un apprentissage, une expérimentation à même l'imagination et le monde des signes – ce rêve, « il faut *le* faire » – et ce, contre toute fiction et idéalisme qui emprisonneraient la vie, empêcheraient les rencontres de s'opérer, les affections joyeuses de proliférer ; et cela n'implique bien évidemment pas la suppression de la douleur, comme une fin de l'histoire ou une synthèse par-delà les oppositions, mais sa transfiguration, puisque rêver en ce sens nouveau n'est pas nier ce monde-ci pour un autre plus « parfait », moins monstrueux, mais, au contraire, le désirer, l'aimer parce qu'informel et monstrueux… *Amor fati*, puisque « tout idéalisme c'est le mensonge devant la nécessité ».[2]

Il s'agit donc de démystifier pour apprendre à *rêver* adéquatement. Tel est l'onirisme de Deleuze, sa manière de rendre la monde respirable, de nous permettre, à nous, ses lecteurs, de continuer à penser.

---

[2] « Ma formule pour la grandeur de l'homme, c'est *Amor fati*. Il ne faut rien demander d'autre, ni dans le passé, ni dans l'avenir, pour toute éternité. Il faut non seulement supporter ce qui est nécessaire, et encore moins le cacher – tout idéalisme c'est le mensonge devant la nécessité – il faut aussi l'*aimer* » (Nietzsche, *Ecce homo*, Editions Mille et une nuits, 1996, « Pourquoi je suis si malin », §10).

Chapitre XI

Les dormeurs de Bacon
Réhabiliter le corps et l'image – La nouvelle ressemblance

Le présent propos procède d'un étonnement quant à l'analyse que propose Deleuze des « Figures endormies » – *Sleeping figures* – du peintre britannique Francis Bacon. Etonnement vis-à-vis de la description d'un phénomène simple, commun, presque banal et quotidien – le sommeil – qui à travers le traitement pictural, d'une part, et philosophique, d'autre part, atteint à une singularité profonde et remarquable. Il nous permet ainsi d'introduire la dimension pratique de l'onirisme deleuzien, en découvrant les enjeux éthiques qui sous-tendent son esthétique.

Deleuze tente, en effet, dans *Logique de la sensation*, livre consacrée à la peinture en générale, et à l'œuvre de Francis Bacon en particulier, dans leurs interférences avec la philosophie, de déterminer l'essence de l'acte de peindre, afin d'atteindre à ce qu'il nomme un « fait pictural », lieu où se mettent en rapport des sensations et des forces invisibles, faisant de la peinture une hystérie, expression des forces qui traversent les corps. Aussi sommes-nous interpelée par une Figure bien particulière qui émane de son analyse du fait pictural, « la force de sommeil » ou « la force de dormir »[1], et qu'il nomme « somnambule à l'état de veille » ou encore « Vigilambule ». Cette figure nous renvoie, comme à son paroxysme, à une autre Figure – cette fois-ci littéraire et audiovisuelle – rencontrée précédemment chez Kafka et Beckett, qui est celle de l'Insomniaque.

L'une semble, en effet, succomber à un sommeil « sans rêve », tandis que l'autre est happée par un rêve « sans sommeil ». Mais toutes deux sont, étrangement, chacune par

---

[1] Nous empruntons cette expression – « la force de dormir » – à Pierre Pachet : « La force qui gît dans le sommeil, promesse d'une pensée à nouveau disponible, prête à se déplier, à se dépenser à nouveau, il faut aller la chercher, se disposer à la recevoir, à y puiser » (Pierre Pachet, *La force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988, p. 19). Peut-être qu'ici la force de dormir est-elle encore apparentée à la fonction organique et est liée au possible de la fatigue : « prête à se déplier, à se dépenser à nouveau ». Nous verrons plus loin – Chapitre XV –, notamment avec René Char dont s'inspire Deleuze, que « sommeiller » se distingue radicalement de « dormir ». Dès lors, les dormeurs de Bacon sont-ils avant tout des « sommeilleurs », si l'on puit dire.

ses propres moyens, tendues vers un même état d'Amnésique. Et ce ne sont pas de simples jeux de mots ou des formules rhétoriques. Nous pressentons que derrière ces appellations « cliniques » réside un problème concret, critique et philosophiquement intéressant.

Si l'on part justement de la nouvelle classification neurophysiologique des états somatiques, l'on peut dire que trois états distincts, bien qu'en interaction constante, se démarquent : le sommeil – le rêve – la veille. Et comme précise Roger Dadoun :

> « A la dualité veille-sommeil, incluant l'idée que le rêve fait organiquement partie du sommeil et n'en est qu'un aspect superficiel, la neurophysiologie substitue la triade veille-sommeil-rêve et fonde sur des expériences irrécusables la fonction vitale de l'activité onirique »[2].

Mais qu'en est-il du sommeil, privé justement de cette activité onirique ? Qu'en est-il de « la force de dormir » que peint si prodigieusement Bacon, et qui se libère des *formes* oniriques ? Quelle fonction acquière dès lors le sommeil, dénué des rêves qui l'habitent et le hantent ? Et comment se fait-il qu'il atteigne au même point d'indiscernabilité que celui de l'état onirique d'insomnie, celui d'une zone d'indétermination, où le temps semble surgir, relançant « tout le possible » – image pure – en deçà de toute subjectivité, de toute image ? Quel nouvel aspect du rêve peut-on, dès lors, en induire ?

Nous chercherons, d'abord, à mieux cerner ce fait pictural singulier qu'est le sommeil, dans son rapport avec un diagramme de forces sous-jacents (force d'aplatissement et force de descente ou de chute) que capture et capte le peintre, justement, en le libérant des rêves, à savoir de toute subjectivité, de toute forme, de toute représentation organique. Ce traitement du corps, qui cherche justement « qu'est-ce que peut le corps », nous permettra de mieux cerner, philosophiquement, l'attrait de Deleuze pour ces figures « sans rêves », et d'ouvrir sur un rapport plus général de la peinture avec le phénomène onirique, le rôle notamment de la couleur, du contour, dans le domaine proprement éthique : quitter les bords du jugement.

---

[2] Roger Dadoun, *op. cit.*, p. 407.

I. Le *fait* du sommeil

A. La Chair ou l'Epée – Vers l'inorganique

Dans le cours sur la peinture dispensé le 7 avril 1981, Deleuze aborde la question du fait pictural et de la capture des forces chez Bacon, et prend pour exemple le cas du sommeil, des figures endormies, ou « dormeurs de Bacon », comme il les nomme – « les dormeurs de Bacon sont très prodigieux »[3]. Il explique que derrière le fait pictural du sommeil s'éveille, dans le diagramme, une force d'aplatissement, qui fait chuter le corps, comme lors d'une crucifixion :

> « La forme est en rapport avec une force de déformation, à savoir la force qui l'aplatit […]. Tous ces dormeurs c'est des « crucifixions » » – explique-t-il […]. Déformation de la forme en fonction de deux forces principalement – une force d'aplatissement du corps, et une force de descente. Le corps descend des os. Un corps qui dort c'est une viande parce que c'est un corps qui descend des os. Et c'est un corps aplati. Il n'y a pas d'histoire là-dedans […] Il a rendu visible dans ce tableau deux forces invisibles »[4].

Et Deleuze d'imaginer Bacon « dormant beaucoup […]. C'est sûrement pas un insomniaque » … L'insomniaque, comme nous avions vu avec Kafka, ne dispose plus de la possibilité même de dormir, tandis que les dormeurs de Bacon sont des dormeurs « sans rêves », à l'état de larves, dirait Deleuze de *Différence et Répétition*, expliquant qu'il y a « des mouvements dont on ne peut être que le patient, mais le patient à son tour ne

---

[3] Nous citons la transcription du cours sur la peinture du 4 avril 1981 – cf. « La voix de Gilles Deleuze ». Voir surtout *B*, 78 : « Le primat chez Bacon est donné à la descente. Bizarrement, l'actif, c'est ce qui descend, ce qui tombe. *L'actif, c'est la chute*, mais ce n'est pas forcément une descente dans l'espace, en extension. C'est la descente comme passage de la sensation, comme différence de niveau comprise dans la sensation. La plupart des auteurs qui se sont confrontés à ce problème de l'intensité dans la sensation semble avoir rencontré cette même réponse : la différence d'intensité s'éprouve dans la chute. D'où l'idée d'une lutte *pour* la chute. […] la chair descend des os, le corps descend des bras ou des cuisses dressés. La sensation se développe par la chute, en tombant d'un niveau à l'autre. L'idée d'une réalité positive, active, de la chute est essentielle ici ».

[4] *Idem.*

peut être qu'une larve. L'évolution ne se fait pas à l'air libre, et seul l'involué évolue. Le cauchemar est peut-être un dynamisme psychique que ni l'homme éveillé, *ni même le rêveur* ne pourraient supporter, mais seul l'endormi du sommeil profond, du sommeil sans rêve » (*DR*, 156, c'est Deleuze qui souligne).

Et justement, les dormeurs de Bacon s'apparentent-ils à ces « sujets larvaires » capables de supporter « ces mouvements terribles ». La spécificité de ce sommeil est réaffirmée, rappelons-le, dans *L'Anti-Œdipe,* où le rêve est qualifié d'oedipien « parce qu'il est une re-territorialisation perverse par rapport à *la déterritorialisation du sommeil* et du cauchemar » (*AOe*, 381, nous soulignons) ; mais aussi dans *Critique et Clinique*, où il semble que la figure de l'insomniaque rejoigne celle des dormeurs somnambules, puisque le rêve d'insomnie est paradoxalement assimilé à un sommeil sans rêve – sommeiller n'est plus synonyme de dormir ; il y a une différence de nature :

> « Ce sommeil sans rêve où pourtant l'on ne dort pas, cette insomnie pourtant qui emporte le rêve aussi loin qu'elle s'étend, tel est l'état d'ivresse dionysiaque, sa manière d'échapper au jugement » (*PFJ*, 162).

Mais comment peut-on concrètement, par des moyens picturaux, s'extraire et échapper à la représentation organique et à son système du jugement ? La peinture n'est-elle pas, au fond, le moyen le meilleur, apte à construire et imposer un tel système, fondé sur des images et sur la subjectivité de l'artiste ? N'est-elle pas, par essence, figurative et, dès lors, organique ?

Deleuze parle d'une expérience *dramatique* primordiale :

> « La figuration existe, c'est un fait, elle est même préalable à la peinture. Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes » (*B*, 83).

Mais justement, cette expérience est-elle *pré*-picturale, et le but de la peinture est précisément de la « nettoyer », de la purifier, de la débarrasser de tous les clichés qui d'emblée l'assiègent – *dé*figuration.

Soit donc, l'expérience du sommeil dans toute sa splendeur. Que voit-on au juste dans les tableaux de Bacon ? Des corps endormis, allongés sur des lits, sur des matelas, sur des sommiers. Ce peut être une femme en proie au sommeil, deux hommes enlacés à se confondre, des « dormeurs bras dressés ». Mais qu'est-ce qu'on ne voit pas, et qui rend d'autant plus visible l'essentiel ? On ne voit pas un visage serein, un corps totalement immobile sous une couette, les yeux fermés, une respiration tranquille. On ne voit pas le contexte dans lequel s'est produit l'endormissement : en pleine journée, sur un banc public, dans une chambre à coucher, parterre, au petit matin, après une soirée mouvementée … Tout cela relève de la représentation – illustration (rapport de l'image avec un référent extérieur) et narration (rapport entre images) – et suppose une série de lois préalables et extrinsèques.

Or les dormeurs de Bacon n'inspirent aucune histoire, et si histoire il y a, elle se fera indépendamment du tableau, dans la subjectivité du spectateur, n'ajoutant rien à la valeur picturale de ce qui est vu[5]. Car l'essentiel n'est pas là et comme explique Deleuze,

> « […] s'il y a une « interprétation » du corps chez Bacon, on la trouve dans son goût de peindre des Figures couchées, dont le bras ou la cuisse dressés valent pour un os, tel que la chair assoupie semble en descendre. Ainsi le panneau central du triptyque de 1968, les deux jumeaux endormis, flanqués de témoins aux esprits animaux ; mais aussi la série du dormeur bras dressés, de la dormeuse jambe verticale, et de la dormeuse ou de la droguée cuisses levées. […] Pour Bacon comme pour Kafka, la colonne vertébrale n'est plus que l'épée sous la peau qu'un bourreau a glissée dans le corps d'un innocent dormeur ». (*B*, 29).

[5] « Russell dit très bien : « Cette fille a-t-elle été disgraciée par son père qui ne lui pardonnera pas ? Est-elle la gardienne de cet homme, cette femme qui lui fait face les bras croisés alors qu'il se tord sur sa chaise et regarde dans une autre direction ? Est-ce une anormale, un monstre humain, revenu pour le hanter, ou est-il un personnage mis sur un piédestal, un juge prêt à rendre sa sentence ? ». Et chaque fois il récuse l'hypothèse, qui réintroduirait une narration dans le tableau. « Nous ne le saurons jamais, et ne devrions même pas souhaiter le savoir ». *Sans doute peut-on dire que le tableau est la possibilité de toutes ces hypothèses ou narrations en même temps. Mais c'est parce qu'il est lui-même hors de toute narration* » (*B,* 69, nous soulignons).

Les os, en effet, sont de l'ordre de l'espace : « structure spatiale », alors que la « viande » ou la « chair »[6] est proprement « corps » :

> « Cette zone objective d'indiscernabilité, c'était déjà tout le corps, mais le corps en tant que chair ou viande. Sans doute le corps a-t-il aussi des os, mais les os sont seulement structure spatiale » (*B*, 28).

Ce qui se produit dans le sommeil est donc cette opération spéciale où la chair se décolle des os, laissant toute spatialité ou organisation se dissoudre. Aussi, la référence à Kafka est-elle particulièrement éclairante, au vu également de son rapport au sommeil. Et si Deleuze fait référence à la courte nouvelle *L'épée*, c'est qu'au-delà de son apparence « absurde », elle développe cette idée d'un « corps sans organes », trahi justement par « d'anciens chevaliers » s'introduisant, par le biais des rêves, dans le sommeil. Citons un court passage, qui suit la découverte par le protagoniste, à son réveil – tout se passe toujours « au réveil » avec Kafka – de l'épée supplantant sa colonne vertébrale :

> « Et quand, montés sur une chaise, mes amis retirèrent lentement l'épée, millimètre par millimètre, il ne vint pas de sang et la plaie ouverte sur le cou se referma, ne laissant subsister qu'une fissure à peine perceptible. […] Qui permet à d'anciens chevaliers de rôder dans les rêves ? Irresponsables, ils brandissent leurs épées, en percent d'innocents dormeurs et s'ils ne provoquent pas de graves blessures, c'est tout d'abord, sans doute, *parce que leurs armes glissent sur les corps vivants* […] »[7]

Il s'agit donc bien de l'organisme se rigidifiant, spatialisant le corps, dont la chair se trouve « organisée », fonctionnalisée, « mécanisée » ; tout ceci s'opérant au sein du rêve, qui, par essence impose des formes. Dès lors, lorsque la chair descend des os au cours du sommeil, lorsque le corps s'aplatit, qu'il gagne ainsi en élasticité, en « acrobatie », c'est aussi l'organisme qu'il quitte, libérant des mouvements intensifs, « immobilité au-delà du mouvement », le sommeil au-delà ou en-deçà des rêves :

---

[6] Cf. Note 40, p. 216 de la présente thèse.

[7] Kafka, « L'épée », *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 354-355, nous soulignons. Organique s'oppose donc à « vivant ».

> « Même quand le contour se déplace, le mouvement consiste moins dans ce déplacement que dans l'exploration amibienne à laquelle la Figure se livre dans le contour. Le mouvement n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*. Suivant la loi de Beckett ou de Kafka, *il y a l'immobilité au-delà du mouvement* ; au-delà d'être debout, il y a être assis, au-delà d'être assis, être couché, pour se dissiper enfin. Le véritable acrobate est celui de l'immobilité dans le rond » (*B*, 45, nous soulignons).

B. Les Vigilambules

Nous arrivons ainsi à l'essentiel. Ce qui est libéré au cours du sommeil est bien la sensation, en tant que bloc de percepts et d'affects existant en soi en dehors de toute référence objective *et* subjective.

Et comme s'exclame Jacques Borel dans un article justement consacré à un dormeur de Bacon, c'est paradoxalement cette apparence paisible du corps endormi qui fait surgir les terribles sensations qui s'apparentent justement à l'expérience limite qu'est la mort :

> « Absents, est-ce vrai, de ce tableau de Bacon, comme le cri humain, ces vaisseaux, ces viscères, ces tubulures, ce ruisseau du sang dans les « grands halls de la mort » qui dégoutte, la fétide usine du corps et son odeur, fétide elle-même, obsédante, de mortalité. Si bien que, comme la position du dormeur dans son enfantine obscénité, ce nombril rose apparaît lui-même comme la survie ou la nostalgie d'un centre absent, d'un centre d'avant la chute dans le chaos ou avec lequel peut-être un contact, dans la touffeur rose et sans trace du sommeil, est miraculeusement retrouvé » [8]

[8] Jacques Borel, « Sur un personnage endormi », in *L'Arc*, n°73, 1978, p. 54. Il écrit également, dénotant la sensation d'écrasement : « Mon souvenir avait fait subir au tableau une déformation, une seule, comme je l'ai vérifié, mais d'importance, révélatrice assurément de mon sentiment d'écrasement. […] Sans doute me rappelais-je bien que le dormeur fugacement apaisé, ou reposé, n'était pas allongé de tout son long, mais couché sur le côté, dans cette position fœtale que, longtemps après l'enfance, nous continuons à prendre pour nous endormir, stupéfaits au matin, et à la suite de quels combats nocturnes oubliés, de nous retrouver étendus sur le dos comme si notre corps de lui-même avait anticipé cette immobile rigidité des morts, un jour, que nous serons, et comme si, avant que la conscience à nouveau ne nous envahisse et ne nous accable, nous étions un instant à nos propres yeux une plus parfaite image de la mort que dans le haletant et traditionnel simulacre de sommeil, par Bacon précisément évité » (*Ibid.*, p. 50).

Et c'est en happant ou en se laissant happé par les forces qui conditionnent la sensation, que celles-ci apparaissent comme effets sur les corps. C'est ce qu'appelle Deleuze « la réalité hystérique du corps », qui fait apparaître ces personnages étranges que sont les « somnambules à l'état de veille » ou « Vigilambules », à travers lesquels transparaît « l'action directe [des] forces sur le système nerveux » (*B*, 51).

Aussi est-ce ce que déduit Pierre Montebello, dans *La Passion de la pensée*, concernant la fonction de l'art du point de vue de Deleuze, en expliquant que …

> « […] l'art peut nous faire retrouver cette expérience de la *présence du monde* : être réellement dans tout ce que nous percevons, atteindre à ce point où les choses se révèlent en nous *sans nous*, opèrent en nous *sans nous*, sont sentis tout en restant insensible à la subjectivité. Le Corps sans organes que nous fait l'art est en effet pure Amnésie, perte de soi et de la mémoire de soi, au moment où le flux du réel glisse sur le corps. L'art plastique décrit bien cette présence vive du réel sous la représentation. L'organisme se défait en étant connecté à des flux de vie plus puissants ; c'est en ce sens que la peinture est hystérie, présence hypnotique du réel en nous (la peinture met des yeux dans tous les organes). La peinture, montre Deleuze, hystérise en donnant à voir le « il y a », l'effet de la présence sur nous. Il est patent que les corps peints par Bacon se convulsent comme des corps hystériques, ils font voir l'action du réel sur eux, le flux de réel qui coule en eux. D'où ces corps avec contractures et paralysies, hyperesthésies et anesthésies, comme si il y avait action sur le système nerveux, cette façon d'être « somnambule à l'état de veille » (Vigilambule), cette façon de sentir le corps « sous l'organisme », ces manières d'autoscopie : « Ce n'est plus ma tête, mais je me sens dans une tête » »[9].

Ainsi en est-il en effet du sommeil chez Bacon. Ses dormeurs, bien qu'en apparence immobiles, sont des Somnambules à l'état de veille, des dormeurs sans rêves, vigiles de par la manifestation et la *présence*[10] du réel sur leur chair : l'événement proprement pictural qu'est la sensation.

---

9 *DPP*, 207.

10 « Essayer de transcrire la présence vivante et la transcrire comme telle, sans laisser échapper cette vie qui lui est essentielle, c'est chercher à la fixer sans la fixer, s'efforcer paradoxalement de fixer ce qui ne peut pas et ne doit pas être fixé, car le fixer c'est le tuer. Aussi l'œuvre répondant à ce propos ne peut-elle – pour aboutie qu'elle soit – que revêtir une allure jaillissante ou hagarde d'esquisse (selon que la capture s'est opérée sur l'instant ou par à-coups), l'artiste, au demeurant, la traitant non comme œuvre qu'il pourrait un jour tenir pour plus qu'un essai – une œuvre finie,

Et ce n'est pas un hasard, si la neurophysiologie rend compte d'une plus forte affinité entre le sommeil et la veille, plutôt qu'avec le rêve :

> « Le sommeil proprement dit – appelons-le état hypnique – et désigné aussi comme sommeil lent, […] présente à maints égards plus d'affinités avec l'état vigile qu'avec l'état onirique ; avec son activité corticale synchronisée, son hypotonie musculaire, l'état hypnique maintient les liaisons avec le monde extérieur ; l'aspect comportemental relâché, instable, incohérent, suggère qu'il est comme la décomposition de l'état vigile, quelque chose comme un degré zéro permettant la récupération physiologique et le repos ; caractérisé, semble-t-il, par l'absence de rêve.»[11]

Décontraction extensive, mais contraction intensive, le sommeil permet de rendre visibles les forces invisibles – diagramme – qui, bien que n'étant pas de même nature que la sensation, la conditionnent.

Deux forces, disait Deleuze, transparaissent à travers les corps engourdis des dormeurs : celle de l'aplatissement et celle de la descente ou de la chute. On est donc bien loin du cliché d'un sommeil qui serait repos ou quiétude. Il y a quelque chose de plus intense qui surgit, une réalité touchant l'être même du sommeil, qui se fait, en effet, dans des zones d'indiscernabilité, d'indécidabilité, zones de voisinages entre l'homme, l'animal, la molécule, tout le domaine des devenirs qui traversent l'homme, à l'insu de l'homme comme organisation et organisme.

D'où une grande affinité de Bacon avec Beckett et Kafka, qui permet de faire communiquer peinture, littérature et cinéma (pièces télévisuelles de Beckett, notamment), autour de cette Figure hystérique, à la fois somnambule et insomniaque, prise dans un sommeil-veille ou un rêve-veille, toujours à la lisière des classifications, des dualismes,

---

réussie, « achevée » et qui, maintenant figée, est passé de l'autre côté de la vie – mais comme l'objet d'une entreprise toujours à recommencer, à reprendre sur des bases point nécessairement différentes, et dont chaque reprise constituera une aventure nouvelle. Il s'agit, ici, moins de perfectionner que de tenter encore sa chance, et c'est ainsi (me semble-il) que Bacon, de sa manière à la fois emportée et contrôlée, peindra plusieurs fois, sans que tombe sa fureur lucide, une même personne amie ou fera surgir ces *Van Gogh* que l'on croirait nés d'une rencontre plutôt que rejoints par-dessus le fossé du temps » (Michel Leiris, *Francis Bacon, Face et Profil,* Paris, Albin Michel, 2004, p.21). Telle est justement la différence chez Deleuze entre *présenter* et *représenter*.

[11] Roger Dadoun, *op. cit.*, p. 407.

des oppositions, là où les devenirs brisent les murs érigés par la représentation organique, par les stratifications logiques rigides, par le système du jugement, si injuste en fin de compte.

> « Le tableau commun des Personnes de Beckett et des Figures de Bacon, un même Irlande : le rond, l'isolant, le Dépeupleur ; la série de contractures et paralysies dans le rond ; la petite promenade du Vigilambule ; la présence du Témoin, qui sent, qui voit et qui parle encore ; la manière dont le corps s'échappe, c'est-à-dire échappe à l'organisme … » (*B*, 51). Et d'ajouter : « Bacon non moins que Beckett fait partie de ces auteurs qui peuvent parler au nom d'une vie très intense, pour une vie plus intense. Ce n'est pas un peintre qui « croit » à la mort. Tout un misérabilisme figuratif, mais au service d'une Figure de vie de plus en plus forte. On doit rendre à Bacon autant qu'à Beckett ou à Kafka l'hommage suivant : ils ont dressé des Figures indomptables, indomptables par leur insistance, par leur présence, au moment même où ils « représentaient » l'horrible, la mutilation, la prothèse, la chute ou le raté. Ils ont donné à la vie un nouveau pouvoir de rire extrêmement direct » (*B*, 62).

C. Le cri inaudible de l'hystérie

Mais justement, l'horrible, la mutilation, la prothèse, la chute ou le raté ne sont aucunement figurés, mais prennent vie dans des Figures qui semblent tout à fait « au repos » :

> « Dès qu'il y a horreur, une histoire se réintroduit, on a raté le cri. Et finalement, le maximum de violence sera dans les Figures assises ou accroupies, qui ne subissent aucune torture ni brutalité, auxquelles rien de visible n'arrive, et qui effectuent d'autant mieux la puissance de la peinture » (*B*, 43)

Ainsi en est-il également du sommeil, que la posture du « Vigilambule » affirme d'autant mieux. Cette notion, Deleuze l'emprunte à la psychiatrie de la fin du XIXe siècle et, en particulier, à l'étude de l'hystérie, entreprise par Paul Sollier, qui s'intéressait plus précisément aux phénomènes d'autoscopies (interne et externe), à savoir la faculté d'avoir

une vision interne de son propre corps, de ses propres organes, chez des sujets atteints de vigilambulisme hystérique[12].

Aussi sont-ils endormis bien qu'en apparence éveillés – d'où le terme de vigilambule ou somnambule à l'état de veille – ; et se trouvent capables, de par ce nouvel état de conscience, dédoublement de soi, tantôt de voir et de sentir leurs organes internes, jusque dans leurs rapports microscopiques, tantôt de se voir comme autre, à l'extérieur de soi, comme dans un miroir – hallucination spéculaire. Ces phénomènes, bien que pouvant apparaître sur des sujets normaux empreints d'une grande fatigue, se retrouvent fréquemment comme symptômes de l'hystérie :

> « L'hystérie est constituée par un trouble fondamental de l'écorce cérébrale qu'on peut regarder *comme une sorte de sommeil, d'engourdissement*, allant depuis une simple diminution de fonction des centres corticaux jusqu'à leur arrêt complet. Cet engourdissement, dont les malades ne se rendent compte que lorsqu'il subit des variations en plus et surtout en moins, se traduit objectivement par des modifications des fonctions qui se trouvent sous la dépendance des centres atteints, et par des altérations de la sensibilité. Ces altérations de la sensibilité sont constantes, et suivant leurs degrés, suivant surtout les parties de l'organisme qui les présentent accessibles comme les membres ou inaccessibles comme les viscères à l'exploration directe elles se traduisent d'une manière objective ou subjective. Les variations dans l'étendue des centres corticaux atteints par l'engourdissement hystérique, dans l'intensité de cet engourdissement, dans les associations des divers centres atteints, expliquent toutes les variétés, toutes les modalités si changeantes et si complexes parfois qu'on rencontre dans l'hystérie. J'ai du reste résumé cette conception dans la définition suivante de l'hystérie : « L'hystérie est un trouble physique, fonctionnel, du cerveau, consistant dans un engourdissement ou un sommeil localisé ou généralisé, passager ou permanent, des centres cérébraux, et se traduisant par conséquent, suivant les centres atteints, par des manifestations vaso-motrices et trophiques, viscérales, sensorielles et sensitives, motrices et enfin psychiques, et, suivant ses variations, son degré et sa durée, par des crises transitoires, des stigmates permanents ou

[12] Remarquons que Deleuze, en se référant aux travaux initiés notamment par Charcot et, ici, par Paul Sollier, se détourne de la psychanalyse, qui avait pourtant aussi pour objet de prédilection l'hystérie. On sait également la méfiance de Bacon pour toute interprétation psychanalytique de son œuvre ; voir l'interview « Au-delà du réel : la vérité », notamment la manière dont il élude la question « Un rêve est-il une image accidentelle » : « Je ne saurai vous dire, demandez à Freud » (15'40) ; et aussi sa manière de considérer le rêve, de manière pré-picturale, comme « une diapositive », une idée générale du tableau à venir (4').

> des accidents paroxystiques. *Les hystériques confirmés ne sont que des vigilambules, dont l'état de sommeil est plus ou moins profond, plus ou moins étendu*. »[13]

Paul Sollier fait référence à un cas, qui nous interpelle particulièrement, puisque l'intérieur du corps du sujet se présente à lui comme un tableau :

> « Rendez compte, dit l'expérimentateur à un sujet hypnotisé, de votre *prescience de somnambule*, de vos visions. Je ne saurais, répond-il ; *les objets dont on me parle s'offrent à moi comme un tableau* ; je les vois, je les sais. Vous voyez donc l'intérieur de votre corps ? Parfaitement. »[14]

Et justement, les Figures de Bacon semblent vivre ou nous faire vivre ce même phénomène, cette station hystérique, où la sensation et la vision se trouvent mêlées, et où le système nerveux prend le dessus sur toute conscience spirituelle ou cérébrale, réflexe et automatisme, faisant tenir le corps en soi, sans l'intervention d'aucune volonté.

Le cerveau est matière et toute matière est nerveuse. Aussi, toutes les descriptions de ces états d'hystérie[15], saisies en état d'hypnose, nous renvoient directement à Antonin Artaud, au corps sans organes et à son *Pèse-nerfs* :

---

[13] Paul Sollier, « L'autoscopie interne », *Revue de Philosophie de la France et de l'étranger*, vingt-huitième année, Tome LV, janvier – juin 1903, p. 4, nous soulignons.

[14] *Ibid.*, p. 2.

[15] « Au cours d'une séance de réveil de la sensibilité, alors qu'elle avait recouvré celle des membres inférieurs, elle arrive au ventre. Tout à coup elle se plaint d'une douleur vive à gauche, qui la fait replier sa cuisse sur l'abdomen et lui fait crisper le visage. Je lui demande ce qu'elle a. « C'est un tube qui me fait mal. — Quel tube, dis-je ? — Il va de là à là (elle me montre avec la main le trajet de l'ovaire à l'utérus). — Qu'est-ce qu'il y a dans ce tube ? — Rien en ce moment. — Quand donc y-a-t-il quelque chose ? — Quand je suis indisposée (règles). — Qu'est-ce qu'il y a alors ? — Du sang. — Comment donc le voyez-vous ? — En moi. — Oui, mais comment ? — devant vos yeux ? comme si c'était une personne ? — Non. — Dans votre tête ? en imagination ? — Non ; *comme si j'avais des yeux dans le ventre ; je le sens*. » ; et Paul Sollier de commenter : « il semble tout d'abord que ce soit une sorte de vision intérieure, car les sujets disent qu'ils « voient » réellement, mais ils ajoutent aussi souvent qu'ils « sentent » ce qu'ils décrivent, comme pourraient par exemple le faire des aveugles. Cette vision est tantôt intérieure tantôt extériorisée. L'un dira qu'il a comme des yeux dans le ventre, l'autre dessine dans l'espace avec son doigt ses organes à mesure qu'il les décrit, un autre se voit comme dans une glace, ou bien comme s'il se regardait de derrière, et voit par exemple sa figure par-dessous la peau comme un masque regardé par derrière, un autre encore dira qu'il se voit comme par transparence. Chez le même sujet on peut observer aussi ces différentes manières de « voir », successivement, ou simultanément même

> « Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit »[16].

Et les peintures de Bacon nous renvoient d'autant mieux à cet état, à cette posture clinique, qu'elles sont prises dans une matière picturale palpable, dans des faits picturaux, couleur, lignes, contours : l'hystérie de la peinture.

> « La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux. Ce n'est pas une hystérie du peintre, c'est une hystérie de la peinture ». Et ce « n'est pas un mot, quand Bacon déclare qu'il est cérébralement pessimiste, mais nerveusement optimiste, d'un optimisme qui ne croit qu'à la vie » … (*B*, 53)

Revenons à la question qui nous préoccupait, celle du sommeil. En sommeil, écrivait Artaud, « nerfs tendus le long des jambes. Le sommeil venait d'un déplacement de croyance, l'étreinte se relâchait, l'absurde me marchait sur les pieds »[17]. Le sommeil est aussi et avant tout une affaire de nerfs, et ce, justement parce que l'activité cérébrale s'y trouve neutralisée, en un sens, « un degré zéro ». Le sommeil est nerveusement optimiste.

---

pour les différents organes considérés. *Cette diversité me paraît montrer qu'il ne s'agit pas d'un phénomène de vision proprement dite, ce qui d'ailleurs ne se comprend pas, mais d'un phénomène de représentation basé sur les sensations cénesthésiques parties de l'organe, ou pour mieux dire rapportées à l'organe dont le centre recouvre son activité.* » Ainsi les descriptions d'organes, comme des agencements machiniques et non pas métaphoriques : « Les muscles, les tendons sont des cordes ; les vaisseaux aussi sont des « cordes » ou des « ficelles », puis à mesure que la sensation se précise, ils deviennent des « tuyaux dans lesquels il coule quelque chose » ; l'ovaire est un « petit sac » avec des « grains » les trompes sont des « tuyaux », le vagin aussi est un « gros tuyau », l'utérus est un tuyau aussi avec des parois très épaisses ; l'hymen est une petite « peau », les bronches sont des « branches de corail » qui peu à peu se laissent canaliser pour que l'air passe ; les poumons sont une « grappe de raisin », le foie et la rate des « éponges », l'estomac une « poche », un « sac », l'intestin un « long tuyau », les seins sont des « grappes » aussi mais qui ne sont plus pareilles à celles du poumon ; les cellules cérébrales sont des « petites cases » avec des pointes, avec « quelque chose de mou dedans » (Sollier, *op. cit.* p. 24-25, nous soulignons).

[16] Artaud, *Le pèse-nerfs*, Paris, Gallimard, 1956, p. 107.

[17] *Ibid.*, p. 91.

Blanchot écrivait de très belles pages à propos de cet état hypnique, où il constatait également, une solidarité entre sommeil et veille, rejoignant l'hypothèque neurophysiologique, mais touchant à un point plus ontologique :

> « Par le sommeil, le jour se sert de la nuit pour effacer la nuit. Dormir appartient au monde, c'est une tâche, nous dormons en accord avec la loi générale qui fait dépendre notre activité diurne du repos de nos nuits. […] Dormir, voilà l'acte remarquable de notre vigilance. Dormir profondément nous fait seul échapper à ce qu'il y a au fond du sommeil. Où est la nuit ? Il n'y a plus de nuit ».[18]

Et d'ajouter :

> « Le sommeil transforme la nuit en possibilité. La vigilance est sommeil quand vient la nuit. Qui ne dort pas ne peut rester éveillé. La vigilance consiste dans le fait de ne pas veiller toujours, car elle cherche *l'éveil* comme son essence. Le vagabondage nocturne, le penchant à errer quand le monde s'atténue et s'éloigne et même les métiers qu'il faut bien exercer honnêtement la nuit attirent les soupçons ». Aussi rendent-ils « la nuit présente »[19].

Mais ce sommeil dont parle Blanchot, n'est-il pas plus proche d'un sommeil *avec* rêve, que du sommeil *sans* rêve des Vigilambules ? N'est-il pas apparenté à l'état de fatigue, distinct de l'épuisement, qui sert le jour, pour mieux recommencer, pour possibiliser à nouveau ? Et s'il est inattention au monde, comme le pensait Bergson, « cette négation ne nous conserve[rait-elle pas justement] au monde et affirme[rait-elle] le monde », supposant une confiance dans le monde ? »

Blanchot confirme cela en attestant la commune méfiance vis-à-vis des somnambules : « Le somnambule nous est suspect, étant cet homme qui ne trouve pas de repos dans le sommeil. Endormi, il est pourtant sans lieu et, on peut dire, sans foi. La sincérité fondamentale lui manque ou, plus justement, à sa sincérité manque la base : cette position de lui-même qui est aussi repos, où il s'affirme dans la fermeté et la fixité de son absence devenue son support »[20].

---

18 Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 357.
19 *Idem*.
20 *Idem.*

Deleuze nous semble toutefois à la fois proche et distant de la position de Blanchot quant au sommeil. D'une part, il semble que leurs points de vue divergent concernant la césure entre deux jours, que permettrait le sommeil, mais il semble, d'autre part, qu'ils se rejoignent, car ce n'est pas du même sommeil dont il s'agit. Le sommeil sans rêve est ce sommeil profond qu'évoque Blanchot, et qui, pour un instant, se trouve dans un rapport étroit avec le monde. Le Vigilambule n'est pas somnambule, sa confiance dans le monde est attestée par le fait que lui seul peut supporter ses « mouvements terribles ». L'on ne se complique en soi que pour mieux expliquer le monde :

> « Il est vrai que, dans le sommeil – ajoute Blanchot – il semble que je me referme sur moi […] Cela peut être, mais ce n'est pourtant pas à moi seul que je me confie, je ne m'appuie pas contre moi-même, mais contre le monde devenu en moi l'étroitesse et la limite de mon repos ».[21]

II. Sensation et Infini

A. *Pathos* de la distance : séparer pour mieux communiquer

N'est-ce pas ce qu'on ressent devant les Figures endormies de Bacon ? Leur isolement puis leur séparation, n'est-elle pas la promesse d'une vie inorganique plus intense, d'un infini qui déborde le fini apparent ?

> « Ce monde le plus fermé était donc aussi le plus illimité ». Le contour « est d'abord isolant, ultime territoire de la Figure, mais ainsi il est déjà le « dépeupleur », ou le « déterritorialisant », puisqu'il force la structure à s'enrouler, coupant la Figure de tout milieu naturel ; il est ensuite véhicule […] ; et il est agrès, prothèse parce qu'il soutient l'athlétisme de la figure qui s'enferme ; il agit ensuite comme déformant […] et se retrouve agrès et prothèse en un nouveau sens […] enfin rideau derrière lequel la Figure se dissout en rejoignant la structure ; bref il est membrane, et n'a pas cessé de l'être, assurant la communication dans les deux sens entre la Figure et la structure » (*B*, 37).

---

[21] Blanchot, *Ibid.,* p. 360.

On retrouve ainsi avec Bacon cette articulation entre une forte sobriété qui permet une communication intensive. Isoler, séparer pour mieux faire communiquer le tout. Ce qui nous amène à un point fondamental qui est celui de la capture des forces. Aussi est-il étonnant, et à la fois pertinent pour notre propos sur le sommeil, que la « forme au repos » soit une *dé*formation :

> « La transformation de la forme peut être abstraite ou dynamique. Mais la déformation est toujours celle du corps, et elle est statique, elle se fait sur place ; elle subordonne le mouvement à la force, mais aussi l'abstrait à la Figure […] Cézanne est peut-être le premier à avoir fait des déformations sans transformations, à force de rabattre la vérité sur le corps. C'est par là encore que Bacon est cézanien : c'est sur la forme au repos, chez Bacon comme chez Cézanne, qu'il obtient la déformation ; et en même temps tout l'entourage matériel, la structure, se met d'autant plus à bouger » (B, 59, nous soulignons)

Et d'ajouter plus loin :

> « Tout alors est en rapport avec des forces, tout est force. C'est cela qui constitue la déformation comme acte de peinture : elle ne se laisse ramener ni à une transformation de la forme, ni à une décomposition des éléments. Et les déformations de Bacon sont rarement contrainte ou forcées, *ce sont les postures les plus naturelles d'un corps* qui se regroupe en fonction de la force simple qui s'exerce sur lui, *envie de dormir*, de vomir, de se retourner, de tenir assis le plus longtemps possible etc. » (*B*, 60, nous soulignons).

Aussi, est-ce bien évidemment la forme qui est en jeu ici, et plus particulièrement, la forme organique de la représentation classique, une conception de l'espace, espace tactile-optique, qui à chaque époque tente de structurer, canaliser l'acte de peindre et l'art en général : l'épée dans la chair.

B. Forcer la forme : avènement de la Figure

La force de cette conception est justement qu'elle arrive à réduire les forces à une forme, d'intégrer les accidents, le hasard, dans une forme idéale, une essence transcendante, selon une perspective unique, humaine et anthropomorphique[22].

> « La représentation classique a donc pour objet l'accident, mais elle le saisit dans une *organisation* optique qui en fait quelque chose de bien fondé (phénomène) ou une « manifestation » de l'essence » (*B*, 118).

Pour libérer les mouvements inorganiques de la matière, il faut, dès lors, non pas simplement procéder par transformations, mais pousser les choses à une déformation, à une catastrophe, un chaos, mais un chaos-germe, duquel autre chose doit surgir : un monstre, l'informel en personne. Ainsi en est-il du rôle du diagramme chez Bacon, qui

---

[22] Deleuze s'appuie pour étayer cette conception anthropomorphique et organique de l'art sur les analyses de Worringer, notamment dans *Abstraction et Einfühlung*. L'auteur y critique un présupposé ayant aiguillé toute l'esthétique et la pensée de l'art, présupposé selon lequel l'art serait « la jouissance de soi objectivée » : « Le présupposé psychique de ce naturalisme n'était donc pas la joie ludique et banale éprouvée devant l'accord de la présentation artistique avec l'objet, mais le besoin de la forme organique, où l'on pouvait jouir avec une intensité accrue de son propre organisme » (Worringer, *Abstraction et Einfühlung – Contribution à la psychologie du style*, Langres, Klincksieck, 1978, p. 63). Toute mise en cause de la notion de « classicisme » y est également esquissée. Aussi nous faut-il nous référer aux passages décrivant le passage de l'organique à l'inorganique, notamment avec l'avènement de l'art gothique, permettant un certain décentrement de l'homme : « lorsque nous nous demandons, devant une cathédrale gothique, si sa constitution interne est d'ordre organico-vivant ou abstrait, nous tombons dans la confusion. Par constitution interne, j'entends ce que l'on peut également appeler l'âme d'un édifice, la force intérieure mystérieuse qui constitue son essence. Or dans la cathédrale nous commencerons sans aucun doute par ressentir un très puissant appel adressé à notre pouvoir d'Einfühlung, en en même temps nous ne pourrons qu'hésiter à qualifier d'organique sa constitution interne. Hésitation qui se renforcera si nous songeons à la constitution organique d'un édifice grec classique. Dans le cas de l'édifice classique, les concepts d'organique et d'Einfühlung coïncident parfaitement : une vie organique s'y substitue au matériau ; celui-ci n'obéit plus à ses lois mécaniques propres, mais il se subordonne avec ces lois mêmes à un vouloir artistique empli du sentiment de la vie organique. En revanche, dans l'édifice gothique, le matériau ne vit plus que de ces lois mécaniques propres ; toutefois, malgré leur caractère fondamental abstrait, ces lois ses sont animées, ce qui veut dire qu'elles ont reçu une expressivité. […] Saisi par l'enivrant concert orchestral de ces forces mécaniques qui exercent leur poussé dans toutes les directions et se pressent vers le ciel en un puissant crescendo, [l'homme] se sent convulsivement emporté dans un bienheureux tourbillon, vigoureusement élevé au-dessus de lui-même ver l'infini » (p. 131).

permet de conjurer la forme, tout en permettant à la Figure de naître et d'être *présente*. C'est cela le fait pictural ou les « matters of facts », concernant notamment le rapport entre deux Figures, ou une Figure composée par deux corps mêlés :

> « Ce qui est peint c'est la sensation. Beauté de ces Figures mêlées. Elles ne sont pas confondues, mais rendues indiscernables par l'extrême précision des lignes qui acquièrent une sorte d'autonomie par rapport aux corps : comme dans un *diagramme* dont les lignes n'uniraient que des sensations » (*B*, 65).

Et ceci nous renvoie à la notion de capture ou de double capture, qu'affectionne Deleuze, les noces contre-nature de la guêpe et l'orchidée, ou de manière plus adaptée ici, l'étreinte des lutteurs.

D'où justement le rapprochement avec Proust, qui en apparence, paraît un peu fortuit, mais qui, concernant précisément les couples de Bacon, fait converger le peintre et l'écrivain vers une même conception de la figure et de la sensation. Car Proust, « voulait amener au jour […] une sorte de Figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative : une Figure en soi […]. Il parlait lui-même de « vérités écrites à l'aide de figures » » (*B*, 66).

Aussi est-ce la mémoire involontaire qui agit au niveau des sensations. Et le fait que justement, chez Bacon, ce sont des figures amnésiques qui sont mises en présence, montre que sa conception de l'art communique avec celle de Proust, pour qui la mémoire involontaire « accouplait deux sensations qui existaient dans le corps à des niveaux différents, et qui s'étreignaient comme deux lutteurs, la sensation présente et la sensation passée, pour faire surgir quelque chose d'irréductible aux deux, au passé comme au présent : cette Figure […] une épiphanie dressée dans le monde fermé » (*B*, 67).

Monde fermé, incarcération, prison, enfermement, isolement, séparation … nous revoilà dans ces mondes pluriels hermétiques, comme chez Proust ou Minnelli, dont la communication semble impossible, mais qui isolés, capturés, permettent de faire surgir les sensations, à savoir la présence du réel-même (le virtuel est réel) sur les corps.

Chez Bacon, d'abord dans les tableaux présentant le « fait de la Figure », le rapport entre Figure et structure matérielle, l'aplat, ainsi que le rôle du contour déterminent, selon

Deleuze, toute une rythmique, qui caractérise une fermeture de l'espace, devenant paradoxalement illimité :

> « Cette proximité absolue, cette coprécision, de l'aplat qui fonctionne comme fond, et de la Figure qui fonctionne comme forme, sur le même plan de vision proche. Et c'est ce système, cette coexistence de deux secteurs l'un à côté de l'autre, qui ferme l'espace, qui constitue un espace absolument clos et tournant, beaucoup plus que si l'on procédait avec du sombre, de l'obscure ou de l'indistinct ». Aussi s'agit-il de « détruire la netteté par la netteté ». (*B*, 15)

La Figure est d'abord isolée, puis déformée, expliquant le monde à mesure qu'elle se complique : « la Figure n'est plus seulement isolée, elle est déformée, tantôt contractée et aspirée, tantôt étirée et dilatée ». Et d'insister : « La Figure n'est pas seulement le corps isolé, mais le corps déformé qui s'échappe ». D'abord isolation puis déformation, qui font de cette dernière un « destin » : « c'est que le corps – explique Deleuze – a un rapport nécessaire avec la structure matérielle : non seulement celle-ci s'enroule autour de lui, mais il doit la rejoindre et s'y dissiper, et pour cela passer par ou dans ces instruments-prothèses, qui constituent des passages et des états réels, physiques, effectifs, *des sensations et pas du tout des imaginations* » (*B*, 25, nous soulignons).

Ainsi en est-il de la « Figure couchée avec seringue hypodermique », dont on pourrait imaginer que c'est le corps d'une droguée, scénariser le tableau – encore une fois, tel Kafka avec Œdipe, Bacon tend la perche à la figuration … Mais il n'en est rien. La seringue était une manière pour Bacon de clouer le corps, l'instrument d'une crucifixion, pour permettre à la chair de descendre des os, et impulser le processus de déformation, manière dont le corps échappe à l'organisme, libérant les intensités qui le traversent, des *passages* de sensation. Deleuze va plus loin en affirmant que c'est « moins un corps cloué, […], qu'un corps qui tente de passer par la seringue, et de s'échapper par ce trou ou cette pointe de fuite fonctionnant comme organe-prothèse » (*B*, 25). Ce qu'il nomme « abjection » ou encore « infamie »[23].

---

[23] « Bon, je dis dans le cas de Bacon, alors : le corps s'échappe, un vomissement. Un vomissement, […] Je vous lis un passage d'un très grand romancier. […] c'est justement un romancier qui déborde tellement la narration ! Je le dis tout de suite c'est Conrad, c'est Joseph Conrad, dans un

Et peut-être cela a-t-il à voir avec cette puissante formule deleuzienne qu'est « la honte d'être un homme » :

> « La honte d'être un homme doit s'entendre ainsi – explique Pierre Montebello – non pas accusation portée contre l'homme mais plutôt contre l'homme muré en lui-même, narcissique, projectif, ramenant le monde à lui, enfermant la vie en lui, coupé de l'immensité du monde, que de recomposer l'homme avec le cosmos, afin d'élargir à mille vies fragiles, invisibles, insoupçonnées, minuscules ou gigantesques, terribles ou sublimes ? »[24]

---

très beau roman intitulé *Le Nègre du Narcisse*. La situation est celle-ci : le bateau coule, le bateau est en train de couler. Et il y a un marin, il y a un marin qui crie dans […] une cabine ! Tout s'est effondré, là, tout est bloqué, on ne peut pas le sauver. Et ses copains veulent le sauver parce que c'est... il est fétiche, parce que d'une part il est noir, c'est le seul noir du navire, et d'autre part il est tout le temps malade. […] on veut d'autant plus le sauver qu'il est condamné[…]. Et tout l'équipage s'y met, comme des fous, sans savoir pourquoi, il faut le sauver, lui. Il faut le sauver lui et enfin ils arrivent jusqu'à la cabine après toutes sortes d'efforts et avec un appareil, je sais plus quoi, euh, avec un morceau de fer, ils attaquent une cloison. Ils attaquent une cloison. Voilà le texte : « Nous regardions le fer attaquer obstinément le joint de deux planches. Un craquement, puis soudain la pince disparut à demi parmi les échardes d'un orifice oblong - voyez, s'enfonce la pince, la cloison cède tout d'un coup et passe de l'autre côté – Archie – le marin qui tenait la pince – Archie la retira prestement et – c'est là que le texte commence, formidable, euh, donc, c'est le nègre du Narcisse qui est enfermé dans la cabine – et ce nègre infâme – pourquoi infâme ? Vous allez comprendre tout à l'heure – et ce nègre infâme se jetant vers l'ouverture y colla ses lèvres et gémit : « au secours » d'une voix presque éteinte – voyez, il y a un trou minuscule, tout petit trou dans la cloison et le type, là, qui est enfermé, qui était dans la panique, colle ses lèvres, au risque de se blesser avec la pointe, là, et murmure « au secours » – ... d'une voix presque éteinte, pressant sa tête contre le bois dans un effort dément, pour sortir par ce trou d'un pouce de large sur trois de long. » (Cours du 7/4/81). Sur l'infamie voir également ce que Deleuze dit de *La vie des hommes infâmes* de Foucault, *Pp*, 146-147 : « On parle, on voit, on meurt. Oui, il y a des sujets : ce sont des grains dansants dans la poussière du visible, et des places mobiles dans un murmure anonyme. Le sujet, c'est toujours une dérivée. Il naît et s'évanouit dans l'épaisseur de ce qu'on dit, de ce qu'on voit. Foucault en tirera une très curieuse conception de « l'homme infâme », une conception pleine d'une gaité discrète. […] l'homme ordinaire, l'homme quelconque, brusquement tiré à la lumière par un fait divers […] L'homme infâme, c'est le Dasein. L'homme infâme, c'est une particule prise dans un faisceau de lumière et une onde acoustique ».

[24] Pierre Montebello, *Deleuze, esthétiques – la honte d'être un homme*, *op. cit.*, p. 11. N'est-il pas étonnant que le nègre de Conrad tente justement d'échapper et de s'échapper du « Narcisse » par un petit trou : infamie … ?

N'est-ce pas justement cela que l'on voit dans les tableaux de Bacon, et dans l'acte de peindre en général ? :

> « L'abjection. Qu'est-ce que ce serait l'abjection ? Je me demande si l'abjection c'est pas l'effort constant - on est tous abjects à ce moment-là, ce serait bien ! - l'effort constant, ou de temps en temps, qui traverse le corps, l'effort par-lequel le corps tend à s'échapper, tend à s'échapper par un orifice, soit orifice lui appartenant, c'est-à-dire faisant partie de son organisme, soit orifice extérieur. Ce serait ça. Pourquoi est-ce que ce serait ça l'abjection ? J'en sais rien ! Quelqu'un me dit tout d'un coup : "oh, je voudrais passer par ce trou de souris". Abject. Pourquoi ? Je sais pas. Oh, il y a quelque chose d'abject là-dedans. "Je voudrais me faire..." tiens ! et en effet, pourquoi est-ce qu'il veut passer par le trou de la souris ? Parce qu'il a honte, hein. « Dans la honte, je vais me faire plus petit qu'une souris". Mais oubliez le tout courant de la formule, le tout fait de la formule : passer par un trou de souris, c'est abject ça. Comment un homme peut-il être réduit à passer, à vouloir passer par un trou de souris ? » (Cours du 7/4/81)

C. Rhuthmos

Passer par un trou de souris, pour mieux expliquer le monde, s'ouvrir sur le monde en se faisant tout petit, sobre, imperceptible … une ligne japonaise :

> « Qu'est-ce que ça veut dire de plus en plus de sobriété ? – poursuit Deleuze – Apprendre que le secret de la peinture ou que les faits picturaux les plus beaux c'est lorsqu'au besoin les forces sont très simples, très rudimentaires. Ce ne seront plus des forces qui supplicieront un corps, ce ne seront plus des forces horribles, ce sera la force d'aplatissement du sommeil. *On commence par faire des scènes d'accident abominables par exemple quelqu'un qui passe sous un autobus et puis on s'aperçoit que le vrai aplatissement du corps c'est pas du tout l'autobus qui vous écrase, que le vrai aplatissement du corps, c'est le fait quotidien que vous vous endormez. Et que dans le fait de s'endormir, il y a un fait pictural, alors qui vaut peut-être pour toutes les souffrances du monde, qui vaut peut-être pour tous les écrasements. A ce moment-là vous pourrez récupérer tout, et la torture, et la torture du monde et les horreurs du monde, rien qu'en peignant un bonhomme qui dort.* C'est forcé. C'est ça que je veux dire. L'espèce de, de recherche d'une sobriété, d'une simplicité toujours plus grande. […] ce qu'en littérature Beckett a réussi à, lui, faire quelque chose de plus en plus sobre et que ce soit en un sens d'autant plus frappant, d'autant plus bouleversant. Mais dans les premiers Beckett il y a encore trop de richesse, il y a encore une espèce de richesse narrative et figurative. Puis il arrivera à, bon, il arrivera à cette espèce d'état, alors, de fait pictural, chez lui ça deviendra le fait littéraire, quoi, une espèce de fait littéraire à l'état pur.

> […] cette espèce de capture de forces ». (Cours du 7/4/81, nous soulignons).

Ce mouvement intense de la capture des forces, est, selon Deleuze, le rythme même du tableau, le rythme comme « forme »[25], forme sous un nouveau sens, car il s'agira, pour Bacon, comme pour Deleuze, de sauver le contour :

> « C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même » (*B*, 46).

La coexistence des deux mouvements, où la fonction du contour change et modifie la cadence, – de la structure à la Figure puis de la Figure à la structure – forme ainsi le rythme, la forme, le fait pictural en soi. Deleuze décrit ainsi cette singulière rythmique picturale :

> « La structure se présente alors comme aplat, mais qui va s'enrouler comme un cylindre autour du contour ; le contour se présente alors comme isolant […] ; et la Figure est isolée dans le contour, c'est un monde tout à fait clos ». Puis « le contour change […] agissant comme déformant ; la Figure se contracte, ou se dilate, pour passer par un trou ou dans le miroir, elle éprouve un devenir-animal extraordinaire en une série de déformations criantes ; et elle tend elle-même à rejoindre l'aplat, à se dissiper dans la structure, avec un dernier sourire, par l'intermédiaire du contour, mais comme un rideau où *la Figure s'estompe à l'infini*. Ce monde le plus fermé était aussi le plus illimité » (*B*, 37, nous soulignons).

Et d'insister :

---

[25] Insistons sur la différence entre *rhuthmos* et *skhêma*, tous deux signifiants « forme » : « Quand les auteurs grecs rendent *rhuthmos* par *skhêma*, quand nous-même le traduisons par « forme », ce n'est dans les deux cas qu'une approximation. Entre *skhêma* et *rhuthmos*, il y a une différence : *skhêma* par rapport à *ekhô* « je (me) tiens » (cf. pour la relation lat. *habitus : habeo*) se définit comme « forme » fixe réalisée, posée en quelque sorte comme un objet. Au contraire, *rhuthmos*, d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable. » (E. Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistiques générales*, Paris, Gallimard, 1966, p. 333).

> « […] il y a une diastole dans le premier mouvement, quand le corps s'allonge pour mieux s'enfermer ; et il y a une systole dans le second mouvement, quand le corps se contracte pour s'échapper ; et même quand le corps se dissipe, il reste encore contracté par les forces qui le happent pour le rendre à l'entour. *La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme* » (*B*, 38, nous soulignons).

Espace rythmé, qui dévoile un diagramme de forces, sans pour autant le laisser envahir tout le tableau :

> « Puisque les mouvements apparents des Figures sont subordonnés aux forces invisibles qui s'exercent sur elles, on peut remonter des mouvements aux forces […]. Les premières forces invisibles, c'est celles d'isolations : elles ont pour supports les aplats, et deviennent visibles quand elles s'enroulent autour du contour et enroulant l'aplat autour de la Figure. Les secondes sont les forces de déformation, qui s'emparent du corps et de la tête de la Figure, et qui deviennent visibles chaque fois que la tête secoue son visage, ou le corps son organisme. (Bacon a su « rendre » intensément, par exemple, *la force d'aplatissement dans le sommeil*.) Les troisièmes sont des forces de dissipation, quand la Figure s'estompe et rejoint l'aplat : c'est alors un étrange sourire qui rend ces forces visibles. » etc. (*B*, 63, nous soulignons)

Mais le rythme peut également, et plus intensément, être obtenu par d'autres moyens. La « matter of fact » et le triptyque font, en effet, voir des forces spécifiques : force d'accouplement et force de séparation. La « matter of fact » quand deux Figures « se trouvent prises sur le même fait », « le corps s'en prend à la force d'accouplement, force mélodique », ce qui renvoie à la double capture. Et le triptyque, qui va encore plus loin dans le processus de capture des forces, et ce, à force de sobriété, faisant surgir « un peu de temps à l'état pur » :

> « […] c'est la séparation des corps dans son universelle lumière, dans l'universelle couleur, qui devient le fait commun des Figures, leur être rythmique, seconde « matter of fact » ou Réunion qui sépare. Une réunion sépare les Figures, elle sépare les couleurs, c'est la lumière. Les être-Figures se séparent en tombant dans la lumière noire. Les couleurs-aplats se séparent en tombant dans la lumière blanche. Tout devient aérien dans ces triptyques de lumière, la séparation même est dans les airs. Le temps n'est plus dans le chromatisme des corps, il est passé dans une éternité monochromatique. C'est un immense espace-temps qui réunit toutes

> choses, *mais en introduisant entre elles les distances d'un Sahara, les siècles d'un Aiôn* » (*B*, 81)[26].

Cet espace-temps n'est-il pas similaire à l'espace astronomique proustien ? Bacon n'utilise-t-il pas au fond, également, un télescope pour atteindre à ces forces invisibles, observant des êtres qui semblent si proches, mais qui restent pourtant séparés par une distance incommensurable : un non-rapport, une bataille …

> « Mais en fait il s'agit peu de mémoire […]. Ce qui compte, c'est l'étreinte des deux sensations, et la résonance qu'elles en tirent. C'est comme les *lutteurs* dont Muybridge décomposait le mouvement par la photo. Ce n'est pas que toutes les choses soient en guerre, en lutte, comme on pourrait le croire du point de vue d'un pessimisme figuratif. Ce qui fait la lutte est aussi bien la Figure variable prise par deux corps qui dorment emmêlés, ou bien que le désir mélange, ou que la peinture fait résonner. *Sommeil, désir, art : lieux d'étreinte et de résonance, lieux de lutte* » (*B*, 68, nous soulignons).

Séparer ainsi pour mieux capturer les forces invisibles, pour libérer la sensation. La couleur, dans ce processus, joue un rôle primordial. Elle entretient un rapport intime avec la spatialisation. Et si Bacon est proche de Proust, c'est aussi parce que ce dernier, pris dans son devenir-araignée, savait emprisonner les êtres « : c'était, disait-il, pour en capturer les couleurs ». Peut-être, Bacon, bien que plus proche d'un sommeil sans rêve, pourrait par son « colorisme », rejoindre les rives du rêve, puisque ce dernier, avions-nous vu à un rapport privilégié avec la couleur. Souvenons-nous, en effet, de ce passage à propos de Minnelli – qui, comme Bacon, était d'abord décorateur : « Minnelli avait fait

---

[26] Reprise de ces trois manières, ou trois « variétés » de composés de sensations dans *Qph ?* – « Et si les méthodes sont très différentes, non seulement d'après les arts mais suivant chaque auteur, on peut néanmoins caractériser de grands types monumentaux, ou des « variétés » de composés de sensations : la *vibration* qui caractérise la sensation simple (mais elle est déjà durable ou composée, parce qu'elle monte ou descend, implique une différence de niveau constitutive, suit une corde invisible plus nerveuse que cérébrale) ; *l'étreinte ou le corps-à-corps* (lorsque deux sensations résonnent l'une dans l'autre en s'épousant si étroitement, dans un corps-à-corps qui n'est plus que d'« énergies ») ; *le retrait, la division, la distension* (lorsque deux sensations s'écartent au contraire, se desserrent, mais pour ne plus être réunies que par la lumière, l'air ou le vide qui s'enfoncent entre elles ou en elles comme un coin, à la fois si dense et si léger qu'il s'étend en tous sens à mesure que la distance croît, et forme un bloc qui n'a plus besoin d'aucun soutien). Vibrer la sensation – accoupler la sensation – ouvrir ou fendre, évider la sensation » (*Qph ?*, 158-159).

de l'absorption la puissance propre de cette nouvelle dimension de l'image. D'où chez lui le rôle du rêve : *le rêve n'est que la forme absorbante de la couleur* » (*IM*, 167, nous soulignons).

Couleur, espace, rythme, danse[27], étreinte et capture. Toutes ces notions se retrouvent également dans les triptyques de Bacon, où la couleur joue un rôle structurant, rythmique – ce que Deleuze, à l'instar de Simondon, nomme « modulation », à la différence du moule et du moulage[28] : « Le colorisme est le langage analogique de la peinture : s'il y a encore moulage par la couleur, ce n'est plus un moule même intérieur, mais un moule temporel, variable et continu, auquel seul convient le nom de *modulation* à strictement parler. *Il n'y a plus de dedans ni de dehors, mais seulement une spatialisation continuée, l'énergie spatialisante de la couleur*. Si bien que, tout en évitant l'abstraction, le colorisme conjugue à la fois la figuration et le récit, pour se rapprocher infiniment d'un « fait » pictural à l'état pur, où il n'y a plus rien à raconter. Ce fait, c'est la constitution d'une fonction haptique de la vue » (*B*, 126, nous soulignons).

Et d'ajouter : « La lumière, c'est le temps, mais l'espace, c'est la couleur. On appelle coloristes les peintres qui tendent à substituer aux rapports de valeur des rapports de tonalité, et à « rendre » non seulement la forme, mais l'ombre et la lumière, et le temps, par ces purs rapports de couleur ». Avec la couleur, et sa fonction très spécifique, l'œil acquière une dimension tactile, ou comme l'appelle Deleuze, après Riegl, « haptique » (du verbe *aptô*, toucher) : « on parlera d'un espace haptique, et d'une fonction haptique de l'œil, où la

---

[27] La danse comme *rhuthmos*, forme rythmée. « Multiplicité de temps pour une même mesure » ; « le rythme comme essence en train de s'incarner » ; « l'essence qui ne cesse pas de s'actualiser et de se modifier d'après les niveaux de son actualisation » « une même mesure mais avec des temps variables » « une dans a une forme, un rhuthmos, forme collective ayant une mesure mais avec des temps variables » « La danse c'est un état de l'essence chez les Grecs […] » – Cours du 26/05/81. Cf. Chapitre VIII du présent travail. Sur le rapport du rythme et la constitution d'un territoire, voir également les analyses de Deleuze et Guattari dans le plateau « De la ritournelle », notamment *MP*, 391-394.

[28] Sur la notion de modulation se reporter à l'ouvrage de Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Editions Gérôme Millon, 2005, notamment les pages 45 à 47, sur la différence entre moulage, modelage et modulation. Deleuze reprend pour ses analyses de la couleur – couleur comme individuation (extension et qualification) – les propriétés que liste Simondon à propos de la modulation comme cristallisation inversée : germe-milieu/ limpide-opaque/ virtuel-actuel. Tout ceci est donc à mettre en rapport avec la construction du concept d'image-cristal. Nous ne pouvons toutefois pas nous y attarder ici.

planitude de la surface n'engendre les volumes que par les couleurs différentes qui y sont disposées » (*B*, 125).

La couleur donne à la Figure une consistance telle qu'elle apparaît sur le même plan que l'aplat ; et « si l'unité de la lumière ou de la couleur prend immédiatement sur soi les rapports entre les Figures et l'aplat, il en résulte aussi bien que les Figures atteignent au maximum de séparation dans la lumière, dans la couleur : une force de séparation, de division les prend, très différente de la force d'isolation précédente » (*B*, 80).

Est-ce peut-être le même rapport que l'on retrouve dans le cinéma des images-mondes, ou « rêves impliqués », chez Minnelli notamment, où le décor, les « cartes postales », les aplats, les vues plates et les couleurs qui leur donnent volume et relief, mettent en mouvement les personnages-Figures, « personnages rythmiques », qui ne peuvent répondre à la situation que par la danse, permettant le passage, la transition d'un monde à un autre : « La couleur est […] l'affect même, c'est-à-dire la conjoncture virtuelle de tous les objets qu'elle capte », insiste Deleuze dans *IM*[29].

Il y a donc comme une métaphysique de la couleur, qui dépasse le cadre strictement technique – le technicolor – et qui s'exprime dans la manière dont la couleur semble se mondaniser, actualiser un espace tout en maintenant ses potentialités, puisqu'il ne s'agit plus d'espaces qualifiés ou d'objets déterminés, mais de pures descriptions optiques : la couleur devient un événement – « ce n'est pas du sang, c'est du rouge »[30].

Réunion-Séparation, tel que dans les triptyques, dont le principe s'énonce ainsi : « maximum d'unité de lumière et de couleur, pour le maximum de division des Figures […] c'est la lumière qui engendre les personnages rythmiques ». Mais lumière qui dépend de la couleur justement : « Le « colorisme », ce ne sont pas seulement des couleurs qui entrent en rapport […], c'est la couleur qui est découverte comme le rapport variable,

---

[29] Souvenons-nous également de cette proposition splendide sur le rapport de Van Gogh à la couleur, rapport mis en exergue au cinéma par un pur coloriste, Minnelli : « Il est juste que Minnelli se soit confronté au sujet capable d'exprimer au mieux cette aventure sans retour : l'hésitation, la crainte et le respect avec lesquels Van Gogh s'approche de la couleur, sa découverte et la splendeur de sa création, et sa propre absorption dans ce qu'il crée, l'absorption de son être et de sa raison dans le jaune » (*IM*, 167)

[30] Deleuze utilise à maintes reprises cette réplique célèbre du personnage « ensanglanté » de *Week-end* de Godard.

le rapport différentiel dont tout le reste dépend ». Et d'ajouter : « Le colorisme prétend dégager un sens particulier de la vue : une vue haptique de la couleur-espace, par différence avec la vue optique de la lumière-temps » (*B*, 130).

D'où l'aspiration « de chaque couleur à la totalité », et son affinité avec le rêve. Nous retrouvons donc le rêve, mais peut-être dans un autre sens que défini précédemment. Car d'une part, celui-ci s'apparentait à la représentation organique, au système du jugement, à une certaine manière d'enfermer la vie, que le peintre permettait de conjurer, en pénétrant les sommeils sans rêve. Mais d'autre part, il semble, maintenant, avec la couleur, retrouver un rôle libérateur, en tant que « spatialisation », et non plus espace fini :

> « […] la *couleur-structure* fait place à la *couleur-force* », du moule à la modulation car « la sensation n'est pas colorée, elle est colorante ». La couleur permet l'émergence d'un nouveau type d'espace, qui fait écho à l'espace haptique égyptien, et où l'œil acquière une fonction tactile, un troisième œil : « le fait lui-même, ce fait pictural venu de la main, c'est la constitution du troisième œil, œil haptique, une vision haptique de l'œil, cette nouvelle clarté. C'était comme si la dualité du tactile et de l'optique était dépassé visuellement, vers cette fonction haptique issue du diagramme » (*B*, 151).

III. Peinture et Justice

Ces dernières lignes de *Logique de la sensation*, dénotent ainsi du déplacement opéré par la peinture moderne dans son rapport avec la couleur et la lumière, l'espace et le temps, la main et l'œil. Toutes ces questions sont fondamentales pour comprendre le lien entre philosophie et art, leurs interférences, et, dès lors, le fort intérêt, proprement philosophique, de Deleuze pour la peinture de Bacon.

A. Contour et lumière

Aussi est-ce à la question du « contour », de la limite, de la forme que nous aboutissons, pour clore notre propos, puisqu'il s'agit bien d'ontologie, et que toute

esthétique est par essence une ontologie. D'autant plus que cette question traverse toute l'histoire de l'art, et touche à sa nécessité, comme le démontre Deleuze dans le chapitre quatorze – « Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture » – de *Logique de la sensation*. Et pour se faire, nous nous rapporterons à une remarque émise par Deleuze dans deux cours – l'un sur la peinture et l'autre sur Spinoza – cours dans lesquels il expose la conception infinitiste du XVII^{e} siècle, et le rapport notamment à un espace optique pur, se démarquant de l'espace tactile-optique grec, de la conception proprement organique, où la forme comme contour essentialise la lumière.

Aussi invoque-t-il, à ces deux occasions distinctes, un texte de Plotin où celui-ci atteste la portée illimitée et infinie de la lumière :

> « Plotin est hostile aux stoïciens, explique Deleuze, il se dit platonicien. Mais il pressentait l'espèce de r*etournement du platonisme qu'il est en train de faire*. C'est avec Plotin que commence, en philosophie, un monde optique pur. Les idéalités ne seront plus que optiques. Elles seront lumineuses, sans aucune référence tactile. Dès lors la limite optique est d'une tout autre nature. La lumière fouille les ombres. Est-ce que l'ombre fait partie de la lumière ? Oui, elle fait partie de la lumière et vous aurez une gradation lumière-ombre ou ombre lumière qui développera l'espace. *Ils sont en train de trouver que, plus profond que l'espace, il y a la spatialisation*. Ça Platon ne le savait pas »[31].

> « L'espace saisi comme le produit d'une expansion, c'est à dire que *l'espace est second par rapport à l'expansion et pas premier*. L'espace est le résultat d'une expansion, ça c'est une idée très bizarre qui à mon avis pour un Grec classique, serait incompréhensible. C'est une idée qui vient d'Orient. Que *la lumière soit spatialisante* : ce n'est pas elle qui est dans l'espace, c'est elle qui constitue l'espace. Ce n'est pas une idée grecque »[32].

Et en effet, la Grèce représentera ce point exceptionnel qu'il faudra de tout temps conjurer, celui que la peinture, avant comme après, n'a cessé d'exorciser, comme étant le point où la représentation devint organique … et d'une certaine manière, onirique, apollinien. Ainsi reprend-il cette même idée, qu'il nous faudra creuser plus amplement,

---

[31] Cours du 26 mai 1981, nous soulignons.
[32] Cours Spinoza du 17 janvier 1981, nous soulignons.

revenant sur la question de la forme et sur la topologie des différents espaces picturaux, pour conclure son cours sur la peinture :

> « Si vous prenez les textes stoïciens, ils sont d'autant plus intéressants quand ils font irruption vraiment dans le monde Grec, que c'est très bien résumé par un texte d'un vieux, d'un ancien stoïcien qui dit : « Eh ben ! oui ! la limite ça n'est pas le contour géométrique, la limite, c'est beaucoup plutôt, dit-il, la zone où une puissance s'exerce c'est-à-dire, toute cette zone où elle s'exerce, elle s'exerce plus etc. » c'est quoi cette zone ? Il dit : le modèle de limite ce n'est pas le sculpteur qui nous le donne au sens d'un contour ou même d'un modelé . Ce qu'il nous le donne c'est le germe de la plante, en d'autres termes le germe « il est » . C'est un changement radical de verbe être. « Je suis jusqu'où j'exerce ma puissance ». Donc je ne suis plus dans le contour de ma limite, ma limite a cessé d'être un contour, ma seule limite c'est lorsque ma puissance ne s'exerce plus. Alors, là il y a quelque chose de fondamental qui est *la découverte de la lumière*. Parce que il s'agit pas de tout de forcer les textes. C'est tous les textes de Plotin sur la lumière. C'est en même temps que Plotin découvre une lumière purement optique. Il fait dire à la lumière, Plotin fait dire explicitement à la lumière : « où est-ce que je commence ? Où est-ce que je finis ? » *c'est la négation du contour ! au profit d'une limite qui sera précisément définie dans la peinture par le clair-obscur et qui implique cet espace, cet étalement d'un espace optique*, qui est complètement différent de l'espace tactile-optique des Grecs ».[33]

Emane donc, de cette analyse, toute une conception sous-jacente de l'espace et du temps, de l'événement et de l'actualisation de l'événement comme *spatialisation*. Dès lors, la peinture ouvre sur un espace ontologique et logique particulier, et toute esthétique

---

[33] Cours du 26 mai 1981, nous soulignons. Cf. Plotin, *Ennéades*, Paris, Belles Lettres, 1931, Tome V, Troisième Partie : « Ainsi, *la lumière qui émane des corps est l'acte du corps lumineux qui agit au dehors. La lumière qui se trouve dans les corps qui ont originairement une telle nature est l'essence formelle du corps originairement lumineux*. Quand un pareil corps a été mêlé à la matière, *il produit la couleur*. L'acte seul ne suffit pas pour donner la couleur ; il ne produit que la *coloration*, parce qu'il est la propriété d'un sujet, qu'il en dépend, de telle sorte que rien ne peut être éloigné de ce sujet sans l'être également de son acte. *La lumière est tout à fait incorporelle*, quoiqu'elle soit l'acte d'un corps. On ne saurait donc dire proprement de la lumière qu'elle s'éloigne ou qu'elle est présente ; les choses se passent d'une autre manière : *la lumière est l'essence du corps lumineux en tant qu'elle est son acte*. L'image produite dans un miroir est donc un acte de l'objet visible, lequel agit sur ce qui peut pâtir, sans laisser rien écouler de sa substance. Si l'objet est présent, l'image paraît dans le miroir : elle est en quelque sorte l'image de la couleur qui a telle figure. Si l'objet s'éloigne, le corps diaphane n'a plus ce qu'il avait quand l'objet visible agissait sur le miroir. » (Nous soulignons)

aurait, ainsi, son ancrage philosophique. Chez Bacon, nous passons bien, avec la couleur, à une appréhension éthique du rôle de la lumière :

> « Est-ce la Vie, le Temps, rendus sensibles, visibles ? Rendre visible le temps, la force du temps, Bacon semble l'avoir fait deux fois : la force du temps changeant, par la variation allotropique des corps, « au dixième de seconde », qui fait partie de la déformation ; puis la force du temps éternel, l'éternité du temps, par cette Réunion-séparation qui règne dans les triptyques*, pure lumière*. Rendre le temps sensible en lui-même » (*B*, 63, nous soulignons).

Ce passage n'est pas sans rappeler les dernières lignes écrites à propos de Spinoza, dans « Spinoza et les trois « éthiques » », où Deleuze explicite le lien entre premier genre de connaissance, ombres et lumière – la philosophie devient peinture, ou plutôt, atteignons-nous à cet espace-temps de la pensée où peinture et philosophie ne cessent de communiquer, et ce, au service de la vie :

> « Les effets ou les signes sont des *ombres* qui se jouent à la surface des corps, toujours entre deux corps. L'ombre est toujours en bordure. C'est toujours un corps qui fait de l'ombre à un autre. Aussi connaissons-nous les corps par leur ombre sur nous, et c'est par notre ombre que nous nous connaissons, nous-mêmes et notre corps. Les signes sont des *effets de lumière* dans un espace rempli de choses qui se choquent au hasard. Si Spinoza se distingue essentiellement de Leibniz, c'est parce que celui-ci, proche d'une inspiration baroque, voit dans le Sombre (« *fuscum subnigrum* ») une matrice, une prémisse, d'où sortiront le clair-obscur, les couleurs et même la lumière. Chez Spinoza, au contraire, tout est lumière, et le Sombre n'est que de l'ombre, un simple effet de lumière, une limite de la lumière sur des corps qui la réfléchissent (affection) ou l'absorbent (affect) : c'est plus proche de Byzance que du Baroque » (*CC*, 175).

B. Deux manières de sauver le contour

Si bien que nous retrouvons ici la typologie des espaces exposée par Deleuze dans le chapitre quatorze de *Logique de la sensation*. Byzance et le Baroque sont deux manières de vivre l'espace et le temps, qui s'exprime dans l'art et la philosophie … peut-être aussi deux manières de contourner l'organicité grecque. Ainsi Spinoza serait, d'une certaine manière, proche également de Plotin qui inaugurait l'espace optique pur, et avec, la présentation d'« un peu de temps à l'état pur ».

Aussi l'art byzantin libère-t-il la lumière de la forme qui le conditionnait dans la mesure où – explique Deleuze – il « opère le renversement de l'art grec, en donnant au fon une activité qui fait qu'on ne sait plus où il finit, ni où commencent les formes » (*B*, 120) ; « l'espace pictural a perdu tous ses référents tactiles imaginaires qui permettaient de voir des profondeurs et des contours, des formes et des fonds dans la représentation classique tridimensionnelle » (*B*, 100). Dès lors, l'enjeu est-il justement, non plus d'intégrer l'accidentel dans un organisme qui jouerait le rôle d'un moule, mais de permettre à l'accident d'atteindre à une « assomption spirituel, une « grâce » ou un « miracle » dans l'indépendance de la lumière (et de la couleur) » (*B,* 120) ; on passe d'une organisation à une composition qui est « l'organisation même, mais en train de se désagréger » (*B*, 121).

D'autre part, le Baroque, auquel est apparenté « l'art barbare ou gothique », tend vers un espace tactile pur. « Une puissante vie non organique : c'est ainsi que Worringer définit l'art gothique, « la ligne septentrionale ». Elle s'oppose en principe à la représentation organique de l'art classique » (*B*, 48). « Ligne frénétique », ajoute plus loin Deleuze, qu'il qualifie de « vie, mais la vie la plus bizarre et la plus intense, une vitalité *non organique* » (*B*, 121).

Aussi nous faut-il nous référer au *Pli*, que Deleuze consacre justement à la dimension baroque qu'il décèle chez Leibniz, comme nous avions vu plus haut. Il prend l'exemple du célèbre tableau du Greco « *L'Enterrement du comte d'Orgaz* », et du « *Jugement dernier* » du Tintoret, qu'il avait auparavant analysés au deuxième chapitre de *Logique de la sensation*, pour montrer dans quelle mesure la peinture ancienne s'évertuait – et réussissait – à arracher la Figure à la figuration, n'étant plus une simple illustration ou représentation des saintes Ecritures. Il écrit dans le *Pli*, que ces deux peintres partagent cette conception baroque et inorganique de la vie :

> « *L'Enterrement du comte d'Orgaz* par exemple est divisé en deux par une ligne horizontale, et en bas les corps se pressent accotés les uns aux autres, tandis qu'en haut l'âme monte, par un mince repli, attendue par de saintes monades dont chacune a sa spontanéité. Chez le Tintoret, l'étage du bas montre les corps en proie à leur propre pesanteur, les âmes trébuchant, s'inclinant et tombant dans les replis de la matière ; au contraire, la moitié supérieure agit comme un puissant aimant qui les attire, leur fait

> chevaucher des plis jaunes de lumières, des plis de feu qui raniment les corps, et leur communique un vertige » (*Le Pli*, 42)

Aussi ce qui s'en dégage est une sorte de déformation, une chute, une descente – similaire à celle observée dans le sommeil – et la prééminence de la « ligne », du pli, des replis : « la revanche d'un espace manuel pur », qui défie toute prétention de la forme à vouloir commander l'œil et la main. Mais Deleuze fait bien de préciser que les deux manières de défaire l'espace tactile-optique de la représentation antique, ne cessent de communiquer, d'entrer dans « des combinaisons ou des corrélations nouvelles et complexes », accentuées par le problème – dont nous avions pu entrevoir l'importance pour nous – de la couleur : « la couleur autant que la lumière se met à commander la forme, au lieu de s'y rapporter ».

C. Dionysos *et* Apollon

Quel rapport précisément avec notre problématique liée au rêve ? On peut le dire explicitement, cela a à voir avec la question de la forme. Souvenons-nous de ces lignes de « Pour en finir avec le jugement » : « Le monde du jugement s'installe comme dans un rêve. C'est le rêve qui *fait tourner les lots*, roue d'Ezéchiel, et *fait défiler les formes* » (*CC*, 162, nous soulignons). Deux notions attirent notre attention : « lots » et « formes ». La question de la loterie, qui a une dimension logique – la question du possible notamment, de la combinatoire, du hasard – la question de la « forme », quant à elle, avec sa dimension ontologique : logique et ontologie recoupant ici le domaine éthique – en finir avec le jugement.

Et en effet, le rêve est défini par Deleuze comme relevant de la représentation organique – souvenons-nous : faire tourner les lots et faire défiler les formes.

> « Si l'on peut parler d'une représentation classique, c'est au sens de la conquête d'un espace optique, à vision éloignée qui n'est jamais frontale : la forme et le fond ne sont plus sur le même plan, les plans se distinguent, et une perspective les traverse en profondeur, unissant l'arrière-plan au premier plan ; les objets se recouvrent partiellement, l'ombre et la lumière remplissent et rythment l'espace, le contour cesse d'être limite commune sur le même plan pour devenir autolimitation de la forme ou *primauté de*

> *l'avant plan*. La représentation classique a donc pour objet l'accident, mais elle le saisit comme une *organisation* optique qui en fait quelque chose de bien fondé (phénomène) ou une « manifestation » de l'essence » (*B*, 118).

Et d'ajouter, citant Maldiney : « « En dépit de tant d'affirmations sur la lumière grecque, l'espace de l'art grec classique est un espace tactilo-optique. L'énergie de la lumière y est rythmée suivant l'ordre des formes… Les formes se disent elles-mêmes, à partir d'elles-mêmes, dans l'entre-deux des plans qu'elles suscitent » […] Le contour a cessé d'être géométrique pour devenir organique, mais le contour organique agit comme un moule qui fait concourir le contact à la perfection de la forme optique » (*B*, 119).

C'est une représentation qui ne laissent de place ni à la contingence, ni à la nécessité. Penser l'accident, mais toujours en rapport à une forme essentielle. Alors que chez les modernes, la peinture « commence quand l'homme lui-même ne se vit plus tout à fait comme une essence, mais plutôt comme un accident. Il y a toujours une chute, un risque de chute ; la forme se met à dire l'accident, non plus l'essence » (*B*, 117), d'où peut-être les figures endormies, où les forces d'aplatissement et de chute conjurent le rêve et la subjectivité liés à l'organisme proprement humain, à un œil trop humain ; et la logique sous-jacente – n'oublions pas que le titre du livre sur Bacon est *« Logique »*[34] *de la sensation* – qui est celle de « passer de la possibilité de fait au fait », le fait se distinguant de la forme et de toute essence, mais relevant d'une multitude d'accidents formant, *nécessairement*, une Figure. Et cependant que la représentation organique se nourrit de clichés et de probabilités, la Figure, quant à elle, ouvre sur quelque chose de tout à fait nouveau, « impossible », le « second figuratif » : « effet de l'acte pictural » ou comment « faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants » (*B*, 92).

Comme écrira Deleuze bien plus tard : « il faut parfois beaucoup d'invraisemblance géométrique, d'imperfections physiques, d'anomalies organiques, du point de vue d'un

---

[34] « Ce qui intéresse par-dessus tout Deleuze, c'est la *logique*, produire des logiques. Peut-être est-ce le trait par lequel il est le plus spinoziste. […] Deleuze est avant tout un logicien et tous ses livres sont des « Logiques ». Son premier livre sur Hume aurait pu s'appeler « Logique de la nature humaine », tout comme son livre sur Proust aurait pu s'appeler « Logique des signes » […] Créer un concept, c'est créer la logique qui le lie à d'autres concepts » (David Lapoujade*, MA*, 12-13)

modèle supposé, du point de vue des perceptions et affections vécues, mais ces sublimes erreurs accèdent à la nécessité de l'art, si ce sont les moyens intérieurs de tenir debout (ou assis, ou couché). Il y a une *possibilité picturale* qui n'a rien à voir avec la possibilité physique, et qui donne aux postures les plus acrobatiques la force d'être aplomb » (*Qph* , 155, nous soulignons*)*.

Nous saisissons, dès lors, l'importance que revêtent les figures couchées de Bacon pour Deleuze ; cette chair qui descend des os, cette force d'aplatissement qui fait que la Figure rejoint la structure et que de la structure jaillit de la Figure, sans pour autant que le mouvement se fige. Ce mouvement ou cette « symbiose » est justement l'ivresse ou la justice du sommeil sans rêve. Car comme l'écrit Deleuze moyennant Bacon :

> « Il faudra aller jusque-là [l'aplat], afin que règne une Justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara » (*B*, 33).

Ce qui fait directement et mystérieusement écho aux passages qui suivent de « Pour en finir avec le jugement » :

> « Chaque fois que nous nous détournons du jugement vers la justice, nous entrons dans un sommeil sans rêve » (*CC*, 162) - « Ce sommeil sans rêve où pourtant l'on ne dort pas, cette insomnie pourtant qui emporte le rêve aussi loin qu'elle s'étend, tel est l'état d'ivresse dionysiaque, sa manière d'échapper au jugement » (*CC*, 162).

Justice, ivresse et sommeil, ces trois figures nouent esthétique, ontologie et éthique autour de la recherche d'une issue face à l'enfermement organique que représente l'envers du rêve. Et pourtant, le rêve lui-même n'est-il pas un passage obligé pour cette « libération » même, l'actualisation comme condition de l'insistance même du virtuel ?

Cette traversée de Bacon nous a permis ainsi de mieux comprendre le surgissement de la Figure du « Vigilambule », de la mettre en rapport avec celle de l'Insomniaque, et de déceler, de manière sommaire, l'enjeu proprement philosophique de la peinture, enjeu que l'on retrouve, de manière inversée dans le livre de Foucault, à propos duquel Deleuze atteste – ce qui fait directement écho à Bacon – que « Foucault a toujours su peindre de merveilleux tableaux sur fond de ses analyses. Ici, l'analyse se fait de plus en plus

microphysique, et les tableaux de plus en plus physiques exprimant les « effets » de l'analyse, non pas au sens causal mais au sens optique, lumineux, de couleur : du rouge sur rouge des supplices au gris sur gris de la prison. L'analyse et le tableau vont de pair ; micro-physique du pouvoir et investissement politique du corps. Tableaux colorés sur une carte millimétrique. » (*F*, 32).

Deleuze atteint à cet interstice où il n'y a plus lieu de séparer pour distinguer, contiguïté essentielle entre art et philosophie autour de la question éthique. « Sauver le contour », peut-être n'y a-t-il rien de plus important pour Deleuze aussi – que le « diagramme ne ronge pas tout le tableau, qu'il reste limité dans l'espace et dans le temps. Qu'il reste opératoire et contrôlé. Que les moyens violents ne se déchaînent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout » (*B*, 102-103). Dionysos, oui ! Mais *avec* Apollon.

Chapitre XII
Apollon et Dionysos
L'enjeu éthique de l'esthétique

> Vous ne devez pas fuir dans une métaphysique mais vous sacrifier à la *civilisation* en devenir ! C'est pourquoi je suis absolument opposé à l'idéalisme du rêve.[1]

Nous tenterons dans le présent chapitre, et ce, en continuité avec notre précédent propos sur la peinture, de présenter deux conceptions *esthétiques* du rêve, appréhendées sous le prisme du couple divin d'Apollon et de Dionysos, que nous retrouvons à maintes reprises, comme une *toile* de fond chez Deleuze ; dédoublement qu'il emprunte au premier Nietzsche de *La naissance de la Tragédie*, et qu'il considère, avant tout, sous sa dimension éthique.

En effet, ce couple est-il élaboré par Nietzsche dès *La naissance de la tragédie*. Il figure deux manières de concevoir le moi, le monde et leurs rapports réciproques. Quel intérêt trouve Deleuze à ce schéma nietzschéen précoce, et ce, d'autant plus qu'il sera « dépassé » par Nietzsche par la suite ? A quel problème veut-il répondre lorsqu'il y fait référence ? Dans quelle mesure le développe-t-il et le déploie-t-il, pour son propre compte, touchant ainsi de nombreux autres domaines, tant éthiques que métaphysiques ? Quel rôle tient, dès lors, le rêve au sein de cette dichotomie heuristique qui permet de mieux comprendre – dépassant la simple analogie et le pur antagonisme – le rapport entre le réel et l'imaginaire, le vrai et le faux ; effleurant enfin le problème plus profond du devenir et de la différence ?

Le duel Dionysos-Apollon traverse, en effet, de manière souvent implicite, une partie de l'œuvre de Deleuze, non seulement dans ses écrits consacrés à la conception tragique du monde chez Nietzsche – première partie de *NP* – mais également dans d'autres textes où il s'agit d'étendre le schéma à un questionnement fondamental sur le

---

[1] Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, §108, p. 81.

rapport entre la pensée et la vie[2]. Et c'est, notamment, autour de la question du rêve et de son double, son envers, l'ivresse, que l'on retrouve cette conjugaison entre deux modes d'existence, tels qu'illustrés explicitement dans le texte « Pour en finir avec le Jugement », qui montre, en fin de compte moins une rivalité, qu'une complicité qui fait toute la spécificité du tragique – réconciliation de la pensée et de la vie.

Faisons toutefois un détour par Nietzsche, lui qui a découvert et développé la dualité qui nous intéresse, avant d'étudier l'usage que fait Deleuze de cette question, pour en évaluer plus précisément l'enjeu et la spécificité dans son œuvre propre.

I. Le dédoublement du rêve chez Nietzsche : rêve apollinien et ivresse dionysiaque.

Bien que rendue obsolète après *La naissance de la tragédie*, la dualité, en tant que telle, de l'apollinien et du dionysiaque, demeure néanmoins opératoire en tant que « synthèse disjonctive ». Aussi est-elle à la source de la découverte du tragique chez Nietzsche. En effet, comme explique Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*, la distinction entre ces deux modalités, permet à Nietzsche de percer la vraie nature du tragique et de Dionysos lui-même, et d'atteindre à une opposition plus profonde, où Apollon serait supplanté d'abord par Socrate, puis par le Christ – fabulation éthique contre fiction métaphysique

---

[2] Cf. *DR*, 337-338 : « Le plus grand effort de la philosophie consista peut-être à rendre la représentation infinie (orgique). Il s'agit d'étendre la représentation jusqu'au trop grand et au trop petit de la différence ; de donner une perspective insoupçonnée à la représentation, c'est-à-dire d'inventer des techniques théologiques, scientifiques esthétiques, qui lui permettent d'intégrer la profondeur de la différence en soi ; de faire que la représentation conquière l'obscur ; qu'elle comprenne l'évanouissement de la différence trop petite et du démembrement de la différence trop grande ; qu'elle capte la puissance de l'étourdissement, de l'ivresse, de la cruauté, même de la mort. *Bref, il s'agit de faire couler un peu de sang de Dionysos dans les veines organiques d'Apollon* » (nous soulignons) ; aussi, *DR*, 278, à propos de Leibniz, passage que nous avions cité plus haut : « Le distinct-obscur est l'ivresse, l'étourdissement proprement philosophique ou l'Idée dionysiaque. C'est donc de peu que Leibniz, sur le rivage de la mer ou près du moulin à eau, manquait Dionysos. *Et peut-être faut-il Apollon, le penseur clair-confus, pour penser Dionysos*. Mais jamais les deux ne se réunissent pour reconstituer une lumière naturelle. Ils composent plutôt deux langues chiffrées dans le langage philosophique, et pour l'exercice divergent des facultés : le disparate du style » (nous soulignons).

ou idéalisme du rêve. Pour le dire plus clairement, derrière cette nouvelle opposition, où Apollon prend le dessus en laissant pénétrer Socrate puis le Christ, gît une critique contre la dialectique et la logique représentative. C'est ici qu'intervient le rêve, qui semble être le critère de la distinction, la *distance* séparant le réel et l'imaginaire, la distanciation *à la lettre*.

Pour Nietzsche, tout se joue dans la genèse du théâtre, dans le rapport, entre autres, entre spectateur et acteur, représentation de l'action et contemplation de la *re*-présentation de l'action ; la scène apparaît, dès lors, comme espace de visibilité, qui devient non plus « l'espace où l'on a des visions », mais « l'espace où l'on voit », et ce, notamment avec « l'inflexion socratique du théâtre »[3].

Espace donc instaurant la *distance* nécessaire à la mise en *scène* d'une représentation :

> « […] c'est Apollon qui développe le tragique en *drame*, qui exprime le tragique dans le drame. « La tragédie, c'est le chœur dionysiaque qui se détend en projetant hors de lui un monde d'images apolliniennes … Au cours de plusieurs explosions successives, le fond primitif de la tragédie produit par irradiation cette vision dramatique, qui est essentiellement un rêve… le drame est dans la représentation de notions et d'actions dionysiaques » ». (*NP*, 14)

Cette assertion fondamentale de Nietzsche, que cite Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie,* montre ainsi que l'opposition n'était point encore consommée, que les deux conceptions s'interpénétraient, jouant chacun un rôle dans l'irruption du tragique. L'œil et l'oreille, la forme individuée apollinienne et le fond informel dionysiaque qui gronde.

Il s'agit ainsi de deux conceptions, qui ne sont pas tout à fait antagonistes, mais qui se conjuguent afin d'empêcher l'une de se figer (l'apollinienne) et l'autre d'effacer toute

---

[3] Jude, *op. cit.*, p. 49 : « L'inflexion socratique du théâtre, cette introduction de la distance, rompt l'harmonie entre les tendances apollinienne et dionysiaque pour développer, au détriment du tragique dionysiaque, l'un des potentiels de cette dualité : la forme dramatique apollinienne. C'est alors que la tragédie cesse d'être *hymne dramatisée* pour devenir *épopée dramatisée*. Le fond tragique est perdu au profit de l'exposition d'un récit. La cérémonie tragique change alors de nature et devient représentation sur le *proskenion*, cet espace ouvert pour *donner à voir, montrer, exhiber* des actions, pour les mettre sous les yeux d'*une assemblée*. Ce public séparé de l'espace scénique accède dès lors à la conscience d'être non plus une masse indifférenciée, multiple, chaotique, mais un public unifié, réuni sur le *theatron* ». Passant du sens de « lieu où l'on a des visions » à celui de « lieu d'où l'on voit », le *theatron* commence à devenir ce qu'il est pour nous : un espace d'où un public peut voir une représentation […]. Tendance socratique dans le théâtre d'Euripide ».

distinction, tout différentiel, tout contour, d'atteindre à l'origine préindividuelle, à l'unité primitive indifférenciée (la dionysiaque) – rappelons-le, Deleuze veut éviter à tout prix l'alternative classique entre un abîme indifférencié ou bien une forme parfaitement différenciée, l'être ou le non-être. Il le rappelle dès les premières lignes du premier chapitre de *DR*, toujours à la recherche d'une troisième voie – le fameux « néant blanc » :

> « L'indifférence a deux aspects : l'abîme indifférencié, le néant noir, l'animal indéterminé dans lequel tout est dissout – mais aussi le néant blanc, la surface redevenue calme où flottent des déterminations non liées, comme des membres épars, tête sans cou, bras sans épaule, yeux sans front » (*DR*, 43).

Revenons à la dualité divine, qui préfigure tout ce théâtre de la cruauté deleuzien ; cette dualité s'entend chez Nietzsche d'abord grâce à l'analogie avec deux états physiologiques – la physiologie n'étant jamais très loin de la psychologie et le physique du métaphysique – qui sont ceux du rêve et de l'ivresse. L'apollinien est au dionysiaque, ce que le rêve est à l'ivresse. Ainsi en est-il dès les premières lignes de *La Naissance de la tragédie* :

> « Afin d'appréhender plus intimement *ces deux pulsions*, imaginons-les tout d'abord sous la forme des mondes artistiques séparés du *rêve* et de l'*ivresse* » (*NT*, §1, 80, nous soulignons).

Observons de plus près les subtilités d'une telle analogie, ainsi que ses enjeux, qui semblent, d'abord, purement esthétiques, mais qui débordent largement la simple question du beau – ayons toujours à l'esprit l'enjeu d'une réconciliation des deux sens du mot d'esthétique[4].

---

[4] Sur la question de la réconciliation de l'esthétique avec elle-même, voir les pages éclairantes de *MA*, pp. 96-100. La réconciliation implique ainsi la « liquidation des coordonnées sujet/objet dans une vision ou audition qui atteint l'être même du sensible » (*MA*, 97). La distance que formalise et normalise l'idéalisme du rêve est justement cette médiation qu'il faut supprimer pour faire en sorte que le sensible et la sensation communiquent à nouveau. On verra, au prochain chapitre, que la fabulation, l'acte de fabulation est cette expérimentation proprement esthétique qui permet justement à la scène de devenir, à nouveau, le lieu où l'on a des visions.

A. L'apollinien et le rêve

Apollon, « L'Eclatant », dieu de la lumière et de la prophétie, de la mesure et de la piété (principe d'individuation), et protecteur des arts (particulièrement les arts plastiques – sculpture), symbolise l'Idéal dans la mythologie grecque[5]. Aussi est-il singulièrement lié au monde du rêve. En effet, nous entendons ici par rêve, suivant la description qu'en donne Nietzsche, ce qui relève de la belle apparence, des contours bien définies, d'une lumière happée par un moule formel, belle apparence qui impose la mesure, suscitant ainsi le plaisir contrecarrant la souffrance de l'existence diurne et quotidienne – une première scission des jours et des nuits dans ce monde-ci. Ce que Nietzsche nomme apollinien est donc une conception fondée sur la vision, l'œil et le plaisir de la contemplation, qui ouvre le monde de la *re*présentation, et comme nous verrons plus en avant, celui du jugement.

1. Forme et lumière

Commençons d'abord par la lumière ; c'est elle qui ouvre le monde de la visibilité, et c'est grâce à elle qu'est érigée la scène, *écran* où sont projetées les formes et les belles apparences. Apollon est « dieu des représentations oniriques », insiste Nietzsche :

> « […] il reste de part en part « l'Apparaissant » : par sa racine la plus profonde, dieu du soleil et de la lumière, qui se manifeste dans la clarté lumineuse. Son élément la « Beauté » ; la jeunesse éternelle, son attribut. *Mais son empire s'étend aussi à la belle apparence du monde onirique* : la vérité supérieure, la perfection de ses états, par opposition à la réalité du jour,

[5] « Trois domaines fonctionnels le caractérisent de façon déterminante : en tant que *Phébus* Apollon, il est l'Eclatant, le dieu qui rend toute chose visible en répandant la lumière sur le monde. En tant que *Pythien*, il est le dieu principal du temps oraculaire de Delphes. Outre ses facultés divinatrices, on associe à son nom le programme de sagesse delphique, celui d'une connaissance et reconnaissance des limites humaines. […] En tant que *Musagète* enfin, Apollon, muni de sa cithare (son deuxième attribut), est le conducteur des Muses et, à ce titre, le dieu protecteur de toutes les facultés artistiques ainsi que, par là même, scientifiques et philosophiques » (« Apollon », in Dorian Astor, *Le dictionnaire de Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 45, nous soulignons).

> intelligible de façon lacunaire, le hissent au rang de dieu oraculaire, et aussi certainement de dieu artiste »[6].

La lumière englobante et pourtant « nocturne », celle du rêve, s'oppose ainsi à l'obscurité et à l'ambiguïté du jour, aux imperfections et aux incertitudes du monde complexe du quotidien. La lumière onirique *simplifie*, pourrait-on dire, rend perceptible aisément et immédiatement, grâce à la réflexivité qu'elle induit, les choses et les actions, sous des traits et des contours lisses et intelligibles, ce qui implique un certain plaisir de celui qui contemple, à savoir l'augmentation de sa volonté de puissance, sans pour autant, comme nous le verrons, effacer la souffrance inhérente à ces états de détachement conscients et temporaires (– cette lumière, ne serait-elle pas telle celle du fameux « clair-distinct » cartésien ?) :

> « Par « apollinien » – explicite Nietzsche dans un fragment posthume – s'exprime : la tendance à « l'être pour soi », à « l'individu » type, à tout ce qui simplifie, détache, rend fort, distinct, non équivoque, caractéristique : la liberté soumise à la loi »[7]

L'analogie avec l'état du rêve nous semble ainsi fondée en partie, mais ce qui la consolide est la notion de mesure, de forme et de distance. Car ce qui semble fondamental est que celui qui contemple les belles images idéalisées et parfaitement individuées du rêve, *sait* pertinemment que ce ne sont que des apparences, distinctes justement, éloignées – la question du jugement n'est-elle pas, en effet, celle de *savoir* si l'on rêve ?

La clé donc de ce rapprochement est bien la distanciation propre à la connaissance : « Il faut que le dieu de la belle apparence soit également celui de la vraie connaissance », confirme Nietzsche.

---

[6] Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde*, Paris, Editions Allia, 2004/2010, p. 25, nous soulignons.
[7] Nietzsche cité par Denis Morin, *op. cit.*, p. 71.

2. Mesure, principe d'individuation et distanciation

Ainsi, la ligne de démarcation entre rêve et réalité est claire pour celui qui contemple. Le rêveur est conscient, il sait, il ne fait que rêver, bien qu'il peut « croire », paradoxalement, à son rêve – peut-être est-ce une des conditions de possibilité du rêve. Même plus, pourrions-nous dire que le rêve est cette distance même, que c'est parce qu'il y a rêve, qu'il y a distinction entre ce qui est de l'ordre de l'apparence et ce qui relève de l'essence ; « cette limite instable que l'image du rêve ne doit pas outrepasser, sous peine d'agir comme une pathologie, ce point où l'apparence ne fait plus seulement illusion mais devient mystification, ne doit pas manquer non plus à l'essence d'Apollon : à cette limitation pleine de mesure, à une telle sagesse et une telle sérénité du dieu plasticien. *Son œil doit être d'un calme « solaire »* »[8].

L'œil du rêveur, le regard du spectateur semblent ainsi éviter toute démesure – l'hybris, la folie qui « confondrait » le réel et l'imaginaire. Il est l'œil, pourrait-on dire, de la rationalité, qui même lorsqu'elle divague, sait qu'elle divague.

La distanciation propre au rêve apollinien implique alors plusieurs dédoublements, celui du spectateur et de l'acteur, celui de l'acteur et du personnage qu'il incarne, et enfin celui de la contemplation de l'action et de l'action qui se contemple elle-même en se représentant. Ce dédoublement est permis par la constitution de la scène comme « écran du rêve ».

Comme le fait remarquer Ismaël Jude, « Nietzsche qualifie d'apollinien chez les Grecs, une capacité à voir leurs rêves se dérouler *devant eux*, leur *apparaître* dans la lumière comme *sur une scène* »[9]. La notion de scène est fondamentale ici, puisqu'elle est l'espace où peuvent être dramatisées – toujours selon le mode onirique apollinien – les actions des hommes, devant un public qui les regarde, dans une position passive ; tel le rêveur éveillé qui contemple ses rêveries dans une posture immobile, détachée, mais qui

---

[8] Nietzsche, *La vision dionysiaque*, op. cit., p. 25.

[9] Ismaël Jude, *op. cit.*, p. 43 : « Nietzsche désigne très explicitement Apollon, le dieu de la lumière, comme le dieu de la *représentation*. Il le décrit comme le dieu des rêves, de l'interprétation des rêves et des *apparences*, de la *vision*, de *l'apparaître phénoménal*, le « dieu de toutes les facultés créatrices de *forme* », de la « rayonnante *apparition* » ».

comprend que l'enchantement est pure illusion, dès lors, sans conséquence. Nietzsche écrit ainsi tardivement dans un fragment posthume :

> « Expériences psychologiques fondamentales : le nom d'« apollinien » désigne l'immobilisation ravie devant un monde inventé et rêvé, devant le monde de la *belle apparence* en tant qu'il libère le *devenir* ».[10]

La posture immobile, hypnotique, et confortable en un sens, du spectateur du drame, le pose ainsi comme extérieur aux actions qui se déroulent sur cet « espace de visibilité » qu'est la scène, et qui n'existait guère aux temps des dithyrambes, chez Eschyle par exemple[11]. C'est donc la séparation induite par la scène, spatialisation à la fois physique et onirique, qui produit cet effet de détachement, au sein même du spectateur, et au sein de l'acteur lui-même, détachement nécessaire à la genèse de la logique représentative. Le spectateur ne se contente plus de vivre les actions, mais *il les théorise à mesure qu'elles se donnent à voir*. Tandis que l'acteur est lui-même tiraillé entre ses rôles sur scène et son « rôle » au quotidien – ce qu'on considère être son identité.

Or ici est le vrai drame (au sens courant). Et, qui mieux qu'un romantique français, « d'affiliation » allemande, peut en témoigner ; lui qu'on taxa de folie et d'étrangeté tout au long de sa courte vie. Gérard de Nerval écrit, en effet, des pages troublantes à

---

[10] *FP XII,* 2 [110], cité par Wotling, *op. cit.*, p. 12. « Expériences psychologiques fondamentales : le nom d'« apollinien » désigne l'immobilisation ravie devant un monde inventé et rêvé, devant le monde de la belle apparence en tant qu'il libère le devenir : du nom de Dionysos est baptisé, d'autre part, le devenir conçu activement, ressenti subjectivement en tant que volupté furieuse du créateur qui connaît simultanément la rage du destructeur. Antagonisme de ces deux expériences et des désirs qui en constituent le fondement : le premier veut éterniser l'apparence, devant elle l'homme devient calme, sans désirs, semblable à une mer d'huile, guéri, en accord avec soi et avec toute l'existence : le second désir aspire au devenir, à la volupté du faire devenir, c'est-à-dire du créer et du détruire » (*FP XII*, 2 [110])

[11] Sur cette mutation au sein du théâtre présupposant une conception métaphysique et théologique spécifique, celle du système du jugement, voir *PFJ*, 161 : « Le jugement n'est pas apparu sur un sol qui, même très différent, en aurait favorisé l'épanouissement ; il a fallu rupture, bifurcation. Il a fallu que la dette se fasse envers des dieux. […] Il a fallu beaucoup de chemins détournés, car les dieux étaient d'abord des témoins passifs ou des plaideurs plaintifs qui ne pouvaient pas juger (ainsi dans les *Euménides* d'Eschyle). C'est peu à peu que les dieux et les hommes s'élèvent ensemble à l'activité de juger, pour le meilleur et pour le pire, comme on le voit dans la théâtre de Sophocle ». Nous y reviendrons.

Alexandre Dumas – après que ce dernier l'ait déclaré mort – à propos d'un comédien – peut-être fictif, mais peu importe – de l'époque de Louis XV, surnommé Brisacier. Nerval explicite grâce à cette légende de « l'humble Brisacier », le phénomène qui suit :

> « Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination. […] Eh bien, comprenez-vous que l'entraînement d'un récit puisse produire un effet semblable ; que l'on arrive pour ainsi dire à incarner le héros de son imagination, *si bien que sa vie devienne la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours* »[12].

Or comme expliquait Nietzsche, dans le rêve, il y a une limite à ne pas franchir, celle qui nous pousserait du côté de la pathologie, autrement dit, de la folie. Et voici que Brisacier, ayant franchi la frontière fatale, prend la parole à son tour :

> « Oui, depuis cette soirée, ma folie est de me croire un Romain, un empereur ; mon rôle s'est identifié à moi, et la tunique de Néron s'est collée à mes membres qu'elle brûle, *comme celle du centaure dévorant Hercule expirant*. Ne jouons plus avec les choses saintes, même d'un peuple et d'un âge éteints depuis si longtemps, car il y a peut-être quelque flamme encore sous les cendres des dieux de Rome ! ».[13]

Cette fêlure du comédien est pour Nerval la cause, justement de la distanciation qu'implique l'érection de la scène, ou encore, dans le cas de l'écriture, la distinction

---

[12] Nerval, « Lettre à Alexandre Dumas », *op. cit.*, p. 22, nous soulignons. Pensons également à l'Opéra de Leoncavallo – Pagliacci, qui décrit une situation similaire à celle de Brisacier. Aussi, sur le rapport de Nietzsche à la maladie et à la folie – la fameuse lettre à Burckhardt du 6 janvier 1889, reproduite par Deleuze dans *N*, 98, avec le texte très éclairant de *GM*, qui suit p. 99 : « Mais l'on entend et l'on remarque que ce spectateur, ce juge olympien est encore fort éloigné de leur en vouloir [aux dieux] à cause de cela et de leur en garder rancune : « Qu'ils sont *fous* ! » – ainsi pense-t-il en face des méfaits des mortels – et la « folie », la « déraison », un peu de « trouble dans la cervelle », voilà ce qu'*admettaient* aussi les Grecs de l'époque la plus vigoureuse et la plus brave, pour expliquer l'origine de beaucoup de choses fâcheuses et fatales : – Folie, et *non* péché ! Saisissez-vous ? ». Voir également les propos de Jaspers sur la « folie » de Van Gogh cité plus haut. Ainsi que les analyses de Pierre Montebello dans *Vie et maladie chez Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2001, notamment, pour notre sujet, la sous-partie sur « *Les fragments de l'été 1872 à l'automne 1873* » (pp. 21-37) ainsi que la dernière partie sur la « place fondamentale de la maladie dans l'enquête généalogique » (pp. 89-140).

[13] Nerval*, op. cit.*, p. 28, nous soulignons.

rationnelle entre l'homme, l'auteur et les personnages qu'il crée. Peut-être avait-il, lui, poète, encore en mémoire le temps où la distance n'était pas, où la frontière n'avait pas encore été tracée, où l'apollinien n'avait pas encore englouti le dionysiaque, où le rêve n'avait pas encore absorbé l'ivresse.

Ainsi conclut-il sa lettre, avec ces mots cinglants : « la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : *c'est à la critique de m'en guérir* »[14]. (Nous soulignons)

3. Piété

Mais justement, pour conjurer une telle « folie », seule la piété proprement apollinienne, comme discipline à la fois religieuse et esthétique – une organisation du sensible –, peut s'avérer fructueuse. Car elle permet d'abord d'ordonner, de structurer, de *distancier*, et surtout d'embellir l'homme, à travers la culture. Et le rêve a à voir essentiellement avec cette discipline des formes, des couleurs, des artifices et des jeux de surface. Il ne s'agit toutefois pas ici de la piété au sens monothéiste. Le corps y joue un rôle fondamental et le rêve, à travers cette érection d'une image idéalisée, permet de contenir la douleur et la souffrance, qui, sinon, enlaidiraient les hommes, et menacerait la cohésion sociale. La piété apprend à se rendre supportable aux autres, par la prière notamment[15], imposant un rythme à la fois langagier (psalmodie et mémorisation) et

---

[14] *Ibid.,* p. 30.

[15] Cf. *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982, Livre 3, §128, « Valeur de la prière », pp. 152-153 : « La prière a été inventée pour cette sorte d'individus proprement incapables de jamais penser par eux-mêmes, qui ignorent une élévation de l'âme ou n'en ressentent pas le développement ; que doivent faire pareilles gens dans de saints lieux et dans toutes les situations graves de la vie, qui exigent du repos et une sorte de dignité ? Pour que tout au moins ils ne *gênent* pas, la sagesse de tous les fondateurs de religion, des petits comme des grands, leur a prescrit la formule de la prière, comme un long et mécanique travail des lèvres, lié à l'effort de la mémoire, avec une attitude également prescrite des mains et des pieds et des yeux ! […] – l'essentiel, c'est que ce genre de travail les retienne pour un temps et leur confère un aspect supportable ; leur sorte de prière a été inventée à l'avantage des hommes pieux qui ont l'expérience intime des pensées et des élévations. […] il reste que les pauvres en esprit ne le sauraient et que leur interdire le marmottement de prières, reviendrait à les priver de leur religion : ce dont le protestantisme apporte de plus en plus la preuve. C'est que la religion ne demande rien de plus à ceux-ci que de *se tenir tranquilles* avec les yeux, les mains, les jambes et les organes de toutes sortes : de ce fait ils

physique ; la propreté, la discipline quotidienne, le rituel – l'habitude de prendre des habitudes – qui *informe*, *régularise*, *uniformise* le temps selon les prérogatives de l'espace – « jurisprudence ». Apollon, « en tant que dieu de toutes les facultés créatrices des formes », préside ainsi cette mise en « rêve » de la réalité quotidienne. Le rêve joue justement ce rôle de « critique », fausse critique, de l'informel inhérent au réel.

B. Le dionysiaque et l'ivresse

C'est à la critique, en effet, de guérir toute démesure. Critique, ici, relèverait moins de la « vraie critique », de la généalogie au sens nietzschéen, mais à la critique « négative » ou « réactive », la dialectique, qui se proposerait d'ordonner le réel selon un modèle de l'essence et de l'idéal formel. Aussi serait-ce la tendance dionysiaque qu'il s'agit de guérir. Or qu'est-ce donc que le dionysiaque ? Et en quel sens est-il caractérisé par l'ivresse ?

1. L'Autre

Dionysos est, dans la mythologie grecque, considéré comme l'Etranger, l'Autre, le Différent, celui qui échappe à tout principe d'individuation, à toute mesure établie, et qui, dès lors, fait apparaître l'essence culturelle et historique du monde véridique, une construction[16].

> Il est « la divinité changeante de la végétation et de la fertilité […] Il vient de l'extérieur et, de ce fait, son intervention rend manifeste l'ordre en lui-même, qu'il remet en même temps en question »[17].

---

ont quelque chance de paraître temporairement embellis et – plus semblable à l'homme ! ». Se libérer en ce sens c'est justement « Se faire un corps sans organes ».

[16] « Le retour de Dionysos chez lui à Thèbes, s'est heurté à l'incompréhension et a suscité le drame aussi longtemps que la cité est demeurée incapable d'établir le lien entre les gens du pays et l'étranger, entre les autochtones et les voyageurs, entre sa volonté d'être toujours la même, de demeurer identique à soi, de se refuser à changer, et, d'autre part, l'étranger, le différent, l'autre », Jean-Pierre Vernant*, L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999, p. 190.

[17] *Dictionnaire de Nietzsche*, *op. cit.*, « Dionysos ».

Aussi démystifie-t-il tous les antagonismes établis, toutes les dualités trop enracinées, les différenciations et intégrations endurcies : mort et vie, nature et culture, femme et homme, douceur et cruauté, folie et raison, plaisir et douleur. A travers lui, l'on expérimente la vie dans son essence même, « dans son double aspect de souffrance constitutive et déchiquètement d'une part, et de fête mystique de la recomposition d'autre part ».[18] Nietzsche l'érige comme le symbole de toute sa philosophie, qui promeut la joie et l'innocence de l'existence : « Je suis un disciple de Dionysos », acclame-t-il dans *Ecce Homo*[19]. Ainsi n'est-ce plus le rêve qui, par analogie, peut correspondre à l'état dionysiaque, mais l'ivresse érotique et orgiaque.

Selon Patrick Wotling, « Dionysos représente par opposition (à Apollon) la rupture des frontières notamment, la rupture de l'individuation, l'abolition de la personnalité », sa pulsion « travaille à reconstituer une sorte d'unité originaire de la nature, antérieure à la différenciation en individus séparés » ; et d'ajouter : « La pulsion dionysiaque se caractérise encore par un mélange d'horreur et d'extase, du fait de la perte de l'humanité de l'individu et de sa réconciliation simultanée avec la totalité. Enfin, traversé par cette pulsion, l'homme devient lui-même œuvre d'art, rythme, expression symbolique de l'essence de la nature »[20].

2. L'oreille

Ce n'est donc plus l'œil qui est sollicité, comme dans le rêve apollinien, mais l'oreille, l'ouïe, la musique ; le fond qui gronde et non plus la belle forme qui apparaît. L'ivresse est donc avant tout auditive. Elle relève d'un autre ordre que celui de l'onirique, bien que ces deux états se ressemblent en apparence :

> « [...] il s'agit de quelque chose de similaire au fait de rêver et de ressentir vaguement que ce rêve est un rêve. Ainsi, le dévot de Dionysos doit-il tout à la fois être sous l'emprise de l'ivresse et reposer en lui-même tel un

---

[18] *Ibid.*
[19] Nietzsche, *Ecce homo,* op. cit., Avant-propos, §2.
[20] Patrick Wotling, *Le vocabulaire de Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013, « Dionysiaque ».

> veilleur au guet. Le type de l'artiste dionysiaque ne consiste pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans *leur simultanéité* »[21].

3. Abolition de la distance

Voici donc ce qui distingue les deux états : alors que dans le rêve, se manifeste une distance, tant temporelle que spatiale, dans l'ivresse, celle-ci est abolie de manière radicale ; le dédoublé et son double ne font plus qu'un : acteur *et* spectateur. C'est ce qui caractérisait, en effet, les dithyrambes d'Eschyle, poèmes dansés et chantés par le Chœur en l'honneur du Dieu de la vigne. Voici, comme l'explique Deleuze, la seule origine possible de la tragédie (non dramatisée encore) :

> « Le seul personnage tragique est Dionysos : « dieu souffrant et glorifié » ; le seul sujet tragique, ce sont les souffrances de Dionysos, souffrances de l'individuation mais résorbées dans le plaisir de l'être originel ; et le seul spectateur tragique, c'est le chœur, par ce qu'il est dionysiaque, parce qu'il voit Dionysos comme son seigneur et maître » (*NP,* 14).

Ainsi, pour des raisons presque « logistiques », la séparation n'était donc pas établie, la scène n'existait pas encore comme frontière. S'esquisse ainsi la forme archaïque de la tragédie où le public et les protagonistes du drame se confondent, ou plutôt, deviennent indiscernables : « c'est le chœur lui-même qui participe à l'ivresse dionysiaque en dansant et en chantant ».[22] Non seulement la séparation n'est plus, mais l'identité et le principe d'individuation s'estompent, dévoilant leur nature construite, pour laisser place à un monde gouverné par le devenir, la différence et leur double affirmation.

C. Mort de l'ivresse. Naissance de l'onirique

Pourtant, l'approche de Nietzsche sur la tragédie et son essence n'est pas simplement esthétique et encore moins « nostalgique ». Si les deux états physiologiques du rêve et de l'ivresse, relevant respectivement de l'apollinien et du dionysiaque, figurent

---

[21] *La vision dionysiaque*, op. cit., p. 28, nous soulignons.
[22] Jude, *op. cit.*, p. 43.

deux conceptions esthétiques du monde chez les Grecs, qui finissent par se « réconcilier » sous la forme de la tragédie attique, elles ne se sont pas moins consolidées dans des représentations métaphysiques distinctes, ou plutôt, l'apollinien semble supplanté par une nouvelle manière de rendre intelligible le réel, à travers la représentation et la métaphysique.

Et en effet, comme l'explique Nietzsche, la vraie opposition n'est pas celle de Dionysos et d'Apollon, mais plus profondément celle de Dionysos et de Socrate, entre tragédie alliant rêve et ivresse, d'une part, et la fiction métaphysique avec son soubassement religieux, de l'autre.

Le monde onirique fait naître la vision métaphysique et dialectique, l'ordre socratique. D'où l'intention essentielle du dionysiaque : renversement du platonisme. Rappelons cette assertion capitale :

> « Il faut que le dieu de la belle apparence soit également *celui de la vraie connaissance* »[23].

Le beau et le vrai. L'affiliation socratique n'est donc pas infondée. On passe ainsi du *mythos* au *logos* :

> « L'homme doué d'un esprit philosophique a même le pressentiment que, derrière la réalité dans laquelle nous existons et nous vivons, il s'en cache une autre toute différente, et que par conséquent, la première n'est, elle aussi qu'une apparence ; et Schopenhauer n'hésite pas à définir comme étant le signe distinctif de l'aptitude philosophique, *la faculté pour certains de se représenter parfois les hommes et toutes les choses comme de purs fantômes, ou des images de rêve* » (*NT,* §1, nous soulignons).

Mais encore plus que la connaissance et la métaphysique, c'est la croyance et la piété qui donnent au rêve toute sa puissance, son effectivité. De la conception esthétique apollinienne du rêve, émaneraient, ainsi, et le système métaphysique socratique et la conception théologique chrétienne, qui pour sa part, caractérise la philosophie moderne.

---

[23] *NT,* nous soulignons.

Or si la foi chrétienne se distingue de la piété grecque – « C'est en rêve qu'apparurent originellement l'âme des hommes […] les splendides formes de dieux » (*NT*, 80) – il n'en demeure pas moins, que toutes deux relèvent d'un même rêve, rêve qui prétend soulager la souffrance de l'existence, en tentant de la justifier et de la racheter.

La piété, le logos, le rêve : trinité négatrice de la vie, au profit d'un autre monde.

> « Quand on pose l'existence comme coupable, il s'en faut d'un pas pour la rendre responsable, il s'en faut d'un changement de sexe, Eve au lieu des Titans, d'un changement dans les dieux, un Dieu unique acteur et justicier au lieu des dieux spectateurs et « juges olympiens » » (*NP,* 25).

Cette assertion deleuzienne montre à quel point le problème dépasse de loin la question esthétique de la simple naissance ou mort de la tragédie, en tant que forme artistique. Elle concerne le rapport que l'on entretient avec l'existence, les forces en jeu, leurs affinités, leurs collisions. Elle concerne donc avant tout l'éthique. Et c'est dans le renversement du platonisme que réside le salut de la philosophie pour Nietzsche et pour Deleuze … pour en finir avec le jugement.

II. Une question avant tout éthique pour Deleuze – En finir avec le jugement

Quand Deleuze, dans *Différence et répétition*, en appelle à « un théâtre de l'avenir », il repose son souhait sur la nécessité, pour sauver la philosophie en réconciliant la pensée et la vie, de renouveler les moyens d'expression en se défaisant du modèle représentatif. Aussi fait-il immédiatement référence à l'injonction nietzschéenne et, dès lors, à la vision tragique dionysiaque comme acquiescement à la vie et à l'existence, contre le système dialectique et chrétien – encore plus qu'apollinien, qui en fin de compte intègre, par la tragédie, le dionysiaque – système qui prétend sauver l'existence en la niant.

Mais ce qu'il désigne explicitement c'est bien le problème du drame et de la représentation qui se sont imposés au théâtre, décrétant ainsi la mort du tragique, seul apte à capter les vraies puissances du réel, le vrai mouvement de la nature et du monde. Et comme nous suggérions plus haut, concernant la conception apollinienne, c'est avant

tout l'irruption de la scène, en tant qu'espace vide, « écran blanc », où se produit un drame *re*présenté, simulé, qui est la première cause de la *scission* analytique, qui s'approfondira à mesure que le regard, la *theoria*, s'emparera du *théâtre,* en creusant en son sein une distance insurmontable et infranchissable. C'est ce que remarque avec justesse Ismaël Jude :

> « Non seulement le « regard » du spectateur s'écrit « *theoria »,* et comme le montre Esa Kirkkopelto, l'invention de la *theoria* est contemporaine de l'invention de la scène comme dispositif transcendantal, ce que dénote l'hypothèse étymologique d'une dérivation sémantique du verbe grec « *theorein »* des notions de « théâtre » et de « théorie » ; mais encore la naissance de la représentation est concomitant de ce dédoublement acteur-spectateur ou de l'introduction du regard porté sur soi de la « conscience de soi réflexive »[24].

Il se réfère également à Michèle Cohen-Halimi, à propos de la notion de « distanciation » empruntée, pour sa part, à Derrida : « Tout commence à partir d'une certaine extériorité par rapport à la tragédie, extériorité marginale et anonyme d'un spectateur, Socrate […]. Tout s'enchaîne ensuite dès qu'on admet l'espacement entre l'acteur et le spectateur car une déhiscence s'introduit entre l'immédiateté de l'instinct et le savoir de cette immédiateté par l'intellect conscient »[25].

Deleuze s'inscrit ainsi en continuité avec la critique nietzschéenne de la représentation, qui par son préfixe suffit à introduire un dédoublement de l'être, entre un être que l'on nie, et un être idéalisé, théorisé, rêvé, auquel on aspire – le regard *solaire*[26] d'Apollon.

---

[24] Jude, *op. cit.*, p. 51.

[25] Michel Cohen-Halimi, « Comment peut-on être innocent ? », cité par Jude, *op. cit.*, p. 51.

[26] Sur le soleil qui produit des reflets et donc les ombres, voir le cours sur Spinoza du 27 janvier 1981 : « Bizarrement, dans cela ça a été les Pays-Bas le grand peuple de la lumière et de l'optique. […]. Si vous pensez aux paysages hollandais, c'est pas bizarre du tout, que se soient eux, finalement le soleil c'est pas la lumière. *C'est le soleil, c'est un sale truc, le soleil parce que ça fait des reflets. Or, les grands peintres de lumière, ont toujours détesté les reflets.* Prenez un peintre comme Cézanne lui c'est, il n'est pas seulement un peintre de la lumière mais il y a une forte lumière chez lui, vraiment il a retenu les leçons du XVII[e] avec d'autres moyens. Mais Cézanne justement, quand il parle de la lumière, c'est pas du tout le soleil, parfois il parle du soleil, il aime ça mais... à part ça pour lui, *le secret de la lumière, c'est pas dans le soleil, c'est dans le jour gris*. Les fameux textes de Cézanne sur le jour gris qui convient très bien aux Pays-Bas, c'est ça le réceptacle de la lumière, si elle a un réceptacle c'est le jour gris » (nous soulignons).

Et c'est pour cette raison qu'il rejette la notion de drame, tout en gardant le thème de la dramatisation comme méthode et comme critique au sens fort. Ainsi comme le remarque Aline Wiame dans *Scènes de la défiguration*, même si Deleuze évoque la notion de « drame », celle-ci n'est en aucun cas similaire « au régime historique de la représentation fictionnelle »[27], opposant ainsi le théâtre de la répétition, qui serait celui de l'avenir, « dédramatisé », au théâtre de la représentation, dramatique, celui qui est naît de l'introduction de la réflexivité et du regard théorique, de l'irruption de la scène préfigurée par une action déjà délimitée, répétée ; la scène apollinienne du rêve.

A. Drame ou méthode de dramatisation

Revenons à nouveau sur la méthode de dramatisation, qui nous avait occupée plus haut. Aussi, est-ce moins le drame en soi, que ce qu'en a fait la conception apollinienne dans un premier temps, et la dialectique, dans un second temps, qui est en jeu chez Nietzsche puis chez Deleuze. Alors que la philosophie semble être née d'une scission interne de la tragédie, elle ne peut toutefois se pérenniser, se sauver, qu'en introduisant le théâtre, le tragique en elle, en laissant entendre le grondement du dionysiaque dans le concept même :

---

[27] Aline Wiame, *Scène de la défiguration*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p.48. Et l'auteure de poursuivre : « Le drame en jeu est une sorte de drame matériel, en rapport avec une certaine cruauté telle que décrite par Antonin Artaud. Deleuze est d'ailleurs extrêmement clair sur le caractère scénographique de son théâtre de la répétition ». Et plus loin, p. 51-52 : « S'il faut le théâtre, s'il a fallu revisiter les textes de Kierkegaard et de Nietzsche pour redoubler leur geste de metteur en scène, c'est parce que l'œuvre d'Antonin Artaud a mis en évidence qu'il existait un théâtre très spécial, un théâtre de la pensée. Ce théâtre est dédramatisé ; il révoque aussi bien la raison dramatique que la césure sémiotique entre représenté et représentant. C'est un théâtre qui ne fonctionne pas par la médiation de la représentation, et qui modifie radicalement le sens que le mot « drame » peut avoir aujourd'hui. Le drame n'est plus une image fictive qui dissimule la scène ; il est, au contraire, matériel, physique, et spirituel dans le même temps – sans coulisses, sans médiation, sans possibilité d'en réchapper. Ce sont bien les processus de dédramatisation qui confèrent aujourd'hui au théâtre du mouvement réel deleuzien toute sa légitimité philosophique, et ce sont ces processus encore qui opèrent une défiguration des schèmes expressifs de la pensée philosophique traditionnelle ». Et ce qui prouve, également, que Deleuze ne renoncera pas tout à fait au processus théâtral est bien la *superposition* de son propre discours avec celui de Carmelo Bene, et ce, encore en 1979.

> « Nietzsche peut-être est profondément homme de théâtre. Il n'a pas fait simplement une philosophie de théâtre (Dionysos), il a introduit le théâtre dans la philosophie même »[28].

Autrement dit, il s'agit, comme l'explique Deleuze, de faire subir au concept de concept même la dramatisation, dramatisation qu'il définit, rappelons-le, comme « des dynamismes, des déterminations spatio-temporelles dynamiques, pré-qualitatives et pré-extensives, ayant « lieu » dans des systèmes intensifs où se répartissent des différences en profondeur, ayant pour « patients » des sujets-ébauches, ayant pour « fonction » d'actualiser des Idées… » (*ID*, 151). Et c'est peut-être en ce sens que le rêve semble en lien direct avec cette dramatisation de l'idée, que l'on retrouve développée dans *Différence et répétition*, processus relevant de l'actualisation du virtuel et du processus d'individuation[29], réhabilitation d'Apollon en un sens, qui, au fond, n'a jamais empêché Dionysos de gronder en son sein – l'opposition est plus rigoureusement une simple dualité : « Dionysos est comme le fond sur lequel Apollon brode la belle apparence ; mais sous Apollon, c'est Dionysos qui gronde. » et d'ajouter plus loin : « La vraie opposition n'est pas l'opposition toute dialectique de Dionysos et d'Apollon, mais celle plus profonde, de Dionysos et de Socrate. Ce n'est pas Apollon qui s'oppose au tragique ou par lequel le tragique meurt, c'est Socrate ; et *Socrate n'est pas plus apollinien que dionysien* » (*NP,* 13, 15, nous soulignons).

Sauf qu'ici le processus est interne. Alors que le drame mis-en-scène est contemplé de l'extérieur, avec une ligne de démarcation claire entre l'observateur et l'observé, ce dernier n'étant plus qu'une simple apparence, produit du rêve, que l'on sait n'être qu'un rêve. Si Deleuze se méfie autant de la notion de drame, c'est parce qu'elle semble trop connotée selon le schéma de la représentation. Les actions dramatisées deviennent des apparences, bien délimitées, simplifiées et jugées par un regard transcendant, œil solaire et divin, celui du spectateur devenu omniscient, oracle et dieu, comme le suggère la racine de *theoria, theos*. Le passage du *mythos* comme *logos,* au *logos* sans *mythos*, sous-tend donc la

---

[28] « Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour », *ID*, 176.

[29] Il en sera de même de l'image-rêve, plus tard et dans le contexte cinématographique, qui bien que ne se confondant pas avec l'image-temps, semble y mener.

prise de distance nécessaire à la vision analytique et dialectique, qui deviendra celle de la philosophie socratique. Il s'agit donc bien, pour Nietzsche et Deleuze d'un renversement du platonisme – Platon *avec* Socrate et (d')*après* Aristote. La dramatisation, dès lors, ne combat pas directement le drame, opposé à la tragédie, mais plus profondément la dialectique :

> « La dialectique, écrit Deleuze, n'est pas une vision tragique du monde, mais au contraire la mort de la tragédie, le remplacement de la vision tragique par une conception théorique (avec Socrate), ou mieux encore par une conception chrétienne (avec Hegel) […] la dialectique moderne est l'idéologie proprement chrétienne. Elle veut justifier la vie et la soumet au travail du négatif ». (*NP,* 21)

Ainsi, par le théâtre et la représentation des actions, des souffrances, de manière dramatique, sur scène, c'est l'existence toute entière qui est mise sur le banc des accusés. Elle est coupable plutôt que simplement *fautive* ; aussi faut-il la juger pour la justifier et lui imposer un *sens*. Le regard onirique n'est plus un simple remède, procurant temporairement du plaisir, face aux souffrances de la veille, mais il devient inquisiteur, un regard qui condamne et qui juge. Le problème devient donc moral et éthique.

Au tout début du troisième chapitre de *Nietzsche et la philosophie*, intitulée « la critique » – et dans lequel est explicité le fonctionnement de la machine à penser de Nietzsche fondée sur la théorie des forces – Deleuze donne un exemple assez parlant, pour notre étude, sur la question de l'utilité de l'action. Aussi ceci nous renvoie-t-il directement au problème moral du théâtre, puisqu'il s'agit de représenter des actions, « jouées » et *répétées* par des acteurs, afin de permettre à un tiers « patient » – le public en l'occurrence – de juger de leur valeur et de leur *utilité*. La méthode de dramatisation, que repère Deleuze chez Nietzsche, permet-elle, dès lors, de déceler tout le drame qui se joue derrière la question portant sur l'utilité. La question n'est plus de savoir si une action, en elle-même, est utile, mais *à qui* l'action est utile ou pas.

> « Nietzsche demande : à quoi renvoie le concept d'utilité ? C'est-à-dire : *à qui* une action est-elle utile ou nuisible ? *Qui*, dès lors, considère l'action du point de vue de ses motifs et de ses conséquences ? Non pas celui qui agit : celui-là ne « considère » pas l'action. Mais le tiers, patient ou

> spectateur. C'est lui qui considère l'action qu'il n'entreprend pas, précisément parce qu'il ne l'entreprend pas, comme quelque chose à évaluer du point de vue de l'avantage qu'il en tire ou peut en tirer : il estime qu'il possède un droit naturel sur l'action, lui qui n'agit pas, qu'il mérite d'en recueillir un avantage ou bénéfice » (*NP,* 84)

Ce passage nous montre à quel point la relation acteur-spectateur, rêvé-rêveur, est aliénante ; que derrière toute action se cache un juge, un moralisateur, qui juge les faits selon des critères relatifs à la volonté de sa propre puissance. Et pour Nietzsche, et Deleuze, cette volonté est réactive, et les forces qui agissent en elle, sont négatives. Tout cela relève de ce que Nietzsche appelle la volonté de vengeance, ou pour Deleuze le système du jugement.

B. « Pour en finir avec le jugement » : Le rêve contre la vie

Ainsi, bien que la dualité Apollon-Dionysos, en tant que telle, ne joue pas un rôle décisif dans l'œuvre de Deleuze, nous la rencontrons dans un de ses derniers textes – celui que nous n'avons cessé de citer en filigrane – « Pour en finir avec le jugement ». C'est en effet un texte qui condense et concentre le versant éthique de la philosophie de Deleuze, d'inspiration spinoziste, et qui, plutôt « enthousiaste », analyse quatre manières d'en finir avec le système du jugement, en associant Nietzsche, Kafka, Artaud et Lawrence dans cette lutte. Aussi parmi les caractères composants ce système, trouve-t-on le rêve. C'est donc dans ce contexte que la figure d'Apollon est convoquée, réappropriée. Citons la première partie du passage introduisant le problème du rêve :

> « Le monde du jugement s'installe comme dans un rêve. C'est le rêve qui fait tourner les lots, roue d'Ezéchiel, et fait défiler les formes. Dans le rêve les jugements s'élancent comme dans le vide, sans rencontrer la résistance d'un milieu qui les soumettrait aux exigences de la connaissance et de l'expérience ; c'est pourquoi la question du jugement est d'abord de savoir si l'on rêve. *Aussi Apollon est-il à la fois le dieu du jugement et le dieu du rêve : c'est Apollon qui juge, impose des limites et nous enferme dans la forme organique, c'est le rêve qui enferme la vie dans ces formes au nom desquelles on la juge.* Le rêve élève les murs, se nourrit de la mort et suscite les ombres, ombres de toutes choses et du monde, ombres de nous-mêmes. Mais dès que nous quittons les rives du jugement, c'est le rêve aussi que nous répudions au profit

> d'une « ivresse » comme d'une plus haute marée. » (*CC*, 162, nous soulignons)

La référence à *La naissance de la tragédie* est claire. Deleuze y renvoie en bas de page. Pourtant, il semble que le problème auquel il veut répondre, qu'il veut résoudre en offrant de nouvelles armes de résistance, soit enrichi de nouveaux enjeux. La critique du rêve prend ainsi une autre dimension car son intérêt n'est plus simplement métaphorique ou analogique comme chez Nietzsche. Deleuze l'emploie *à la lettre*. Mais sur quelle définition du rêve, précisément, se fonde-t-il ?

Partant de l'analyse de Nietzsche, il s'agirait semble-t-il toujours de ce qui relève du principe d'individuation et de la division, de la belle apparence et du plaisir comme remède aux maux de l'existence obscure. La définition qu'il suggère, toutefois, comporte une donnée saillante : la question du jugement. Ce problème nous occupera davantage au moment d'aborder la question proprement éthique à travers Spinoza.

Aussi est-ce, en créant la distance et la conscience réflexive, en faisant miroiter une image idéalisée du monde, libre et autonome, que le rêve permet aux jugements de se constituer, de se rendre effectifs, et de déprécier l'existence, sans prendre en compte le multiple et la différence. Il semble, dès lors, que l'opposition entre Apollon et Dionysos se radicalise davantage, puisque ce premier devient également « dieu du jugement ». En évoquant la « roue d'Ezéchiel » – référence à la vision du prophète sémite de l'évangile – et « les lots » – distribution des lots divins dans la mythologie grecque – ce sont, de plus, les figures du Christ et de Platon qui semblent se dissimuler derrière celle d'Apollon. La méthode de division de Platon fonde le système de la représentation et du jugement. Il s'agit de sélectionner les prétendants, les copies, qui peuvent incarner l'Idée, le Modèle, l'Un. La référence à l'Evangile, à la vision d'Ezéchiel, quant à elle, développée de manière exemplaire avec Lawrence et son *Apocalypse*, suppose une vision nihiliste complémentaire à celle de Platon, ayant pour but de déprécier l'existence, fautive par nature, coupable par « culture ». Tout ici est réuni pour exposer les différentes forces ayant pour but de diviser l'être en le condamnant pour mieux le juger et le justifier. Ce sont donc trois visions, trois *fictions*, une trinité, à l'origine du nihilisme et du système du jugement que condense la

philosophie moderne, qu'il s'agit, pour son compte, non pas de condamner, jouant le jeu de ces mêmes fictions, mais de traverser, afin de trouver de nouvelles armes affirmant, au contraire, la différence, le multiple et l'être du multiple.

Ce texte difficile montre ainsi le lien étroit que le rêve, au sens apollinien, noue avec le système du jugement. Toutefois, il ne se contente pas de décrire une impasse. Il offre de nombreuses issues au problème de comment échapper à l'empire du rêve et de son corrélat le jugement. Citons ce passage capital, sur lequel nous reviendrons plus en profondeur, au moment d'aborder l'onirisme supérieur de Deleuze :

> « On cherchera dans les états d'ivresse, boissons, drogues, extases, l'antidote à la fois du rêve et du jugement. Chaque fois que nous nous détournons du jugement vers la justice, nous entrons dans un sommeil sans rêve. Et les quatre auteurs dénoncent dans le rêve un état trop immobile encore, trop dirigé, trop gouverné. […] Dans ses réserves sur le surréalisme, Artaud fait valoir que la pensée ne se heurte pas à un noyau du rêve, mais que les rêves plutôt rebondissent sur un noyau de la pensée qui leur échappe. Les rites du peyotl selon Artaud, les chants de la forêt mexicaine selon Lawrence ne sont pas des rêves, mais des états d'ivresse ou de sommeil. Ce sommeil sans rêve n'est pas de ceux où nous dormons, mais il parcourt la nuit et l'habite d'une clarté effrayante qui n'est pas le jour, mais l'Eclair […] Ce sommeil sans rêve où l'on ne dort pas, est Insomnie, car seule l'insomnie est adéquate à la nuit et peut la remplir et la peupler. Si bien qu'on retrouve le rêve, non pas comme un rêve de sommeil ou un rêve éveillé, mais comme rêve d'insomnie. Le nouveau rêve est devenu gardien de l'insomnie. Comme chez Kafka, ce n'est pas un rêve qui se fait dans le sommeil, mais un rêve qui se fait à côté de l'insomnie […] L'insomniaque peut rester immobile, tandis que le rêve a pris sur soi le mouvement réel. Ce sommeil sans rêve où pourtant l'on ne dort pas, cette insomnie pourtant qui emporte le rêve aussi loin qu'elle s'étend, tel est l'état d'ivresse dionysiaque, sa manière d'échapper au jugement » (*PFJ*, 163)

Les armes que produisent ces différents auteurs de par leurs créations littéraires et artistiques ouvrent ainsi des voies pour se libérer des forces réactives et négatives, qui contribuent, par esprit de vengeance et par ressentiment, à la diminution des forces vitales, à leur neutralisation, en les codifiant selon une image de rêve, qui se révèle être un véritable cauchemar. Ces différentes armes se réclament toutes de Dionysos. La figure mythique, personnifiant pour Nietzsche la joie et l'affirmation de l'innocence de

l'existence, un puissant acquiescement à la vie, est pour Deleuze fondamentale. Elle parcourt, contrairement à la figure d'Apollon, toute son œuvre. Aussi est-elle ici présentée comme un des moyens de conjurer le rêve, sans pour autant entrer avec lui dans une relation dialectique.

L'ivresse dionysiaque n'est plus le double opposé du rêve apollinien. L'ivresse dionysiaque, détourne ce que le rêve apollinien impose comme limites ou frontières. Par sa force affirmative et sa volonté active, elle dit oui à l'existence dans sa totalité, dans ce qu'elle a de souffrances comme de joies. C'est un état permanent duquel on ne s'éveille pas, vu que l'on ne dort pas : « un sommeil sans rêve, où l'on ne dort pas » écrit bien Deleuze. Aussi, contrairement à la lumière solaire d'Apollon, c'est un éclair, celui du clair-obscur, qui semble jaillir dans la nuit, nuit qui ne joue plus le rôle de séparation entre deux jours, car l'ivresse est aussi Insomnie. Avec Dionysos, c'est le rêve même qui se voit octroyer de nouveaux « contours » : « le nouveau rêve » précise bien Deleuze. Il réconcilie l'homme et la nature, ce premier prenant conscience de ce qu'il fait partie d'un monde plus vaste que son moi, de ses petits rêves subjectifs, et que loin d'initier le mouvement, il n'en est qu'un effet. L'enjeu est donc bien éthique – critique *et* clinique.

Aussi derrière ce nouveau rêve, peut-être encore quelque peu spatialisé, n'entendons-nous pas gronder, ivres de vie, les puissances du faux ? La *fabulation* ou force active du rêve contre tout idéalisme du rêve comme *fiction* métaphysique.

Chapitre XIII

L'Acte de fabulation
Force active du rêve

Le présent propos concernera donc le concept de fabulation, que Deleuze emprunte à Bergson, mais qu'il transforme en « acte de création » ou plus précisément en « acte de monument », dépassant le simple caractère de « fonction vitale » lui ayant été assigné dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, dans le chapitre traitant de la « religion statique »[1]. Deleuze, en effet, lui octroie un « dynamisme », qui le rend ainsi plus proche du « mystique » qu'évoque Bergson à propos de « l'Ouvert ». Si ce concept intervient chez Deleuze dans le domaine esthétique, notamment dans ses études sur la littérature et sur le cinéma, il a à voir, plus profondément, avec le problème du rapport entre vérité, pensée et vie ; ce qui nous plonge, dès lors, au cœur même de notre sujet, à savoir le statut paradoxal du rêve.

Ce qui nous surprend, d'abord, c'est le déplacement profond du concept de fabulation qu'opère Deleuze, déplacement comparable au traitement qu'il avait fait subir à la pensée bergsonienne par rapport à l'image cinématographique. En effet, le concept de fabulation permettait chez Bergson, de rejouer la fonction instinctive et vitale d'un *attachement* à la vie, venant contrecarrer les conséquences que l'intelligence et une extrême *attention* à la vie, pouvaient engendrer, notamment du fait même du décentrement de l'homme, devenant ainsi un élément parmi tant d'autres de l'univers. Or chez Deleuze, le concept de fabulation joue un rôle inverse, puisque l'homme n'y est plus le centre, mais se mêle aux éléments de l'univers, lignes d'univers, atteignant à l'imperceptible et à l'impersonnel, en tant que pure hecceité.

En outre, si les termes de fabulation et de fiction demeurent presque synonymes chez Bergson, leur distinction devient, quant à elle, radicale chez Deleuze – Nietzsche est passé par là – la fabulation s'oppose à la fiction et à l'imaginaire, et atteint à un niveau

---

[1] Nous désignerons *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932, par l'abréviation *DMR*.

d'intuition presque mystique. Elle réfère ainsi à la troisième synthèse du temps, à celle qui concerne l'avenir, les puissances de l'avenir, l'invention d'un peuple qui manque, avec une fonction de voyance et de vision incomparable.

L'art joue ainsi, chez Deleuze, le rôle d'une « religion » dynamique, et c'est à lui que revient maintenant la mission, peut-être en un sens prophétique, d'ancrer à nouveau la croyance, et la confiance corrélative, en ce monde-ci, dans sa pluralité essentielle, et ce, d'autant plus que l'homme n'y occupe plus le centre, n'y constitue plus le pilier ni le fondement. Le rêve semble dès lors, avec les puissances du faux que porte la fabulation, s'offrir une pleine effectivité *via* cette force de projection presque dangereuse, qui intègre en elle, comme nous le verrons avec T.E. Lawrence, sa nécessaire trahison.

C'est le concept de vérité qui se trouve alors ébranlé dans ses propres fondements, car fabuler, c'est se placer d'emblée par-delà les partages rationnels, en-deçà des oppositions logiques classiques, pour ouvrir sur des mondes divergents et pourtant compossibles, sur une dimension créatrice du temps – temps qui bifurque – où le nécessaire se confond avec tout le possible. Réhabilitation du possible, à travers un concept bergsonien, dernier paradoxe qu'il nous faudra creuser afin de mieux cerner l'entreprise deleuzienne.

Pour tenter d'éclaircir toutes ces dimensions, nous reviendrons d'abord sur l'origine du concept de fabulation dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, pour montrer somme toute que si Deleuze semble travestir le concept bergsonien, leurs enjeux n'en sont pas moins correspondants, et que, d'une certaine façon, Bergson apparaît plus bergsonien sous la plume deleuzienne. C'est ainsi qu'interviendra la dimension créatrice de la fabulation, en tant qu'elle réinstitue la croyance et la confiance, en tant qu'elle crée à nouveau des liens entre mondes séparés, hermétiques, impénétrables, en tant qu'elle invente un peuple qui existe déjà, et ce, d'autant plus qu'il se doit d'être inventé.

D'où enfin, l'enjeu principal, qui pose le problème de la vérité dans son rapport avec la vie … le problème plus profond d'une justice sous-jacente à tout acte de fabulation et de création, l'enjeu éthique qui sous-tend toute esthétique et toute ontologie.

I. L'origine du concept : la fonction de fabulation dans *Les deux sources*

A. La religion, source de la fabulation ?

C'est à propos de la religion que Bergson convoque le concept de fabulation, pour la distinguer de l'imagination en général, notion qui englobe, selon lui, nombre de réalités qui diffèrent en nature[2].

Ce qu'il désigne précisément par ce terme est la faculté « instinctive », propre à l'homme, de fabriquer des êtres irréels et d'y croire, faculté qui implique avant tout, d'où son importance et sa spécificité, une fonction vitale, un *attachement* à la vie, menant à la formation de ce qu'il nomme la religion statique. Or comme il le précise, la religion est la cause de cette faculté et non pas un de ses simples effets :

> « Considérons alors, dans le domaine vaguement et sans doute artificiellement délimité de l'« imagination », la découpure naturelle que nous avons appelée fabulation, et voyons à quoi elle peut bien s'employer naturellement. De cette fonction relèvent le roman, le drame, la mythologie avec tout ce qui la précéda. Mais il n'y a pas toujours eu des romanciers et des dramaturges, tandis que l'humanité ne s'est jamais passée de religion. Il est donc vraisemblable que poèmes et fantaisies de tout genre sont venus par surcroît, profitant de ce que l'esprit savait faire des fables, mais que *la religion était la raison d'être de la fonction fabulatrice : par rapport à la religion, cette faculté serait effet et non pas cause* » (*DMR*, 112, nous soulignons).

Etonnant, donc, l'usage que fait Deleuze de la fabulation, dont l'origine bergsonienne est à chaque fois attestée, puisqu'il l'invoque précisément à propos de l'art et non pas – et jamais n'en parle-t-il explicitement – de la religion.

---

[2] « Mais pourquoi grouper ensemble des choses aussi différentes, leur donner le même nom, et suggérer ainsi l'idée d'une parenté entre elles ? C'est uniquement pour la commodité du langage, et pour la raison toute négative que ces diverses opérations ne sont ni perception, ni mémoire, ni travail logique de l'esprit. *Convenons alors de mettre à part les représentations fantasmatiques, et appelons « fabulation » ou « fiction » l'acte qui les fait surgir* » (*DMR,* 111, nous soulignons).

Précisons toutefois les enjeux du texte bergsonien – notamment ce qu'il désigne par « religion » – pour mieux cerner les motivations deleuziennes. La fabulation, nous dit Bergson, est ainsi issue d'un besoin *naturel* spécifique aux êtres dotés d'intelligence, afin de maintenir la cohésion sociale ; naturel en ce sens où c'est la nature, ou l'élan vital, qui s'exprime à travers la religion pour parer aux dangers que l'intelligence dressent de par une *attention* trop aigue à la vie. Il met en rapport cette fonction – « faculté spéciale d'hallucination volontaire » – avec l'élan vital, à savoir ce qu'il y a encore d'instinctif dans l'intelligence, ce qui d'une certaine manière résiste aux modèles mécanistes et finalistes, qui schématise le réel, au point de le figer :

> « […] il ne peut agir directement – écrit Bergson –, mais puisque l'intelligence travaille sur des représentations, il en suscitera d'« imaginaires » qui tiendront tête à la représentation du réel et qui réussiront, par l'intermédiaire de l'intelligence même, à contrecarrer le travail intellectuel » (*DMR*, 124).

Contrecarrer, insistons, non pas le réel en soi, mais la représentation schématique ou objective qui prétend en exposer l'essence. La fonction fabulatrice ne s'oppose donc pas à la vie ou à la pensée, mais elle est cette puissance sous-jacente qui les anime et relance indéfiniment leur mouvement créateur. Aussi, en la qualifiant de « fonction », il lui donne un rôle presque organique, et tout à fait effectif. Il ne s'agit donc pas pour la fabulation d'être une fuite dans l'imaginaire, une réaction contre la vie. Au contraire, c'est aux besoins de la vie, la vie en société, en l'occurrence, que répond cette fonction ou faculté, que Bergson distingue d'emblée de l'imagination, prise au sens courant.

> « La fabulation – écrit Deleuze dans *L'image-temps* – n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs » (*IT*, 289)

Bergson parle précisément d'une « virtualité d'instinct » qui formera ces représentations « « imaginaires » qui feront front à la représentation du réel. Aussi s'agit-il de « l'intention de la nature », de sa « réaction défensive » contre « le pouvoir dissolvant de l'intelligence », contre « la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la

mort », contre « la représentation, par l'intelligence, d'une marge décourageante d'imprévu entre l'initiative prise et l'effet souhaité », autrement dit :

> « C'est une réaction défensive de la nature contre ce qu'il pourrait y avoir de déprimant pour l'individu, et de dissolvant pour la société, dans l'exercice de l'intelligence » (*DMR,* 127).

C'est ainsi que résume Bergson la fonction de la religion et de la fabulation qu'elle implique. Il s'agit dès lors, en prêtant une « intention » et volonté propres à la nature, en créant des dieux et des esprits agissant par-delà les lois de la nature elle-même, d'une résistance que dresse l'intelligence contre elle-même, d'une manière de lutter, par le biais d'illusions nécessaires et d'une croyance profondément ancrée, contre ce qui pourrait menacer l'unité collective, à savoir la conscience de la finitude et de l'issue tragique qu'est la mort, d'une part, et la conscience de la vanité de toute projection, de toute action, de tout espoir, d'autre part, puisque « la marge d'imprévu » devient d'autant plus importante que l'intelligence se *re*présente mieux les mécanismes qui régissent le réel dans leur nécessité paralysante, en privilégiant l'intérêt individuel comme vue courte de l'esprit.

1. De la « superstition » …

C'est ainsi que Bergson explique la persistance de la superstition malgré les progrès de la science, la croyance ne pouvant être annulée par la connaissance puisqu'elles obéissent à des fonctions « intellectuelles » distinctes, bien que corrélées. Bergson se fait ici, comme le remarque David Lapoujade, « médecin de la civilisation », diagnostiquant, à la suite d'un Nietzsche, la dépression comme « grande affaire de la morale et de la religion en tant qu'elles constituent précisément deux formes essentielles de l'attachement à la vie »[3].

Nous commençons peut-être à toucher du doigt la nécessité qu'a ressenti Deleuze d'utiliser précisément ce concept de fabulation, et ce, tout en se référant au texte de Bergson, bien que les sujets traités nous semblent à premier abord différents.

---

[3] David Lapoujade, *Puissances du temps – Versions de Bergson*, Paris, Minuit, 2010, p. 79.

Souvenons-nous du livre de Deleuze sur la littérature, de son titre, de son avant-propos, et de tous les textes qui le composent. *Critique et Clinique*. Tout y est question non pas de fiction mais de fabulation en ce sens précis que lui donne Bergson : « réaction défensive de la nature contre ce qu'il pourrait y avoir de déprimant pour l'individu, et de dissolvant pour la société, dans l'exercice de l'intelligence » (*DMR*, 137).

Et dès le premier chapitre, intitulé si simplement mais si profondément, « La littérature et la vie », Deleuze donne le « la » avec son « et » : « Il n'y a pas de littérature sans fabulation, mais, comme Bergson a su le voir, la fabulation, la fonction fabulatrice ne consiste pas à imaginer ni à projeter un moi. Elle atteint plutôt à ces visions, elle s'élève jusqu'à ces devenirs ou puissances » (*CC*, 13). « La littérature est une santé », écrivait-il dans l'avant-propos.

Et si la fabulation est une stratégie de défense, une « guérilla » presque biologique, l'écrivain et l'artiste, se trouvent être à la fois médecin et patient, clinicien et *état clinique*, et ce, en un sens qui dépasse tout psychologisme. C'est ce que précise David Lapoujade à propos du diagnostic bergsonien :

> « Il ne s'agit pas ici de dépression individuelle, mais d'une dépression « biologique » qui atteint l'espèce tout entière. L'homme, en tant qu'être intelligent, se définit comme une *espèce malade*. »[4]

Aussi est-ce également le diagnostic que dresse Deleuze, celui qu'il prête aux artistes et aux écrivains, qualifiés par lui de voyants et d'entendants, des « devenants »[5], puisqu'ils captent et capturent les signes du dehors, qu'ils en reviennent les yeux rouges – tels un Cézanne –, écarquillés – tels un Beckett -, métamorphosés autant que le réel qu'ils ont perçu.

C'est à la limite qui sépare le normal et le pathologique, la raison et la déraison, le réel et l'irréel, que se placent le Voyant-Entendant, et qu'il se met à fabuler, à délirer, à rêver en un sens qu'il nous faudra préciser, au sein même du possible, pour réinstaurer la

---

[4] *Ibid.*, pp. 78-79.

[5] « La fabulation créatrice n'a rien à voir avec un souvenir même amplifié, ni un fantasme. En fait, l'artiste, le romancier, déborde les états perceptifs et les paysages affectifs du vécu. *C'est un voyant, un devenant* » (*Qph,* 161, nous soulignons).

confiance en ce monde-ci et l'attachement à la vie, et conjurer, par là même, toute volonté de déprécier la vie.

2. … au service de la vie

C'est pourquoi la littérature est une affaire de santé, d'éthique et d'avenir, et qu'elle relève de la catégorie du possible[6]. Aussi David Lapoujade a-t-il raison de confronter les deux concepts d'attention à la vie et d'attachement à la vie, qui diffèrent en nature, mais correspondent autour de la question éthique de la vie. Et en effet, ne faut-il pas confondre la fabulation avec l'inattention à la vie, correspondant au relâchement de la tension qui « caractérise la situation d'une vie « équilibrée » en tant qu'elle maintien une solidarité entre notre vie psychologique et notre activité motrice »[7], entre l'objectif et le subjectif, pour permettre justement l'action utile qui pourvoit aux besoins de l'espèce. Autrement dit, la fabulation n'est pas cette extrémité caractérisée par le rêve ou la folie, que Bergson décrit dans *Matière et Mémoire* comme relâchement des liens sensori-moteurs, bien qu'elle garde avec cette frange un rapport complexe, que l'on devra préciser pour mieux comprendre la nuance entre les deux attitudes.

Le fabulateur n'est pas nécessairement provisoirement rêveur ou irréversiblement fou, il n'est pas pris dans sa subjectivité individuelle, hermétique à son dehors, comme dans un rêve qui constituerait son *seul* monde. Mais le danger d'un basculement demeure réel, de par précisément, la propriété essentielle de l'espèce humaine, à savoir son intelligence-même, si bien que la raison, par le fait même qu'elle se *re*présente, peut elle-même devenir un cauchemar, hermétique justement à son propre « dehors » :

> « Selon les degrés de relâchement de cette tension, sa distraction le fait basculer momentanément dans le rêve ou sombrer définitivement dans la maladie mentale. Mais il y a une autre distraction, remarque David Lapoujade, qui n'est ni variable ni accidentelle et qui concerne l'espèce dans son ensemble, c'est celle de l'homme en tant qu'être intelligent.

---

[6] Cf. Chapitre X sur la réhabilitation du concept de possible.
[7] Lapoujade, *Ibid.*, p. 80.

> Précisément, l'intelligence […] est une forme d'*inattention à la vie* […] la vie devenue extérieure à soi »[8].

Comment donc réconcilier la pensée et la vie ? Comment créer de nouveau la confiance rompue ? Par la critique de la vérité, par sa mise en crise perpétuelle, en tant justement qu'elle juge la vie, en tant qu'elle rompt le lien entre l'homme et le monde, en dédoublant le monde « apparent » de la représentation d'un autre monde, plus essentiel où la souffrance, l'imperfection, l'accident seraient absents.

Il faudrait montrer, à l'instar de Nietzsche, « comment le « monde vrai » devint une fable » … et qu'en même temps que s'abolit le monde vrai, celui des apparences n'en sort pas indemne[9]. Mais il faut surtout réinventer le lien entre soi, autrui et le monde, restaurer confiance et croyance – « religion » au sens bergsonien – et ce, par l'acte de fabulation, libérant les puissances du faux, à même le réel. C'est peut-être pour cette raison que les concepts d'attention à la vie – nourrissant la classification des images et des signes – et d'attachement à la vie – par le biais de la fabulation – informent tous deux les livres de Deleuze sur le cinéma, puisque l'image cinématographique, de par sa spécificité propre, permettra d'atteindre à une présentation du temps.

En effet, l'attention à la vie, avec le schéma perception-affection-action, d'une part, et la rupture des liens sensori-moteurs qui font surgir des situations optiques et sonores pures et, dès lors, l'image-cristal, d'autre part, se trouve exploité tant dans *L'image-mouvement* que dans *l'image-temps*. Mais en parallèle, la question de l'attachement à la vie demeure, elle, en toile de fond, notamment en ce qui concerne la représentation organique dans le cinéma classique, d'une part, et les actes de fabulation du cinéma moderne, d'autre part. Nous nous attarderons plus en avant sur ces différents aspects.

---

[8] *Ibid.*, p. 81.
[9] Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 31.

B. Des deux subjectivités

Mais pour l'heure, revenons aux enjeux qui réunissent Deleuze et Bergson autour du concept de fabulation. Il s'agit donc de ce qui est présupposé par l'acte de fabulation, à savoir la croyance et plus profondément la confiance dans le monde.

Et si chez Bergson la fabulation peut mener à la clôture des sociétés, à ce qu'il nomme la religion statique, le rôle que lui assigne Deleuze, bien que concernant le travail de la pensée (qu'elle soit artistique, scientifique ou philosophique), est du même ordre, puisqu'elle peut également déboucher vers une issue « tragique », vers un état morbide de l'individu qui s'y aventure.

Le processus créatif se referme sur soi, se reterritorialise sur le moi, ou bien, sombre dans la psychose, rattrapé par le néant et la mort[10]. On peut d'une certaine façon remarquer que tant que la subjectivité animée par la fabulation demeure plus profonde qu'une simple subjectivité construite autour du moi, le processus peut se poursuivre.

C'est pour cette raison que l'objection consistant à affirmer que le concept de fabulation chez Bergson tend vers un anthropocentrisme pour contrecarrer le décentrement produit par l'intelligence, et que d'une certaine façon, Deleuze emploie le concept concernant un phénomène asubjectif et impersonnel, est une objection qui nous paraît légitime mais que l'on peut nuancer.

Les deux types de subjectivités correspondent l'une avec l'autre d'une certaine manière. Certes, la fonction de fabulation chez Bergson remet l'homme au centre de l'univers, lui assigne une place privilégiée, en créant des êtres transcendants agissant pour lui, ou contre lui, mais, en tout cas, le prenant lui pour fin. Et comme l'atteste si justement David Lapoujade :

---

[10] Sur cette question, l'expérience « improductive » de Wolfson, par exemple. Cf. *CC*, 32-33 : « Peut-être Wolfson reste-t-il sur le bord, prisonnier de la folie, prisonnier presque raisonnable de la folie, sans pouvoir arracher à son procédé les figures qu'il ne fait qu'entrevoir à peine. Car le problème n'est pas de dépasser les frontières de la raison, c'est de traverser vainqueur celle de la déraison : alors on peut parler de « bonne santé mentale », même si tout finit mal. Mais les nouvelles figures de la vie et du savoir restent encore prisonnières dans le procédé psychotique de Wolfson. Son procédé reste improductif, d'une certaine façon ».

> « La fabulation nous met au centre du monde dans la mesure où l'ensemble des forces de la nature s'organise *pour* nous. L'anthropomorphisme religieux est un anthropocentrisme »[11]

Mais ne pouvons-nous pas voir cet anthropocentrisme comme une dérive, ou une reterritorialisation du processus qui était d'abord créateur ? Bergson l'atteste en quelque sorte lorsqu'il évoque ces « personnalités incomplètes » à l'origine des dieux et des esprits, celles des religions organisées :

> « Des entités surgissent qui n'ont pas besoin d'être des personnalités complètes : il leur suffit d'avoir des intentions, ou même de coïncider avec elles. *Croyance signifie donc essentiellement confiance* ; l'origine première n'est pas la crainte, mais une assurance contre la crainte. Et d'autre part ce n'est pas nécessairement une personne que la croyance prend pour objet d'abord ; *un anthropocentrisme partiel lui suffit* » (*DMR*, 159, nous soulignons).

La question n'est donc pas un retour du moi, ni chez Deleuze, ni chez Bergson, mais un procès de subjectivation, qui passe par la fabulation et la création d'un possible, d'une « assurance » pour l'avenir, procès déjà et par essence branché sur le collectif et le politique. On ne verse ni dans le réel, ni dans le rêve, ni dans la raison, ni dans la folie, mais dans un entre-deux où tout devient indiscernable – réel-imaginaire –, indécidable – vrai-faux. Tout est à construire, car rien ne préexiste. Ainsi la catégorie de possible, qui ressurgit ici, et qui pourrait paraître en porte-à-faux, tant avec Deleuze, qu'avec Bergson, qui en avait initié la critique radicale, notamment dans sa conférence « Le possible et le réel »[12], cette catégorie ne semble plus déplacée mais caractérise précisément cet entre-

---

[11] Lapoujade, *Ibid.*, p. 87.

[12] Dans cette conférence célèbre, reproduite dans *La pensée et le mouvant* (Paris, Flammarion, 2014, pp. 135-151), il s'agit pour Bergson de conjurer une illusion, l'illusion du possible. Le possible apparaît être une illusion rétrospective, et ce, dès lors que nous considérons le réel comme « ne manquant de rien », dès lors que nous considérons le « possible » comme résultant d'« un acte de l'esprit qui rejette l'image [du réel] dans le passé une fois qu'il s'est produit » (p. 144). Toute la conférence déroule parfaitement les enjeux éthiques de cette réflexion sur la logique modale, et ce, jusqu'à sa très belle et très percutante conclusion que nous ne pouvons pas ne pas citer en intégralité – au moins pour le plaisir de la réécrire : « La philosophie y gagnera de trouver quelque absolu dans le monde mouvant des phénomènes. Mais nous y gagnerons aussi de nous sentir plus joyeux et plus forts. Plus joyeux, parce que la réalité qui s'invente sous nos yeux donnera à chacun de nous, sans cesse, certaines satisfactions que l'art procure de loin en loin aux privilégiés

deux que seul l'art peut « incarner », selon Deleuze – manière dont l'âme s'explique dans la matière, avions-nous vu – et le mystique, selon Bergson, ce « trop tard » que l'on ne perçoit que dans l'œuvre d'art, qui lui donne une allure d'éternité :

> « Ces univers – écrira plus tard Deleuze – ne sont ni virtuels ni actuels, ils sont possibles, *le possible comme catégorie esthétique* (« du possible sinon j'étouffe »), l'existence du possible, tandis que les événements sont la réalité du virtuel, formes d'une pensée-Nature qui survolent tous les univers possibles » (*Qph,* 168, nous soulignons).

L'artiste deleuzien n'est-il donc pas, au fond, le mystique bergsonien, atteignant à l'intuition, à ce « coup d'œil qui embrasse le monde »[13] ? Bergson n'est-il pas encore *pieux* … lorsqu'il atteste que « l'erreur est de croire qu'on passe par accroissement ou perfectionnement, du statique au dynamique, de la démonstration ou de la fabulation, même véridique, à l'intuition » (*DMR,* 286) ? Peut-être n'avait-il pas perçu la puissance immanente propre à l'art, sa capacité à restaurer croyance et confiance en l'avenir ?

> « La Figure est comme la fabulation selon Bergson : elle a une origine religieuse. Mais quand elle devient esthétique, sa transcendance sensitive entre dans une opposition sourde ou ouverte avec la transcendance suprasensible des religions ». (Qph, 183, nous soulignons).

---

de la fortune ; elle nous découvrira, par-delà la fixité et la monotonie qu'y apercevaient d'abord nos sens hypnotisés par la constance de nos besoins , la nouveauté sans cesse renaissante, la mouvante originalité des choses. Mais nous serons surtout plus forts, à la grande œuvre de création qui est à l'origine et qui se produit sous nos yeux nous nous sentirons participer, créateurs de nous-mêmes. Notre faculté d'agir, en se ressaisissant, s'intensifiera. Humiliés jusque-là dans une attitude d'obéissance, nous nous redresserons, maîtres associés à un plus grand Maître. Telle sera la conclusion de notre étude. *Gardons-nous de voir un simple jeu dans une spéculation sur les rapports du possible et du réel. Ce peut être une préparation à bien vivre* » (p. 150-151, nous soulignons).

[13] Nous empruntons l'expression à Pierre Montebello : « D'où peuvent bien venir « les doctrines, sinon de blessures et d'aphorismes vitaux » ? Il n'y a pas besoin d'être philosophe pour comprendre que toute doctrine résulte d'une expérience d'être dont l'intuition est la vision intérieure, vision qui finit par englober le Tout : alors l'*intuitus* devient le coup d'œil qui embrasse le monde. Chacun fait cela, chacun fait son monde, configure son monde. Ce n'est pas du philosophique, c'est du « préphilosophique » » (*DPP*, 34).

C'est le passage d'un ancrage théologique vers un ancrage esthétique de la philosophie qui impliquerait peut-être la possible équivalence de la fabulation avec un mysticisme, aujourd'hui. Il s'agit même plus profondément d'une conception du temps, qui fait que Deleuze ramasse la flèche lancée par Bergson et poursuit son œuvre, et ce, en octroyant une immanence à la fabulation, par-delà les religions. L'art précèderait ainsi la religion, tant logiquement que chronologiquement[14].

C. L'Art – Synthèse de l'Avenir

La foi et la croyance ne sont donc pas nécessairement religieuses, ne réfèrent pas nécessairement à une transcendance. Il s'agit pour Deleuze de libérer la croyance même, de faire de l'avenir un « inconditionné », de faire en sorte que du nouveau soit effectivement créé. Nous devons donc nous référer pour asseoir ces quelques pistes à l'exposé de la troisième synthèse du temps dans *Différence et Répétition*.

Rappelons que la première synthèse référait à l'habitude (synthèse du présent), la deuxième à la mémoire (synthèse du passé pur) et que la troisième, la plus mystérieuse, concernait l'avenir et la question de l'éternel retour[15]. La série du temps est ainsi décrite, faisant écho à l'itinéraire de tout artiste, de cette posture anomale, solitaire mais peuplée, collective, mineure, qui fait que tout « je » est un « on », que Je est effectivement un autre :

---

[14] Sur la question de l'art comme commencement d'un monde non nécessairement humain, sur les rapports de l'art et du territoire, voir le plateau « De la ritournelle » (*MP*, 381-433). Deleuze et Guattari définissent comme suit l'Art dans ce plateau : « Peut-on nommer Art ce devenir, cette émergence ? Le territoire serait l'effet de l'art. L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque… La propriété, de groupe ou individuelle, en découle, même si c'est pour la guerre et l'oppression. La propriété est d'abord artistique, parce que l'art est d'abord *affiche*, *pancarte* » (388-389). Il est ici patent de saisir la parenté de l'art et du rêve avec la question du territoire et de la distance : ils sont tous deux des « avoir », qui précède l'avènement de la forme « homme ». Nietzsche le premier avait fait cette analogie entre art et rêve autour, justement, du problème de la *distance*. Le rêve est une esthétique de l'avoir. Voir également *MP*, 394 : « Non seulement l'art n'attend pas l'homme pour commencer mais on peut demander si l'art apparaît jamais chez l'homme, sauf dans des conditions tardives et artificielles » ; la suite du propos montre bien que la religion, en tant qu'organisation rituelle, est, elle, proprement humaine. Finalement, c'est l'art « inorganique » qui présuppose la religion « organique », et non l'inverse.

[15] Pour un exposé minutieux et justement « synthétique » des trois synthèses, cf. Lapoujade, *MA*, chapitre III : « Trois synthèses ou qu'est-ce qui s'est passé ? », pp. 62-93.

> « Il y a toujours un temps en effet, où l'action dans son image est posée comme « trop grande pour moi ». Voilà ce qui définit *a priori* le passé ou l'avant : il importe peu que l'événement lui-même soit accompli ou non, que l'action soit déjà faite ou non […] ils vivent eux-mêmes et sont rejetés dans le passé tant qu'ils éprouvent l'image de l'action comme trop grande pour eux. Le second temps, qui renvoie à la césure elle-même, est donc le présent de la métamorphose, le devenir-égal à l'action, le dédoublement du moi, la projection d'un moi idéal dans l'image de l'action […] le héros devient « capable » de l'action). *Quant au troisième temps, qui découvre l'avenir – il signifie que l'événement, l'action ont une cohérence secrète excluant celle du moi qui leur est devenu égal, le projetant en mille morceaux comme si le gestateur du nouveau monde était emporté et dissipé par l'éclat de ce qu'il fait naître au multiple : ce à quoi le moi s'est égalisé, c'est l'inégal en soi.* » (*DR*, 120-121, nous soulignons)

Et c'est, en premier lieu, la littérature qui anime ce mouvement commémorant la vie, bien que Bergson n'y entrevoit pas la même puissance assurant confiance et quiétude que détient la religion. La littérature et les arts demeurent pour lui des dérivés ou dérives « possibles », contingentes et non nécessaires de la fonction fabulatrice primitive.

> « C'est toujours la même faculté qui intervient, et elle obtient, pour l'ensemble de ses inventions, la même créance. Mais chaque invention, prise à part, est acceptée avec l'arrière-pensée qu'une autre eût été possible […]. Nous nous étonnons aujourd'hui – poursuit Bergson – de cet état d'âme. *Nous l'expérimentons pourtant en nous dans certains rêves*, où nous pouvons introduire à un moment donné l'incident que nous souhaitons : il se réalise par nous dans un ensemble qui s'est posé lui-même, sans nous » (*DMR*, 211).

Mais c'est dans un tout autre contexte qu'écrit Deleuze, peut-être le problème, dès lors, devait être posé autrement, et que le concept demeurait opératoire devenant pratique. Ainsi attester que la littérature et les arts répondent, dans un contexte moderne, à une nécessité vitale, ce n'est pas pour autant trahir la pensée de Bergson. L'écrivain, comme nous verrons, considéré comme un *penseur*, atteint dès lors au même statut que le mystique de Bergson, celui qui happé par l'intuition, par percepts et affects, au-delà de toute perception et de toute affection, « embrasse le monde » en un seul coup d'œil. C'est le passage du clos à l'ouvert pourrait-on dire, que Bergson conçoit comme une profonde métamorphose, un changement de nature, un saut intensif. Comme explicite David Lapoujade, nous n'avons plus « affaire à un élargissement extensif ni à un accroissement

qualitatif, mais à un saut intensif qui se confond avec un mouvement de conversion »[16]. Ce saut intensif doit nécessairement passer par une série de décentrements, de *dénaturations*, pour justement non plus seulement supporter la vie, en retrouvant un équilibre qui la rende soutenable, supportable et tolérable, mais la vouloir, la désirer, l'aimer. Et c'est justement l'intolérable que le mystique et l'artiste parviennent à voir. Dès lors, poursuit David Lapoujade, « on ne sort de la névrose propre à l'espèce humaine que par une sorte d'expérience psychotique (extases, hallucinations, ravissements), un épisode schizophrénique qui nous conduit vers une santé *au-delà du normal*, une nouvelle norme de vie caractérisée par un « équilibre supérieur » »[17].

Aussi est-ce cet épisode schizophrénique, moment de l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, le stade cristallin du possible, qui semble chez Deleuze caractériser l'expérience artistique, non plus anormale mais anomale, non-pathologique certes, mais n'étant pas pour autant normale – adaptée à la situation présente et impliquant ses divers combinaisons – puisqu'il s'agit justement de créer, de créer du nouveau :

> « C'est la totalité du passé qui, à la manière d'un *vocatio*, passe dans l'action, en fonction de ses exigences propres et non plus d'exigences matérielles, personnelles et sociales. Cet appel est une « exigence de création ». Après obéir et croire, *créer* est le troisième verbe des *Deux sources*, le troisième impératif. Mais cet impératif témoigne en réalité d'une libération ; plus rien ne fait obstacle, chez le mystique, à la puissance de création ».[18]

N'est-ce pas la même description que propose Deleuze de l'acte de fabulation comme acte de création ? N'est-il pas justement ce qui émane de cette « émotion créatrice » dont parle Bergson ? Fabuler, en fin de compte, ce n'est donc pas simplement croire, mais c'est aussi créer, croire pour créer.

---

[16] Lapoujade, *Ibid.*, p. 91. Nous reprenons ici l'analyse de David Lapoujade, car elle nous semble « deleuzianiser » Bergson, être une lecture de Bergson d'après et après Deleuze – qui n'empêche en rien une fidélité à Bergson, bien au contraire – pointant ainsi du doigts les aspects qui nous intéressent pour comprendre les enjeux deleuziens quant à la fabulation et au rêve.
[17] Lapoujade, *Ibid.*, p. 91-92.
[18] Lapoujade*, Ibid.*, p. 94.

Et qui mieux que T.E. Lawrence peut montrer la puissance d'une telle émotion, dans un texte fabuleux en lui-même, que Deleuze lui consacre, un texte qu'on pourrait signer Bergson.

II. Littérature et fabulation : T.E. Lawrence – « rêveur diurne »

> « Tous les hommes rêvent, mais inégalement. Ceux qui rêvent la nuit dans les recoins poussiéreux de leur esprit s'éveillent au jour pour découvrir que ce n'était que vanité ; mais *les rêveurs diurnes sont des hommes dangereux, car ils peuvent jouer leur rêve les yeux ouverts, pour le rendre possible*. C'est ce que j'ai *fait* »[19].

Ainsi débute l'une des plus belles aventures littéraires et politiques du début du XX[e] siècle, à qui Deleuze, contrecarrant les interprétations trop psychologisantes du personnage de Lawrence[20], semble redonner une certaine dignité philosophique, par le biais d'un écrit tout aussi poétique que philosophique, intitulé « La Honte et la Gloire » (*CC*, 144-157). Ce texte semble, en effet, incarner tous les enjeux de la troisième synthèse du temps de *Différence et Répétition*, telle une réponse au suspens que sous-tend toute interrogation sur l'avenir : « On ne sait pas d'avance » … Deleuze présente ainsi Lawrence comme le Voyant par excellence, à la fois portraitiste, paysagiste et styliste, qui n'écrit que pour autant qu'il est d'emblée branché sur un champ géo-historico-politique particulier :

> « […] enfin le hasard, avec un *humour pervers*, en me faisant jouer le rôle d'un homme d'action, m'avait donné une place dans la Révolte arabe, thème épique tout prêt pour un œil et une main directs, *m'offrant ainsi une issue vers la littérature* » (cité par Deleuze, note 15, *CC*, 148, nous soulignons).

---

[19] T. E. Lawrence, *Les sept piliers de la sagesse,* Paris, Gallimard, 1992, p. 27, nous soulignons
[20] Nous pensons au Film *Lawrence d'Arabie* …

Mais ce qui nous frappe d'abord c'est l'extrême proximité du réel et du rêve, à la fois un rejet de l'imaginaire et l'affirmation de la fabulation comme fabrication de réel – « humour pervers » – mais également la promotion d'une subjectivité nouvelle, celle du Voyant, qui se distingue d'une subjectivité psychologique, et atteint à la neutralisation de toute dualité objectif/subjectif, réel/imaginaire, vrai/faux.

A. Passion active

Deleuze parle en effet de dispositions subjectives *particulières*, du *character*[21] de Lawrence, qui fait écho à la mémoire immémoriale, à ce passé pur, qui permet, selon Bergson, d'aller de l'avant, qui fait que le passé se conserve et que le présent passe. Et c'est une certaine posture singulière par rapport au réel qu'il faut d'abord adopter :

> « Mais suffit-il d'invoquer l'objectivité d'un milieu qui tord les choses, et fait trembler et scintiller la perception ? N'est-ce pas plutôt des *conditions subjectives* qui, certes, appellent tel ou tel milieu objectif favorable, se déploient en lui, peuvent coïncider avec lui, mais n'en gardent pas moins une différence irrésistible, incompressible ? » (*CC*, 146).

Bien entendu, les conditions subjectives ne renvoient pas à un sujet substantiel, mais à une multiplicité a-subjective, pré-individuelle, à un diagramme de forces qui compose le nom propre Lawrence :

> « Au plus profond de la subjectivité, il n'y a pas de moi, mais une composition singulière, une idiosyncrasie, un chiffre secret comme la chance unique que ces entités-là aient été retenues, voulues, cette combinaison-là, tirée : celle-là et pas une autre. C'est elle qui s'appelle Lawrence. Un coup de dés, un Vouloir qui lance les dés. Le *character*, c'est

---

[21] Deleuze opère un rapprochement à travers cette notion de « character », entre Welles et Lawrence. Voir note 20 de *CC*, 150 ; mais aussi le développement de cette même idée de « puissance » de la subjectivité dans *IT*, 182 : « Que reste-t-il ? Il reste les corps, qui sont des forces, rien d'autre que des forces. Mais la force ne se rapporte plus à un centre, pas plus qu'elle n'affronte un milieu ou des obstacles. Elle n'affronte que d'autres forces, elle se rapporte à d'autres forces, qu'elle affecte ou qui l'effectue. La puissance (ce que Nietzsche appelle « volonté de puissance », et Welles « character »), c'est ce pouvoir d'affecter et d'être affecté, ce rapport d'une force avec d'autres. Ce pouvoir est toujours rempli, ce rapport est nécessairement effectué, bien que ce soit d'une manière variable suivant les forces en présence ».

> la Bête : esprit, vouloir, désir, désir-désert qui réunit les entités hétérogènes » (*CC*, 150).

On ne pourra donc pas dire que Deleuze revient au sujet, comme l'on avait, à tort, dit à propos de Foucault[22]. Au contraire, tel Foucault, il en transforme le concept, il en dessine de nouveaux contours, pour répondre à un problème inédit : un problème à la fois esthétique, ontologique et éthique, qui engage également la revalorisation du rêve, dans ce qu'il a de plus affirmatif.

Lawrence, en tant qu'écrivain, fait l'expérience esthétique par excellence, celle qui consiste non seulement à rétablir la croyance par la fabulation, mais à agir de manière passionnelle sur le réel, à projeter sur le réel des images qui le transforment effectivement, et ce, même pour un instant qui devient un monument. Il ne s'agit toutefois pas d'idéologie, d'une projection de soi sur le monde, mais bien comme dit Bergson une coïncidence de la faculté de voir avec l'acte de vouloir :

> « Pour que notre conscience coïncidât avec son principe, il faudrait qu'elle se détachât du *tout fait* et s'attachât au *se faisant*. Il faudrait que se retournant et se tordant sur elle-même, la faculté de *voir* ne fît plus qu'un avec l'acte de vouloir. Effort douloureux, que nous pouvons donner brusquement en violentant la nature, mais non pas soutenir au-delà de quelques instants ».[23]

---

[22] « Il est quand même difficile de dire que la philosophie de Foucault est une philosophie du sujet. Tout au plus elle l'« aura été », quand Foucault aura découvert la subjectivité comme troisième dimension. […] Si Foucault a besoin d'une troisième dimension, c'est qu'il a l'impression de s'enfermer dans les rapports de pouvoir, que la ligne se termine ou qu'il n'arrive pas à la « franchir », qu'il ne dispose pas d'une ligne de fuite. […] Foucault n'emploie pas le mot sujet comme personne ou comme forme d'identité, mais les mots de « subjectivation » comme processus, et le « Soi » comme rapport (rapport à soi). Et de quoi s'agit-il ? *Il s'agit d'un « pli » de la force. Suivant la manière de plier la force, il s'agit de la constitution de modes d'existence, ou l'invention de possibilités de vie qui concernent aussi bien la mort, nos rapports avec la mort : non pas l'existence comme sujet, mais comme œuvre d'art* » (*Pp*, 127, nous soulignons). Et plus loin : « dans ses derniers livres, c'est la découverte d'une pensée comme « processus de subjectivation » : c'est stupide d'y voir un retour au sujet, il s'agit de la constitution de modes d'existence, ou, comme disait Nietzsche l'invention de nouvelles possibilités de vie. L'existence non pas comme sujet, mais comme œuvre d'art, et ce dernier stade, c'est la pensée-artiste ». (*Pp,*131)

[23] *L'évolution créatrice*, p. 238, cité par Lapoujade*, Ibid.*, p.90.

Et c'est ainsi que nous revenons de cette expérience « les yeux rouges », métamorphosé, « devenant » :

> « Les plus beaux écrivains ont des conditions de perception singulières qui leur permettent de puiser ou de tailler des percepts esthétiques comme de véritables visions, quitte à en revenir les yeux rouges » (*CC*, 146).

Deleuze parle d'une « machine à projection », comme si Lawrence devenait lui-même l'œil de la caméra, capturant des blocs d'images-mouvements, qui ne sont plus ni objectives, ni subjectives, mais obéissent à une nouvelle définition de la subjectivité, une subjectivité plus profonde, une subjectivité collective. Telle est la posture du « rêveur diurne », cet « homme dangereux en vérité, qui ne se définit ni par rapport au réel ou à l'action, ni par rapport à l'imaginaire ou aux rêves, mais seulement par la force avec laquelle il projette dans le réel les images qu'il a su arracher à lui-même et à ses amis arabes » (*CC*, 148).

Le rêveur diurne est un fabulateur ou encore, tel Bacon ou Artaud, un Vigilambule, dont l'immobilité est d'autant plus apte à produire le mouvement réel, qu'une activité volontaire[24]. Projection plutôt que projet.

> « La machine à projection n'est pas séparable du mouvement de la Révolte elle-même : subjective, elle renvoie à la subjectivité du groupe révolutionnaire […] la disposition subjective, c'est-à-dire la force de projection d'images, est inséparablement politique, érotique, artiste » (*CC*, 148).

Aussi dans le processus de fabulation ce qui compte avant tout ce n'est pas le mouvement d'extension, de spatialisation ou de mondanisation, qui peut néanmoins aider à atteindre l'image-cristal, première dans l'ordre des raisons, mais plutôt l'intensité des images projetées incarnant l'événement :

> « Les images que Lawrence projette dans le réel ne sont pas des images gonflées qui pècheraient par une fausse extension, mais valent par l'intensité pure, dramatique ou comique, que l'écrivain sait donner à

[24] « On n'a jamais rendu le mouvement avec si peu de mobilité, par une succession de positions immobiles » (*CC*, note 18, p. 149)

> l'événement. *Et l'image qu'il tire de soi-même n'est pas une image-menteuse, parce qu'elle n'a pas à répondre ou non à une réalité préexistante. Il s'agit de fabriquer du réel et non d'y répondre* » (*CC*, 149, nous soulignons).

Toujours donc cette nécessité de fabriquer, de créer des images actuelles entrant en circuit avec des images virtuelles, relatives à la contre-effectuation de tout événement. La fabulation est donc en lien direct avec le réel, en tant qu'elle est une cristallisation, une image-cristal, une « boule de cristal » où justement nous pouvons lire l'avenir. Aussi peut-être est-ce pour cette raison qu'elle ne peut être confondue avec une simple rêverie :

> « Lawrence dit qu'il voit à travers une brume, qu'il ne perçoit immédiatement ni les formes ni les couleurs, et ne reconnaît les choses qu'à leur contact immédiat ; qu'il n'est guère homme d'action, qu'il s'intéresse aux Idées plutôt qu'aux fins et à leurs moyens ; qu'il n'a guère d'imagination et n'aime pas les rêves … » (*CC*, 147).

Il est ainsi notable que Deleuze insiste sur le rejet de la logique du rêve et du fantasme par Lawrence, alors même qu'il se définit lui-même comme un « rêveur diurne ». Mais ne nous méprenons pas : il ne s'agit évidemment pas du même rêve. Tel chez Kafka ou chez Beckett, la posture de rêveur de Lawrence est celle de l'insomniaque – « l'insomniaque peut rester immobile, tandis que le rêve a pris sur soi le mouvement réel » (*CC*, 163).

Et Deleuze d'expliquer effectivement et concrètement comment fonctionne la machine à projection ou machine onirique de Lawrence. Toujours, comme en peinture, un rapport singulier à la lumière et à la couleur. Lawrence est dépeint comme un grand portraitiste et un grand paysagiste, avec comme toile de fond toute un champ sémantique de la vision que Deleuze déploie à merveille : « La lumière est l'ouverture qui fait l'espace. Les Idées sont des forces qui s'exercent dans l'espace suivant des directions de mouvement : entités, hypostases, non pas transcendance » ; « C'est la brume, la brume solaire, qui va remplir l'espace » ; « Sable et ciel, jusqu'à ce que l'intensification donne le pourpre aveuglant où brûle le monde, et où la vue dans l'œil est remplacée par la souffrance » ; « Du gris au rouge, il y a l'apparaître et le disparaître du monde dans le désert, toutes les aventures du visible et de sa perception. L'Idée dans l'espace est la vision, qui va du transparent pur invisible au feu pourpre ou toute vue brûle » ; « Et la

couleur est mouvement, elle est déviation, déplacement, glissement, oblicité, non moins que le trait. Tous deux, la couleur et le trait, naissent ensemble et se fondent » … Toutes ces descriptions optiques et sonores font-elles de Lawrence le Bacon de la littérature, avec de surcroît la fonction spirituelle qui joue le rôle du fameux « témoin »[25] que l'on trouve également dans les œuvres picturales de Bacon :

> « Derrière les images il n'y a rien, *sauf l'esprit qui les regarde avec une étrange froideur*, même sanglantes et déchirées », et plus loin : « C'est toujours l'esprit qui a honte, qui craque, ou qui tire plaisir, ou gloire, tandis que le corps « continue à besogner obstinément » » (*CC*, 155) …

Les images que dresse ainsi Lawrence, grâce à cette faculté fabulatrice qui dépasse tout « je » pour atteindre à un « on » impersonnel, et ce, d'autant plus que l'écrivain dit « je », ces images incarnent l'événement qui arrive, l'entourent d'un monde ou d'une atmosphère de monde, comme dans les processus de mondanisation, et ce, à travers les effets optiques et coloristes qui font de l'instant un monument qui persiste au-delà du matériau qui l'incarne.

C'est cela délirer le monde sans tomber dans un délire pathologique. C'est créer de nouveaux modes d'existence et laisser la vie, au plus profond de soi, s'évader pour une moment, un moment « possible ». Aussi est-ce cela qui caractérise toute expérience de pensée, qu'elle soit artistique, scientifique ou philosophique – chacune selon ses propres moyens d'expression – si bien que nous ne savons plus si nous avons affaire à des fous ou à des sains d'esprit. Et comme dit Deleuze à propos de Foucault, citant Melville :

> « Si nous disons pour les besoins de l'argumentation qu'il est fou, alors j'aimerais mieux être fou que sage… *j'aime tous les hommes qui plongent*. N'importe quel poisson peut nager près de la surface, mais il faut être une grande baleine pour descendre à cinq milles et davantage … Les plongeurs de la pensée sont revenus à la surface *les yeux injectés de sang* depuis le commencement du monde » (*Pp*, 141, nous soulignons).

B. L'inévitable trahison

[25] Cf. *B*, 73-75.

Mais ce que Deleuze assigne à ce nouveau rêve, à cette machine à projection, à cet acte de fabulation, et qui nous semble fondamental, distinguant ainsi la fabulation du rêve pris au sens nominal, c'est la trahison comme condition immanente, qui se confond justement avec la destruction de la subjectivité, de l'organique en soi, de l'homme comme « forme » :

> « Il y a chez Lawrence un désert intime qui le pousse dans les déserts d'Arabie, parmi les Arabes, et qui coïncide sur beaucoup de points avec leurs perceptions et conceptions, mais garde l'indomptable différence qui introduit celles-ci dans une tout autre Figure secrète. *Lawrence parle arabe, il s'habille et vit comme un Arabe, même sous la torture il crie en arabe, mais il n'imite pas les Arabes, et n'abdique jamais sa différence qu'il éprouve déjà comme une trahison*. C'est sous son costume de jeune marié, « suspecte soie immaculée », qu'il ne cesse de trahir l'Epouse. Et cette différence de Lawrence ne vient pas seulement de ce qu'il reste Anglais, au service de l'Angleterre ; car il trahit l'Angleterre autant que l'Arabie, *dans un rêve-cauchemar de tout trahir à la fois*[26] […] destruction du moi froide et concertée, menée jusqu'au bout » ; et plus loin : « Chaque mine qu'il pose explose aussi en lui-même, *il est lui-même la bombe qu'il fait éclater*. C'est une disposition subjective infiniment secrète … ». (*CC*, 146-147, nous soulignons)

Aussi, souvenons-nous, à nouveau, de ces quelques lignes dans le chapitre consacré à la « Géophilosophie » dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* qui entrent en écho avec ce qu'on vient de lire :

> « Mais justement, dire que la révolution est elle-même utopie d'immanence n'est pas dire que c'est un rêve, quelque chose qui se réalise pas ou qui ne se réalise qu'en se trahissant. Au contraire, c'est poser la révolution comme plan d'immanence, mouvement infini, survol absolu, mais en tant que ces traits se connectent avec ce qu'il y a de réel ici et maintenant dans la lutte contre le capitalisme, et relancent de nouvelles luttes chaque fois que la précédente est trahie. Le mot d'utopie désigne donc *cette conjonction de la philosophie ou du concept avec le milieu présent* : philosophie politique » (*Qph,* 95).

---

[26] Comme pour le personnage d'Herzog : « C'est moi le seul traître, ici, Fini de tricher, commence le moment de trahir. Quel grand rêve ! Je serai le dernier traître, le traître total, donc le dernier homme » (*MP*, 158).

La révolution comme devenir et œuvre d'art. Peut-être est-ce cela la véritable libération ? Un processus qui appelle toujours sa relance, sa répétition, car nécessairement amené à être trahi … Toute fabulation est-elle donc déjà trahie par essence :

> « On ne croira pas plus que c'est une disposition à trahir, bien que la trahison en découle peut-être. Il s'agirait plutôt d'un profond désir, d'une tendance à projeter dans les choses, dans la réalité, dans le futur et dans le ciel, une image de soi-même et des autres assez intense pour qu'*elle vive sa vie propre* : image toujours reprise, rapiécée, et qui ne cesse de grandir en chemin, jusqu'à devenir fabuleuse. C'est une machine à fabriquer des géants, ce que Bergson appelait une fonction fabulatrice » (*CC*, 147).

Ainsi « pour le clairvoyant l'échec était le seul but … » ; tenter de toujours mieux rater comme dirait Beckett…[27] Tout rêve en ce nouveau sens porte en lui sa trahison inéluctable et son nécessaire recommencement, les deux à la fois, simultanément. C'est en ce sens que la honte, comme Entité qui ressort de cette expérience, « grandit l'homme », en le débarrassant justement de l'homme en lui, en remplacement l'assujettissement par un asservissement, une servitude volontaire … un stoïcisme :

> « Lawrence se vit constamment comme un escroc, « Et je repris mon manteau de fraude » […] », mais en même temps « à mesure que les Arabes entrent dans la Révolte, ils se moulent de mieux en mieux sur les images projetées qui les individualisent et en font des géants » (*CC*, 151).

Le problème est donc plus complexe. Fabuler, délirer, rêver n'est donc pas vain, illusoire, inefficace, improductif … une simple escroquerie. Peut-être ne sont-ils pas de l'ordre du réel, mais ils ne sont pas non plus de l'ordre de l'imaginaire. Trahir n'est pas tricher, ce n'est pas vouloir d'emblée tromper. Le traître ne sait pas d'avance, il n'est traître qu'au moment où il trahit justement, tel Richard III, « le malfait, le tortueux, qui se donne comme idéal de tout trahir », que Deleuze rapproche justement des nomades : « C'est le traître, issu des grands nomades, et de leur secret. Il le dit dès le début, parlant d'un projet secret, qui déborde infiniment la conquête du pouvoir. Il veut ramener la machine de guerre, dans l'Etat fragile comme dans les couples pacifiés » (*MP,* 158).

---

[27] « Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore » (in *Cap au pire*)

C. Sahara

Aussi pourrait-on dire de même de Lawrence dont la trahison est plus profonde qu'une simple tricherie, et qui semble justement trahir sa propre identité, son propre moi, pour entrer dans un devenir-autre. Ainsi, quand Deleuze parle du désert c'est au sens d'un espace intensif, d'un entre-deux, où le temps paraît un instant à l'état pur, c'est au sens du Sahara de Bacon [28] :

> « Le problème de la guérilla se confond avec celui du désert : c'est un problème d'individualité ou de subjectivité, fût-ce une subjectivité de groupe où se joue le sort de la liberté, tandis que le problème des guerres et des armées est l'organisation de masse anonyme soumise à des règles objectives, qui se proposent de faire de l'homme un « type » » (*CC,* 151).[29]

Ici ce qui est objectivé est davantage partie prenante d'une logique du sujet comme projection d'un Moi sur le monde[30], relevant, dès lors du système du jugement. Tandis

---

[28] Tel chez Bacon, il s'agit de faire croître le désert, d'en passer par une catastrophe, non seulement un lieu déserté, mais désert *en droit*, avec des distances incommensurables : « Il faut aller jusque-là, afin que règne une Justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara » (*B*, 33).

[29] Il serait, en ce sens, intéressant de confronter ce texte sur Lawrence avec le plateau sur la nomadologie (*MP*, 434-527) ; ce que nous ne pouvons malheureusement pas faire ici, au risque de bifurquer, à en oublier notre sujet.

[30] « On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer, ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'un ligne. Je suis devenu capable d'aimer, non pas d'un amour universel abstrait, mais celui que je vais choisir, qui va me choisir, en aveugle, mon double, qui n'a pas plus de moi que moi. On s'est sauvé par amour et pour l'amour, en abandonnant l'amour et le moi. On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir tout le monde. *On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde* » (*MP*, 244, nous soulignons).

que la guérilla, en tant que problème de subjectivité de groupe, est un *combat*, au sens que lui assigne Deleuze dans *PFJ* – tant un *combat-contre*, qu'un *combat-entre* :

> « […] ces combats extérieurs, ces *combats-contre,* trouvent leur justification dans des *combats-entre* qui déterminent la composition des forces dans le combattant. Il faut distinguer le combat contre l'Autre et le combat entre Soi. » (*CC*, 165)

Distinguer entre lutter contre ou repousser une force, dans le premier cas, et s'approprier, faire sienne une force dans un processus qui fait de soi non pas un sujet mais un Soi au sens foucaldien : un nouveau composé de forces, une force qui se plie d'abord sur soi.

Et l'on ne reviendra jamais assez sur cette conclusion du texte, leitmotiv et mystère de toute notre recherche :

> « Ce n'est pas du subjectivisme, puisque pose le problème en ces termes de force, et non pas en d'autres termes, *dépasse déjà toute subjectivité* » (*CC*, 169, nous soulignons).

C'est en ce sens que Deleuze parle d'*actes* de subjectivité concernant T.E. Lawrence – qui pourrait ainsi se joindre aux quatre auteurs de *PFJ* – pour désigner les Entités qui doublent les Images dans l'Esprit qui contemple.

Aussi ne sont-elles « pas seulement les yeux de l'esprit, mais ses Puissances, et ses Paroles […]. Mais parce qu'elles n'ont pas d'autre objet que le corps, elles suscitent à la limite du langage l'apparition des grandes Images visuelles et sonores qui creusent les corps, inanimés ou animés, pour les humilier et les magnifier tout à la fois » ; et d'ajouter : « C'est comme si les entités peuplaient un désert intime qui s'applique au désert extérieur, et y projette des images fabuleuses à travers les corps, hommes, bêtes et pierres » (*CC*, 156). Lawrence incarne ainsi la sensation, l'être de la sensation, à la manière de Bacon, en hystérisant le corps, « perversion humoristique », en faisant de l'esprit un témoin, et atteint ainsi aux Entités, avec un grand E, qui sont les affects mêmes, au-delà de toute affections, de toute subjectivité. Sentir comme condition même du Penser, le préphilosophique, le préconceptuel, dehors et impensé qui forcent à penser et, par conséquent, à créer, car c'est une question de vie …

Toutefois, si Lawrence arrive à atteindre de telles Images, c'est par le biais d'un style irréductible aux mots, style qui de par sa proximité avec le réel, tend à devenir cinématographique. Aussi est-ce au « cinéma-vérité » que Deleuze applique le mieux le concept de fabulation, et ce, dans la mesure où « le cinéma montre et monte des réalités invisibles à nos yeux, qui n'en sont pas moins réelles. Ces réalités – poursuit Pierre Montebello – n'étaient pas données avant l'art, elles ne pouvaient être là, elles ne sont réelles que par l'art, que par la médiation de l'art, que par la construction de l'art. *Le possible ne devance pas le réel, il l'élargit* »[31].

III. Par-delà les mots, l'image-cristal – Fabulation et Cinéma

Le cinéma, en effet, de par son automatisme et son « vigilambulisme » inhérents, ouvrira sur une conception de l'image primitive, proche de ce que Bergson qualifiait de vision, purement visuelle et non tactile, émanant de la fonction fabulatrice originaire.

Et c'est justement la faculté *visionnaire* du cinéma-vérité de Jean Rouch et de Pierre Perrault, qui attirera l'attention de Deleuze, y voyant l'occasion d'asseoir plus profondément l'opposition qu'il avait déjà esquissé en littérature entre fabulation et fiction, et de proposer une nouvelle manière de tisser le lien entre l'homme et le monde, de redonner la confiance et la croyance dans ce monde-ci.

Aussi est-ce par un procédé particulier, que Deleuze nomme « vision indirecte libre », que le cinéma pourra émanciper l'automate spirituel enfoui, les images virtuelles pures, de la logique représentative, et ouvrir sur un avenir qui sera celui de l'invention d'un peuple qui manque.

A. Par-delà la fiction

Commençons, dès lors, par raconter une petite histoire.

---

[31] Pierre Montebello, *Deleuze, esthétiques – la honte d'être un homme*, op. cit., p. 154, nous soulignons.

C'est une histoire vraie, qui est *aussi* une fiction. Une fiction filmée « en direct », en train de se faire. Une histoire vraie, qui ne préexiste pas au film, mais qui est le processus cinématographique lui-même. Cette histoire est celle d'un groupe de jeunes Nigériens, exilés en terre ivoirienne à Treichville, plus précisément, banlieue défavorisée d'Abidjan. Là-bas, vivent les « bozoris », manœuvres journaliers, chômeurs à mi-temps et la plupart du temps, qui sont à la merci, à la merci des aléas de l'emploi, à la merci des employeurs, du port d'Abidjan : « Une population coupée de son système coutumier et qui se heurte aux structures de la vie moderne », nous explique la voix-off de Jean Rouch.

C'est donc une histoire vraie, mais c'est aussi la fiction de la vérité, celle des personnages et de leurs doubles : Edward G. Robinson – héros du film – Eddie Constantine – qui « se prend » pour un agent fédéral américain, Lemy Caution – Dorothée Lamour – la belle prostituée tant convoitée – Tarzan, le taximan boxeur –, celle d'Elite, le travailleur acharné du port – ou encore celle du P'tit Jules, le compagnon de route de Robinson.

Jeunes, égarés, isolés, étrangers mais nourris par des rêves et emplis d'espérance[32]. C'est la jeunesse africaine en train de s'inventer, qui dit « tous les jours c'est pareil », mais « il y a toujours du nouveau »[33].

---

[32] Il ne s'agit pas ici d'espoir … Sur la distinction entre espoir et espérance, cf. Zourabichvili, « Deleuze et la possible », *op. cit.*, p. 340 : « L'espoir relève encore d'une logique de réalisation, et Deleuze paraît n'avoir jamais misé sur un quelconque espoir ».
Et d'ajouter en note : « Peut-être y aurait-il lieu de distinguer espoir et espérance : Jacques Rancière évoque même le messianisme désespéré qui habite les dernières pages du texte sur Bartleby. Plus généralement, la philosophie de l'immanence implique une espérance dans sa clause même : « On ne peut pas savoir d'avance » ».

[33] Sur le rapport entre ordinaire et remarquable, voir l'analyse du roman-feuilleton de Maurice Leblanc, *La vie extravagante de Balthazar*, dans *IT*, 24-25 : « Le philosophe Leibniz […] montrait que le monde est fait de séries qui se composent et qui convergent de manière très régulière, en obéissant à des lois ordinaires. Seulement, les séries et les séquences ne nous apparaissent que par petites parties, et dans un ordre bouleversé ou mélangé, si bien que nous croyons à des ruptures, disparités et discordances comme à des choses extraordinaires. Maurice Leblanc écrit un beau roman-feuilleton qui rejoint une sagesse Zen : le héros Balthazar, « professeur de philosophie quotidienne », enseigne qu'il n'y a rien de remarquable ou de singulier dans la vie, mais que les plus étranges aventures s'expliquent aisément ; et que tout est fait d'ordinaires. Simplement, il faudrait dire que, en vertu des enchaînements naturellement faibles des termes des séries, celles-ci sont constamment bouleversées et n'apparaissent pas dans l'ordre. Un terme ordinaire sort de la séquence, surgit au milieu d'une autre séquence d'ordinaires par rapport

A Treichville, il y a un contraste flagrant entre, d'une part, les enseignes des commerces exhibant le rêve américain ou parisien – Hollywood, Chicago, le Far West et les Cow Boys ; Pigalle, Saint-Germain des Prés – et de l'autre, la misère criarde du « quartier indigène sorti du sol en quelques mois, à l'image des villes de westerns », fait remarquer Godard[34]. Jean Rouch filme ces personnages, ces personnes, qui ne sont autres que l'homme. Il les filme mais il leur donne la parole, c'est eux qui constituent le film, c'est eux qui filment leur propre vie, qu'elle soit réelle, fictive ou plutôt, les deux à la fois :

> « La maladie des villes, c'est cette jeunesse sans emploi – commente Rouch, dans un premier temps – entre tradition et machinisme, entre l'islam et l'alcool qui n'a pas renoncé à ses anciennes croyances mais se voue aux idoles modernes de la boxe et du cinéma. Pendant six mois j'ai suivi un petit groupe de jeunes Nigériens à Treichville. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C'est ainsi que *nous avons improvisé ce film*. L'un d'eux Eddie Constantine fut tellement fidèle à son personnage, Lemy caution, agent fédéral américain, qu'il fut en cours de tournage condamné à trois mois de prison. Pour l'autre, Edward G. Robinson, le film devint alors le miroir ou il se découvrait lui-même. L'ancien combattant d'Indochine chassé par son père parce qu'il avait perdu la guerre. C'est lui le héros du film *je lui passe la parole*... » – ainsi commence *Moi un Noir* (sans virgule …, nous soulignons).

Ce que les images montrent c'est donc le quotidien de ces jeunes gens – la caméra-perception (d'abord inquisitrice), en effet, les suit tout au long de la semaine, du lundi au samedi – mais ce qu'elles disent, ce que les personnages leur font dire, à ces images, est tout autre chose.

Voir ce n'est pas parler. Les commentaires « documentaires » de Jean Rouch sont en effet, progressivement, presque insensiblement, dissimulés, remplacés et neutralisés par le récit que les personnages font de leurs propres péripéties. Les images, l'une après l'autre, prennent une dimension nouvelle, extravagante, *fabuleuse*, comme si elles étaient

---

auxquels il prend l'apparence d'un moment fort, d'un point remarquable ou complexe. Ce sont les hommes qui mettent le trouble dans la régularité des séries, dans la continuité courante de l'univers » ; voir également, *Le Pli*, 117.

[34] Jean-Luc Godard, *Les années cahiers*, Paris, Flammarion, 1989, p. 217.

en train de se métamorphoser et de détruire tout présupposé sur une situation, qui nous devient, dès lors, totalement étrangère.

L'on aurait pu se reposer sur des clichés, et voir la jeunesse désabusée, désœuvrée, désaxée d'une banlieue pauvre d'Abidjan, à l'ère industrielle et postcoloniale … – le reportage classique. Mais c'est autre chose que l'on entend et que l'on finit par voir. La parole nous ouvre les yeux, littéralement.

Robinson se trouve ainsi dédoublé, à plusieurs niveaux. On le voit dans des situations différentes – au port transportant des sacs de café, à la pause déjeuner avec Elite, sur les trottoirs faisant la sieste et rêvant d'une vie de famille modèle – femme, enfants, maison, voiture –, dépensant ses gains du jour aux cartes, au bar « Ambiance », s'entrainant à la boxe avec Tarzan, à la mosquée, à la plage, à la rizière qui lui rappelle son pays, Le Niger – mais, on l'entend surtout, et voilà qui change tout.

S'instaure une certaine disjonction entre l'image et la voix, voix off qui n'en est plus réellement une[35], et qui pourtant, semble provenir de l'image, ou par laquelle l'image semble émerger. Robinson fabule, rêve éveillé, s'imagine en champion du monde de boxe, lui qui jadis avait combattu en Indochine. Le samedi, c'est jour de vie – « on ne peut pas mourir aujourd'hui, c'est samedi soir » – d'amour, de fête, d'extase et de transe. On boit, on danse, on se transcende, au dancing « Espérance » – « La vie est belle ». Dimanche, « on essaie de réaliser les rêves de la veille » ; Constantine, le musulman, va à la mission pour contempler les femmes, puis au stade de foot – « Les femmes et le sport ». On se retrouve ensuite tous à la Goumbé, sorte de carnaval dansant sacré hebdomadaire, la cérémonie qui dédouble le quotidien. On danse de la tombée de la nuit jusqu'au lever

---

[35] Cf. Chapitre sur les composantes de l'image dans *IT,* 316 : « S'il est vrai que le cinéma moderne implique l'écroulement du schème sensori-moteur, l'acte de parole ne s'insère plus dans l'enchaînement des actions et réactions, et ne révèle pas davantage la trame d'interaction. Il se replie sur lui-même, il n'est plus une dépendance ou un appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel. Et c'est cela qui fait l'unité de toutes les nouvelles formes de l'acte de parole, quand il passe dans ce régime de l'indirect-libre : cet acte par lequel le parlant devient enfin autonome. Il ne s'agit donc plus d'action-réaction, ni d'interaction, ni même de réflexion. L'acte de parole a changé de statut. Si l'on se reporte au cinéma « direct », on trouve pleinement ce nouveau statut qui donne à la parole la valeur d'une indirecte libre : c'est la fabulation ». La parole acquiert sa pleine spontanéité comme « être du langage ».

du jour. Puis le lundi, le quotidien nous rattrape, violemment, mais sans pour autant effacer l'éternité de ce qui a été vécu la veille – quelque chose a changé …

Au bord de la Lagune, Robinson entrevoit le passé en image-souvenir – un passé qui n'a jamais été, mais qu'il invente pourtant – lui et toute sa bande d'amis, enfants, s'amusant dans l'eau calme et insouciante du Niger : une véritable apparition – *energaïa*.

B. Empédocle(s) des temps modernes

Par cet acte de parole, qui n'est ni mensonge, ni chimère, mais l'acte par lequel l'on peut, à nouveau, exister, de manière affirmative, et *faire la différence* ; par cet acte donc, cet acte de lucidité et de courage, ce sont les fictions dominantes, les récits dits « objectifs », « scientifiques » ou encore, « véridiques » qui tombent à l'eau.

Ce ne sont plus seulement les héros du film qui sont transformés, mais le spectateur et le cinéaste lui-même tout autant, n'en sortent pas indemnes. Ainsi les personnages inventent leur propre histoire, se lancent dans cette formidable entreprise de création, à travers *un acte* de fabulation. Il nous faut, dès lors, souligner son effectivité, son efficace, son enracinement dans un processus réel *et* imaginaire, les deux à la fois, de manière indiscernable ; vrai *et* faux, les deux à la fois, de manière indécidable.

Nos héros, et Jean Rouch lui-même, ne créent-ils pas des chimères pour le plaisir d'en créer ; tout cela a une nécessité qui dépasse l'individu même, qui s'inscrit dans un temps, un devenir et une mémoire immémoriale plus profonde que celle de l'Histoire avec un grand « H ». Aussi est-ce ce qu'on essaiera de voir maintenant en convoquant l'analyse deleuzienne du « cinéma-vérité », dans *L'Image-temps*.

C'est ainsi autour du concept de fabulation que Deleuze fait rencontrer Bergson et Jean Rouch. Deleuze, grâce à Bergson, peut lire l'œuvre de Jean Rouch comme fondamentalement fabulatrice, et réelle d'autant plus qu'elle est fabulatrice, manifestation des puissances du faux. Nous faut-il distinguer, dès lors, plus fortement la fabulation de la fiction ou de l'imaginaire.

Les films de Jean Rouch sont tout à fait réels, et le deviennent d'autant plus qu'ils poussent la fiction jusqu'à son paroxysme, en dépassant la dualité instituée entre un pôle objectif et un pôle subjectif du cinéma.

> « Ce qui s'oppose à la fiction – écrit Deleuze – ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre » (*IT*, 196).

La fonction fabulatrice, comme exigence vitale, consiste en la réinvention du rapport à son propre peuple, peuple aliéné, colonisé. Et le monstre, est justement l'informe, l'informel, mais aussi ce sur quoi on veut attirer l'attention, terme issu du latin *monstrum*, dérivé de *monere* : « faire penser à » ; d'où vient aussi bien « monument », « monument » faisant ainsi référence au possible esthétique, aux incarnations de l'art.

Il s'agit de *dénier* ce que l'on a fait de nous, en fictionnant, en légendant, en fabulant à nouveau, en étant pris, comme dit Deleuze, « en flagrant délit de légender ou de fabuler ». La puissance du faux par-delà l'opposition du vrai et du faux. Ce qui importe c'est le processus, le mouvement, que le temps créateur anime. Le personnage rouchien, explique Deleuze, « a cessé d'être réel ou fictif, autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement : c'est un personnage qui franchit passages et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé » (*IT*, 198).

Mais ce qu'invente le personnage, et pour revenir à Bergson, c'est bien quelque chose qui dépasse son propre moi, et qui met en branle sa propre identité, ou l'essence dans laquelle on l'avait figé, « le faux-mouvement » : « le personnage ne cesse de devenir un autre, et n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple » (*IT*, 199). « Réinventer mon peuple qui existe déjà » – telle est, selon Deleuze, la formule du Tiers-Monde ; sa formule magique : « Non pas le mythe du peuple passé, mais la fabulation du peuple à venir » contre la fiction du colonisateur. Mais Deleuze va plus loin encore en expliquant que ce devenir autre, ce devenir-minoritaire (puisqu'il s'agit bien d'une minorité qui fabule ici, la minorité nigérienne en terre ivoirienne, usant de la langue du

colonisateur qu'elle minorise : « la gueule du loup » dirait Kateb Yacine[36]) ne concerne pas seulement les personnages de Rouch, mais le cinéaste lui-même :

> « Lui aussi devient un autre, pour autant qu'il prend les personnages réels comme intercesseurs, et remplace ses fictions par leurs propres fabulations, mais inversement, donne à ces fabulations la figure de légendes, en opère la « mise en légende ». Rouch fait son discours indirect libre, en même temps que ses personnages font celui de l'Afrique » (*IT*, 198-199).

« Moi un Noir », formule valable autant pour Rouch que pour ses personnages, qui ont chacun à devenir Noir. Il s'agit ainsi de se sauver, pour les uns comme pour l'autre ; à la manière de Rimbaud :

> « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée de la fabrique de Satan. »[37]

Le salut réside ainsi dans la montée des puissances du faux qui mettent en crise – crise *en série* – par le surgissement d'un temps créateur, la notion de même de vérité.

> « La fabulation créatrice n'a rien à voir avec un souvenir même amplifié, ni un fantasme », insiste Deleuze (*Qph ?*, 161).

Il ne s'agit donc pas d'une volonté d'émancipation qui ferait appel à un passé, à une origine, d'avant la colonisation par exemple, mais bien d'une invention au sens propre,

---

[36] « Mon père prit soudain la décision irrévocable de me fourrer dans la gueule du loup, c'est-à-dire à l'école française. Il le faisait le cœur serré : « Laisse tomber la langue arabe pour l'instant. Je ne veux pas que comme moi, tu sois assis entre deux chaises. Non, par ma volonté tu ne seras jamais une victime de Médersa. […] La langue française domine, il te faudra la dominer et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous au point de départ. » (*Nedjma*, Paris, Seuil, 1996, p. 180) – à mettre en relation également avec les usages mineurs de la langue majeure, notamment *MP*, « Postulats de la linguistique » ; ou bien *K*, chapitre 3 : « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? ».

[37] Rimbaud, « Une saison en enfer » - « Mauvais sang », in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 146.

qui fait que le noir a lui aussi à devenir noir. Ou que le Quebéquois, dans le cas de Perrault, se doit d'inventer un peuple qui existe déjà, du fait même qu'il est fabulé, fictionné, au-delà de toute fiction présupposée, par-delà la fiction de la vérité, la dernière vénération que le film documentaire se proposait ainsi de supprimer grâce à « la fonction fabulatrice des pauvres » – « Supprimez vos vénérations », l'empédocléenne formule de Nietzsche :

> « La rupture n'est pas entre la fiction et la réalité, mais dans le nouveau mode de récit qui les affecte toutes deux […] Ainsi, quand Perrault critique toute fiction, c'est au sens où elle forme un modèle de vérité préétabli, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur […] La fiction est inséparable d'une « vénération » qui la présente pour vraie […] Jamais le mot de Nietzsche, « supprimez vos vénérations », n'a été aussi bien entendu que par Perrault » (*IT,* 196). Perrault, Rouch, les nouveaux Empédocle[38] …

Aussi pour atteindre au réel, nous faut-il fabuler ; ce qui semble paradoxal mais beaucoup plus *intéressant* qu'une simple dichotomie objectif-subjectif, réel-imaginaire, vrai-faux. C'est à un nouveau perspectivisme que nous ouvre la conception deleuzienne du cinéma, qui communique en cela avec toute l'analyse que Deleuze propose de Leibniz et notamment de la question des « futurs contingents », réhabilitant, dès lors, le concept

---

[38] Sur Empédocle, les belles pages de Romain Rolland sur le combat de l'Amour et de la Haine et sur le recommencement du monde : « Mais voici que, les temps révolus, une fissure se produit dans le vase fermé du monde, que remplissait la Haine. Elle s'égoutte au dehors, et fuit, très lentement. A mesure que son niveau baisse, « *accourt,* pour la remplacer, *le flot bienfaisant de l'Amour immaculé* ». Sur son passage, les Eléments séparés se rapprochent et se mêlent. Un sillon de vie se creuse sous le soc. La pression réciproque des deux Forces rivales déclenche dans l'inerte chaos le mouvement en tourbillon. D'abord, l'Amour va droit au centre du monde, d'où la Haine se retire ; et de ce noyau primitif, premier foyer d'union, il reconquiert peu à peu, pied à pied, tout le reste de son empire. Entre les deux Forces cosmiques, un combat gigantesque se livre. Les épisodes en sont longs et divers. Les adversaires tantôt s'étreignent, tantôt s'écartent, afin de reprendre haleine. Le monde qui se forme ainsi, dans la mêlée, participe à ses vicissitudes ; et les premières créations gardent longtemps *la double empreinte furieuse des lutteurs qui s'accouplent* [nous soulignons]. […] Le Dieu infini a rompu avec l'esclavage de l'imagination anthropomorphiste ; « il n'a ni organes, ni membres » ; il est une Conscience sans rivages et sans fond, la Conscience totale, où l'inquiétude fiévreuse des êtres individuels s'efface dans la béatitude de l'harmonie et de l'amour infinis. Paix de l'âme et des choses. *Elle remplit l'univers, aux frontières duquel la Haine repoussée rassemble en vain les fils brisés de sa toile d'araignée* [nous soulignons également]. » (*Romain Rolland*, *op. cit*, p. 61-64, citant Empédocle).

de possible dans le domaine esthétique puis éthique. Car comme Deleuze ne cessera de le répéter, tout est question, aujourd'hui, non plus de connaissance, mais de croyance – le problème a changé :

> « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. […] C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. […] Chrétiens, ou athées, dans notre universelle schizophrénie nous avons besoin de raisons de croire en ce monde. C'est toute une conversion de la croyance. C'était déjà un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance. *Mais la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait croyance en ce monde, tel qu'il est* » (*IT,* 223).

Ainsi, lorsque les liens sensori-moteurs sont rompus, que nous ne pouvons plus agir selon la logique de la représentation causale, le schème sensori-moteur, et que le monde n'obéit plus à la volonté du sujet, seule la fabulation en tant que performance esthétique peut élargir le réel, en inventant de nouvelles possibilités de vie, de nouveaux mondes possibles.

C'est ce sur quoi insiste Pierre Montebello dans son chapitre « Mondes fabulés (inesthétique de l'en soi) », où il nuance les conclusions de Rancière concernant une inesthétique deleuzienne ; il ne s'agit pas pour Deleuze de mettre « hors circuit » la fiction en soi : « Dans tous les arts, et même dans la philosophie, la fabulation est première. On ne retrouve le monde qu'en fabulant »[39]. Il ne s'agit donc pas de la fable comme forme, mais de la fabulation comme puissance, et de même pour le rêve, il ne

---

[39] Pierre Montebello, *op. cit.*, p.163. Voir tout le chapitre « « La honte d'être un homme » ou la résistance par les art », qui nous permet de mieux cerner les interférences entre art et philosophie, l'art n'étant, pour Deleuze, ni un prétexte, ni un contexte, mais avant tout une expérimentation de pensée et de vie, ayant une portée décisive et décisoire : création de possibles.

s'agit pas du contenu du rêve mais bien du processus qu'il rend possible, et qui est, lui, parfaitement réel :

> « […] le rêve opère à des vitesses prodigieuses, et déplie « la pliure par l'entremise de quoi l'éternité nous devient vivable », mais la veille a besoin de plier le monde pour pouvoir le vivre, et que tout ne soit pas donné d'un coup » (*Pp*, 152, Deleuze citant Cocteau et le rapprochant de Foucault autour de ce problème de « respiration » : « du possible sinon j'étouffe »).

C. La ligne de passion

Cet air que le possible évacue par le biais de la fabulation créatrice, qui élargit le réel sans toutefois lui préexister, incarné par un monument, un monstre, le nouveau en tant qu'il ne répond à aucun modèle préalable, et qui pourtant ne subsiste que dans l'acte qui le fait naître, cet air du possible n'est-il pas au fond comparable à la vision prophétique, à une confiance qu'instaure la figure du prophète en la possibilité d'un salut qui résiste justement à la mort et à la finitude ?

Peut-être est-ce prêter à Deleuze une conception qui s'oppose à son enracinement dans une philosophie de l'immanence. Mais nous voudrions montrer dans quelle mesure la figure du prophète se rapproche de celle du voyant-devenant artiste, qui par son rapport singulier avec le chaos, tend, et ce même un instant, un instant d'où l'infini fulgure, à instaurer un plan de composition apte à réinstaurer une confiance en l'avenir et une croyance dans un salut, qui ne permet pas seulement de supporter le tragique de l'existence et sa nécessité, mais – répétons-le encore – de l'aimer, de le désirer, de l'affirmer : *Amor Fati*.

Nous nous rapporterons pour ce faire aux très belles pages de *Mille Plateaux* consacrées à l'aventure du prophète dans le cinquième plateau : « 589 av.j.c.-70 ap. – sur quelques régimes de signes », et qui voit apparaître un nouveau régime de signes comme fondation de la subjectivité. Il nous faut toutefois préciser que ce rapprochement avec la prophétie et le régime de signes qui lui correspond, ne fera que creuser la différence de nature avec l'acte de fabulation correspondant à la troisième synthèse du temps que construit Deleuze.

Et en effet, si plusieurs caractéristiques du prophète communiquent avec celle du Voyant, il n'en reste pas moins que leur différence reste de taille. Si le premier reste prisonnier monde des signes et de l'imagination, le second atteint à la puissance de la pensée comme création effective de nouveaux modes d'existence – usage transcendant de l'imagination, qui comble le fossé instauré entre le sensible et l'Idée :

> « […] les prophètes – écrit Spinoza – ont été doués non d'une pensée plus parfaite, mais du pouvoir d'imaginer avec plus de vivacité, et les récits de l'Ecriture le prouvent abondamment […] où domine l'imagination, il n'y a pas la moins d'aptitude à connaître les choses par l'entendement pur, et, au contraire, ceux qui sont supérieurs par l'entendement et le cultivent le plus, ont un pouvoir d'imaginer plus tempéré, plus contenu et comme refréné, pour qu'il ne se mêle pas à l'entendement » (*TTP*, 49).

Ainsi le prophète ne peut dépasser le premier genre de connaissances, incapable de dépasser le monde des signes, fait de lumière et d'ombres, de par le fait justement qu'il projette ses propres passions sur le monde. L'existence d'un Dieu transcendant et d'une révélation est d'emblée présupposée par une certitude morale : le prophète *attend* un signe pour confirmer la révélation dont il se sent chargé. Dès lors, « les signes ont été en conséquence adaptés aux opinions et à la capacité du Prophète » (*TTP,* 52), poursuit Spinoza, décrivant une posture prophétique subordonnée aux passions, équivoque et confuse ; différant ainsi en tous points de la certitude mathématique propre au second genre de connaissances, et qui, elle seule, peut fonder une réelle confiance en l'avenir[40].

Deleuze va ainsi dans le sens de Spinoza, mais il nuance son propos, et le développe, *via* la référence à Bergson[41] et à la dimension créatrice de la fabulation, et d'une certaine manière, à une subjectivité plus profonde. Aussi, exposant avec Guattari, différents régimes de signes, liés chacun à une *pragmatique* qui lui est spécifique, il identifie un régime propre au prophétisme, qui voit notamment – et c'est ce qui nous semble essentiel – l'avènement de la subjectivité – d'où peut-être la place privilégiée du rêve et des états oniroïdes en général. C'est le « Régime autoritaire de la subjectivation et du

---

[40] Nous traiterons de cette question plus bas, au chapitre XIV.

[41] Sur l'hybridation Bergson-Spinoza, voir les très belles pages de Pierre Montebello, in *DDP*, 220-232.

prophétisme, avec détournement du visage » – que l'on avait abordé dans le chapitre sur Descartes, en première partie.

Ainsi après avoir fait la description du régime despotique, signifiant et paranoïaque, auquel participe la définition réductrice de tout régime de signe comme une sémiotique linguistique, à un système de signifiance présupposé – « le monde a commencé par signifier avant qu'on sache *ce qu'*il signifiait, le signifié est donné sans être pour autant connu » (*MP,* 141) –, avec notamment des opérations d'atmosphérisation ou de mondanisation, Deleuze et Guattari distinguent un régime autoritaire, post-signifiant et subjectif, en déroulant les étapes de son apparition :

> « […] *un signe ou un paquet de signe se détache du réseau circulaire irradiant,* se met à travailler pour son compte, à filer sur la ligne droite, comme s'il s'engouffrait dans une mince voie ouverte. […] On dirait maintenant que cette ligne reçoit un signe positif, qu'elle est effectivement occupée et suivie par tout un peuple qui y trouve sa raison d'être ou son destin ». Et de préciser : « nous ne disons pas qu'un peuple invente ce régime de signes, mais seulement qu'il effectue à tel moment l'agencement qui assure la dominance relative de ce régime dans des conditions historiques […] » (*MP*, 152).

Et de donner l'exemple du peuple juif, avec lequel « un groupe de signes se détache du réseau impérial égyptien dont il faisait partie, se met à suivre une ligne de fuite dans le désert, opposant la subjectivité la plus autoritaire à la signifiance despotique, le délire le plus passionnel et le moins interprétatif au délire paranoïaque interprétateur, bref « le procès ou la revendication » linéaires au réseau circulaire irradiant. *Votre revendication, votre procès,* ce sera le mot de Moïse à son peuple, et les procès se succèdent sur une ligne de Passion » (*MP,* 153, nous soulignons).

Et bien entendu, si l'événement est daté, il n'en obéit pas davantage à une logique de l'histoire, puisque les régimes de signes s'actualisent dans des formations historiques mais n'y trouvent pas leur raison. D'où le fait que tout régime est par essence mixte. Aussi lorsque nous disions que la figure du prophète partage avec celle du Voyant deleuzien certains de ses aspects, c'est d'abord parce qu'elle revendique un nouveau rapport avec

le visage[42], « double détournement », qui fait qu'elle, aussi, relève du domaine de la trahison plutôt que de la tricherie – de la Passion plutôt que de la Raison et de l'Action – associé quant à elle, à la figure du « prêtre interprétatif » :

> « La visagéité subit une profonde transformation. Le dieu détourne son visage, que personne ne doit voir ; mais inversement le sujet détourne le sien, saisi d'une véritable peur de dieu. Les visages qui se détournent, et se mettent de profil, remplaçant le visage irradiant vu de face. *C'est dans ce double détournement que se trace la ligne de fuite positive. Le prophète est le personnage de cet agencement ; il a besoin d'un signe lui garantissant la parole divine, il est lui-même frappé d'un signe marquant le régime spécial auquel il appartient* » (*MP*, 154, nous soulignons) ; et d'insister plus loin : « Quand le prophète décline la charge que lui confie Dieu […], ce n'est pas au sens où cette charge serait trop lourde pour lui, à la manière d'un oracle ou d'un devin d'empire qui récuserait une mission dangereuse : c'est plutôt à la façon de Jonas qui *devance l'intention de Dieu, en se dérobant et en fuyant, en trahissant, bien mieux que s'il obéissait*. Le prophète ne cesse d'être forcé par Dieu, littéralement violé par lui, beaucoup plus qu'inspiré. Le prophète n'est pas un prêtre. Le prophète ne sait pas parler, Dieu lui enfonce les paroles dans la bouche, manducation de la parole, sémiophagie d'une nouvelle forme. A l'opposé du devin, le prophète n'interprète rien : *il a un délire d'action plus que d'idée ou d'imagination*, un rapport avec Dieu, passionnel et autoritaire plutôt que despotique et signifiant ; *il devance et détecte les puissances de l'avenir plutôt qu'il n'applique les pouvoirs présents et passés*. Les traits de visagéité n'ont plus pour fonction d'empêcher la formation d'une ligne de fuite, ou de former un corps de signifiance qui la contrôle et n'y envoie qu'un bouc sans visage. C'est la visagéité au contraire qui organise la ligne fuite, dans le face-à-face des deux visages qui se creusent et se détournent, se mettent de profil. La trahison est devenue l'idée fixe, l'obsession majeure, qui remplace la tricherie du paranoïaque et de l'hystérique » (*MP,* 156, nous soulignons).

Mais s'il détecte les puissances de l'avenir, ce n'est pas au même sens que l'artiste-voyant, puisque, comme explique André Neher, dans son *Essence du prophétisme,* la voyance de la prophétie « n'est pas nécessairement liée à l'avenir ; elle a sa valeur propre, instantanée. Son dire n'est pas un prédire, il est immédiatement donné dans l'instant de la parole. Vision et parole, sont, dans cette prophétie, en quête de découverte. Mais ce

[42] Pour aller plus loin, se reporter au septième plateau sur la visagéité, avec comme figure essentielle le Christ. La différence entre Jésus et le Christ est ici décisive. Nous y reviendrons.

qu'elles dévoilent, ce n'est pas l'avenir, c'est l'absolu »[43]. Et s'ils dévoilent l'absolu, ce n'est pas non plus au sens de l'Absolu que Deleuze prête aux Voyants-Artistes. Encore une fois, des nuances doivent être posées pour cerner les enjeux de telles postures.

Ce qui par ailleurs semble faire converger les deux figures est la positivité de la ligne de fuite qu'ils tracent, la dimension créatrice de l'acte de fabulation lui-même, indépendamment des conséquences, des effets et de ses agents – le mouvement libéré de son mobile, en un certain sens :

> « La subjectivation affecte la ligne de fuite d'un signe positif, elle porte la déterritorialisation à l'absolu, l'intensité au plus haut degré, la redondance à une forme réfléchie, etc. Mais, sans retomber dans le régime précédent, elle a sa manière à elle de renier la positivité qu'elle libère, ou de relativiser l'absolu qu'elle atteint. L'absolu de la conscience est l'absolu de l'impuissance, et l'intensité de la passion, la chaleur du vide, dans cette redondance de résonance » (*MP*, 166-167).

Ce n'est donc pas une répétition créatrice, une troisième synthèse du temps, dont témoigne l'acte de fabulation des prophètes, mais de la fondation d'un régime de signes qui est encore une strate et n'atteint donc pas au diagramme des forces sous-jacentes, qui relance les dés du possible : « la subjectivation n'est pas moins une strate que la signifiance » (*MP*, 167). Aussi les processus de subjectivation qu'opèrent les machines artistiques ne sont-elles pas de même nature que cette subjectivité qui voit le jour avec les mouvements prophétiques ; c'est une « théâtre de marionnettes » tout à fait distinct, car comme chez Bergson, ce n'est plus le moi d'une conscience, mais un moi des profondeurs, qui se situe au niveau d'un diagramme de forces, où une force tend à se plier sur soi. Il s'agit donc, comme chez Lawrence, de « déstratifier, s'ouvrir sur une nouvelle fonction, *diagrammatique*. Que la conscience cesse d'être son propre double, et la passion le double de l'un pour l'autre. Faire de la conscience une expérimentation de vie, et de la passion un champ d'intensités continues, une émission de signes-particules. Faire le corps sans organes de la conscience et de l'amour. Se servir de l'amour et de la conscience pour abolir la subjectivation : « pour devenir le grand amant, le magnétiseur

---

[43] Neher, *L'essence du* prophétisme, Paris, PUF, 1955, p.1.

et le catalyseur, il faut d'abord vivre la sagesse de n'être que le dernier des idiots » » (*MP*, 167), et ce, comme Lawrence, qui « sous son costume de jeune marié » ne cesse de « trahir l'Epouse » (*CC*, 146).

Tout le système de la prétention, de l'attribution, du jugement s'écroule dès lors dans « ce rêve-cauchemar de tout trahir à la fois ». Aussi est-ce à un nouvel onirisme que nous convie ici Deleuze, libéré de la conscience et du moi, libéré aussi du grand Signifiant despotique qui le maintenait dans le système de l'interprétation.

Faire l'idiot, être le dernier des idiots, comme chez Kurosawa où image et pensée se confondent dans un dessein qui transcende toute subjectivité et toute signifiance :

> « […] les données de la question impliquent en elles-mêmes les rêves et les cauchemars, les idées et les visions, les impulsions et les actions des sujets concernés, tandis que les données de la situation retenaient seulement des causes et des effets contre lesquels on ne pouvait lutter qu'en effaçant ce grand souffle qui portait à la fois la question et sa réponse. En vérité, il n'y aura pas de réponse si la question n'est pas conservée et respectée, jusque dans les images terribles, insensées et puériles où elle s'exprime. D'où *l'onirisme* de Kurosawa, tel que *les visions hallucinatoires ne sont pas seulement des images subjectives, mais plutôt des figures de la pensée qui découvrent les données d'une question transcendante en tant qu'elles appartiennent au monde, au plus profond du monde* (*L'idiot*) ». (*IM*, 258-259, nous soulignons)[44].

La voyance et la fabulation deleuziennes ne sont donc pas du même ordre que celui de la prophétie et la révélation, et l'absolu qu'elles permettent d'entrevoir n'est pas l'absolu divin que perçoivent les prophètes et qu'incarnent le cogito et le système du jugement – atermoiement illimité –, dans une strate hétérogène sur laquelle « les pires pouvoirs, les plus sournois, se fondent ».

Les artistes voyants sont affectés par d'autres signes que ceux des prophètes. Et comme écrit Deleuze, suivant Spinoza, « les prophètes qui sont les plus grands spécialistes des signes, combinent à merveille les abstractifs, les impératifs et les interprétatifs […]. Il y a donc quatre signes scalaires d'affection, qu'on pourrait appeler :

---

[44] Sur l'onirisme de Kurosawa, voir l'article Delon Gaspard, « L'onirisme guerrier de Kurosawa à Hollywood », in *Rêve et cinéma*, *op. cit.*, pp. 49-60.

les *indices* sensibles, les *icônes* logiques, les *symboles* moraux, les *idoles* métaphysiques » (*CC*, 174, nous soulignons) ; et c'est « en ce sens que les *diagrammes* doivent être distingués des *indices*, qui sont des signes territoriaux, mais aussi des *icônes* qui sont de reterritorialisation, et des *symboles*, qui sont de déterritorialisation relative ou négative[45]. […] »

> « C'est qu'une machine abstraite ou diagrammatique – poursuivent Deleuze et Guattari – ne fonctionne pas pour représenter, même quelque chose de réel, mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité. Elle n'est donc pas hors de l'histoire, mais toujours plutôt « avant » l'histoire, à chaque moment où elle constitue des points de création ou de potentialité. Tout fuit, tout crée, mais jamais tout seul, au contraire, avec une machine abstraite qui opère les continuums d'intensité, les conjonctions de déterritorialisation, les extractions d'expression et de contenu. C'est *un Abstrait-Réel*, qui s'oppose d'autant plus à l'abstraction fictive d'une machine d'expression supposée pure. C'est *un Absolu*, mais qui n'est *ni indifférencié ni transcendant*. Aussi les machines abstraites ont-elles des noms propres (et aussi des dates), qui ne désignent certes plus des personnes ou des sujets, mais des matières et des fonctions » (*MP*, 177-178, nous soulignons).

Le nom propre Lawrence,

> « […] au plus profond de la subjectivité, il n'y a pas de moi … ».

---

[45] Cf. La typologie des images et des signes, glossaire *IM,* 292. Nous voyons donc bien l'enjeu spécifiquement philosophique d'une telle classification. « **Indice (Image-action)** : utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet par un lien de fait. Employé ici pour désigner le lien d'une action (ou d'un effet d'action) à une situation qui n'est pas donnée, mais seulement inférée, ou bien qui reste équivoque et retournable. On distingue en ce sens des indices de manque et des indices d'équivocité : les deux sens de l'ellipse – **Icône (Image-affection)** : utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet par des caractères internes (ressemblance). Employé ici pour désigner l'affect en tant qu'exprimé par un visage, ou un équivalent de visage – **Symbole (Image-mentale)** : utilisé par Peirce pour désigner un signe qui renvoie à son objet en vertu d'une loi. Employé ici pour désigner le support de relations abstraites, c'est-à-dire d'une comparaison de termes indépendamment de leurs relations naturelles ».

Il est donc question ici du troisième type de déterritorialisation comme « éventualité d'une déterritorialisation positive absolue sur le plan de consistance ou le corps sans organes ». Non plus croire en un Dieu transcendant, mais croire à la chair, en la viande, de croire au corps comme l'exprime si bien Deleuze dans *L'image-temps* :

> « Nous devons croire au corps, mais comme au germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou les bandelettes de la momie, et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est. Nous avons besoin d'une éthique, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire en autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie » (*IT*, 225).

Mettre en crise la vérité, libérer l'ivresse du rêve du Cogito, délivrer la vie, faire que la pensée s'y attache plutôt que ne s'y oppose, tels sont quelques enjeux éthiques de la fabulation, de l'athéisme tranquille présupposé. « On ne sait pas ce que peut un corps ! », le cri de la fabulation proprement philosophique, celle de Spinoza …[46]

---

[46] A l'objection d'un auditeur soulignant le manque de « poésie » dans la philosophie de Spinoza, lors du cours du 13 janvier 1981, Deleuze répond ainsi, de manière si pertinente, montrant avec beaucoup de « poésie » justement le fond « fabuleux », et de ce fait « libérateur », de la philosophie spinoziste, justement dans son appréhension des rapports de distance entre corps : *pathos* de la distance : « Tout ce que je raconte, ça me paraît à moi extraordinairement libérateur, extraordinairement concret. Alors, je me dis, pour moi, *c'est non utopique et libérateur au plus haut point*. Alors je me dis ça devient de plus en plus intéressant puisque vous et moi, on est fait pareil, en apparence, et vous ça vous paraît étouffant et abstrait. Moi ça me paraît très gai, très concret, très libérateur. Je prends le dernier point : manque de poésie, vous dîtes. Des poésies il y en a tant, pour moi, Spinoza est vraiment, dans la philosophie un des plus grand poètes qui aie jamais existé. Alors ça me trouble encore plus. […] Vous avez pris vous-même l'exemple de certains animaux. En disant quand même, même chez les animaux il y a une dimension symbolique du comportement. Et ça ne se ramène pas à des compositions de rapports. Parce que, les compositions de rapports, ça écrasent toute poésie. Je voudrais juste vous faire sentir, pas du tout pour vous persuader, parce que, mais presque pour les autres, moi, je dis au contraire pour moi, ça me paraît, cette vision, cette composition de rapports que à travers les choses, ce sont des rapports qui se composent ou non, ou qui se décomposent, ça me paraît extraordinairement poétique. Puisque vous aimez les dimensions symboliques de l'animal, je prends un exemple typique de la dimension symbolique. Des animaux se menacent, et c'est une menace qu'on appelle symbolique. Bon, c'est à dire retroussement de babines, chez les loups il y a des dimensions symboliques comme ça ; dans tous les rapports hiérarchiques, vous savez tout le monde sait ça, les rapports de hiérarchie, alors ils se battent pas vraiment, et, il y a le mâle, le vieux mâle, qui se retrousse les babines, le poil se hérisse, […] c'est un certain type de langage, qui semble être un langage de signes. Bon et puis, il y a un moment où une bataille, dont on ne sait pas très bien si elle est symbolique ou si elle est déjà passée à un stade réel, s'ébauche. Et

puis, il y en a un des deux qui se couche, et qui présente son ventre ou qui présente son cou, et à ce moment-là, le mâle gagnant s'en va. Et, comme disent tous les éthologues, c'est typiquement une présentation symbolique. L'animal pose sa défaite, avoue sa défaite, en tendant la veine jugulaire. Et, à ce moment-là il n'est pas attaqué. Le mâle qui a gagné s'en va. Ca paraît éminemment symbolique. […]. Qu'est-ce que fait le petit loup, quand il tend, quand il se couche, et tend son cou ? Il révèle au loup mâle, dirait Spinoza, il révèle tout son corps sous un nouveau rapport. Un certain rapport. Tout à l'heure, le petit loup il courait auprès des louves. Le gros loup, il n'aime pas ça . Bon. Il y avait quoi là ? Si j'essaye de traduire en termes Spinozistes, je dirais que l'affrontement des deux corps se faisait sous des rapports non composables. Supposons un cas, une horde de loups, il n'y a qu'un mâle, chef, qui a toutes les femelles. Le petit loup il court derrière les femelles ça ne va pas. Il y a comme des rapports là, qui vont se heurter. Les rapports qui vont se heurter, ils se heurteront vraiment quand les deux corps sont en contact. Tant que l'arsenic est à dix mètres de moi, il ne me décompose pas. Si je l'avale il me décompose. Le petit loup, bon, il est là. Les deux corps, le corps du vieux mâle et du petit loup, vont se heurter. C'est du point de vue d'une logique des rapports que s'établit ce qui nous paraît un langage de signes : les babines qui se retroussent, le poil qui se hérisse, etc. à savoir c'est exactement du type, j'arrive sur quelqu'un, et je fais ça (geste), c'est symbolique, c'est symbolique. Qu'est-ce que c'est ? Je présente mon corps sous un certain rapport. […]Vous avez ce thème, donc quelle est la bonne distance de deux corps ? Ca, c'est une première variable. Elle peut varier, d'après les corps, d'après toutes sortes de choses, c'est un peu comme si je disais il y a une bonne distance pour voir, mais c'est pas la même bonne distance pour vous voir vous, ou pour voir un tableau. C'est pas la même, il y a des variations de distances suivant la nature des corps en rapport. Donc ça a serait un premier type de variable : la distance entre les deux corps. […] Libérateur avant toute chose, tellement, tellement libérateur que c'est une manière de vivre ».

Chapitre XIV

L'optique éthique – Lumière et nouvel Infini
Spinoza – Une fabulation philosophique

> Mais le chemin naturel de l'esprit me conduisait à ceux qui, partis du majestueux jardin muré de Descartes, y avaient, par une brèche, ouvert des perspectives illimitées. Il me mena tout droit, d'instinct, comme un chien, guidé par le flair de deux ou trois mots – à Spinoza[1].

Il s'agira, maintenant, de traiter enfin la conception éthique que sous-tend le rapport de la vérité, de la pensée et de la vie, à travers le prisme du rêve, qui semble se constituer, selon Deleuze, suivant deux axes antinomiques, celui de la constitution d'un système du jugement, d'une part, et celui de l'émergence d'une justice supérieure, d'autre part, dévoilant la dimension profondément paradoxale de la notion, dans sa relation étroite avec le concept de vérité.

Aussi est-ce la philosophie de Spinoza qui permettra de découvrir la dimension éthique et pratique qui présuppose toute ontologie et esthétique, faisant de l'alliance de la pensée et de la vie, le principe de genèse de toute vérité, et non plus de la vérité une condition transcendante de la pensée, dévaluant et dépréciant, par-là même, la vie. C'est cela l'immanence, adjointe à l'univocité de l'être, contre tout dualisme, tout finalisme, tout utilitarisme, tout idéalisme et contre toute morale transcendante, qui pose l'existence d'un monde supra-sensible, d'un outre-monde. La question de la justification du multiple et du devenir, à savoir de l'être et de la différence, est au cœur de notre considération d'un onirisme *supérieur*, qui permettrait de dépasser la disqualification du rêve, comme simple *fiction* morale, « image dogmatique de la pensée », non seulement condition de la vérité comme idéal, mais présupposé, dans son versant négatif, par l'idéal de la vérité, et ainsi d'affirmer l'exercice transcendant de la faculté d'imagination, au cœur du travail de la pensée comme théorie des forces et non plus des formes – méthode de dramatisation.

---

[1] Romain Rolland, *Empédocle suivi de L'Eclair de Spinoza*, Paris, Editions Manucius, 2014, p. 97.

La question du jugement est ainsi au cœur de la nouvelle *critique* – la *vraie* critique – initiée par Spinoza, et que l'on retrouvera, de manière exacerbée dans l'éthique nietzschéenne, chez qui le rêve, comme esquissé plus haut, tient une fonction importante et *intéressante* :

> « En rupture avec la tradition judéo-chrétienne, c'est Spinoza qui mène la critique ; et il eut quatre grands disciples pour la reprendre et relancer, Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud. Les quatre eurent personnellement, singulièrement, à souffrir du jugement. Ils ont connu ce point où l'accusation, la délibération, le verdict se confondent à l'infini » (*PFJ*, 158).

Il ne s'agira, toutefois pas, de quitter les rives du jugement « véridique », pour rejoindre celles d'un onirisme *inférieur*, qui jouerait le rôle de consolation ou de palliatif à la douleur et à la négativité émanant du monde vrai, onirisme encore pris dans les griffes des oppositions du bien et du mal, du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire, de l'âme et du corps, comme confusion, équivocité, inadéquation – ayons à l'esprit la sentence nietzschéenne : « *avec le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences !* »[2]. Il s'agira, plutôt, d'atteindre à la neutralisation de tout dualisme, à une « littéralisation » du rêve, égalisation de l'être, faire du rêve une puissance positive, puissance du faux, affirmant l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, fabulation comme condition de production de la vérité, c'est-à-dire, de nouveaux modes d'existence, au service d'une philosophie de l'avenir.

Deleuze ne cessera, en effet, à travers Spinoza et Nietzsche particulièrement, d'insister sur la dimension pratique et éthique de la philosophie, comme ce qui encourage et affirme la vie, et sur son entreprise, corrélée ou plutôt, présupposée comme condition, de démystification[3] : dénoncer les illusions et les fictions qui empoisonnent, emprisonnent la vie, l'enferment dans des organismes, des organisations, des strates – biologiques, psychologiques, politiques – sans issues possibles.

---

[2] Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 31. Toute notre thèse aurait pu se structurer autour de la question de la fable véridique. Ce serait plutôt l'histoire qui raconterait comme une fable devint le « monde vrai ».

[3] Sur ce point en particulier, voir le chapitre conclusif de *La passion de la pensée*, où Pierre Montebello, « Absolu philosophique et illusions », pp. 243-247.

Et c'est d'abord le monde des signes, où se déploient les ombres de la raison « solaire » sous une forme imaginaire et fictive, qu'il faut d'abord affronter, pour en tirer une plus haute puissance de l'imagination même, comme dramatisation propice à la genèse des Idées. Peut-être est-ce que Descartes n'a pas su sonder jusqu'au bout, demeurant dès lors au sein de l'univers de l'inadéquat, celui justement qu'il ne cessait d'éviter, de contourner et de conjurer … en vain. La critique de Spinoza vis-à-vis de Descartes nous permettra, dès lors, de faire écho, parallèlement, à la critique deleuzienne de l'image dogmatique de la pensée classique, pensée qui trouve un équilibre singulier, bien que précaire, entre la science et la métaphysique, à travers la notion d'infini, homogénéisant le rêve dans un espace optique pur, mais qui garde un sous-bassement moral indéfectible, que seul Spinoza, selon Deleuze, a pu déceler et démystifier.

Tel est justement l'apport décisif des philosophies de l'immanence et de l'expression, le nietzschéisme propre à la philosophie de Spinoza, leur manière de libérer l'individu, le Soi, de l'empire de la substance et du Moi, en affirmant le caractère essentiellement relationnel, dynamique, physique de l'être, faisant de la pensée ce qui coexiste avec la vie, et non plus, ce qui l'entrave. Spinoza contre Descartes, Nietzsche contre Platon, la lecture deleuzienne défend ainsi l'onirisme supérieur d'une logique irrationnelle et créative, celle de l'Eclair, de la lumière pure de *minuit*, fulgurant au travers des cauchemars de la raison et du système du jugement – la nuit nécessaire à l'irruption d'un *nouveau* jour.

I. L'imagination, le rêve et le monde des signes au XVII^e^ siècle – une question épistémologique

Dans les lectures que nous offre Deleuze de la philosophie de Spinoza, que ce soit dans *Le problème de l'expression*, ou à plus forte raison, dans *Philosophie pratique* et dans le texte de *Critique et clinique* consacré aux « Trois Ethiques », l'accent semble à chaque fois mis sur l'univers des modes finis, et sur ce qu'il nomme le « Livre des Signes », livre de l'imagination :

> « Les scolies forment à eux seuls un livre de la Colère et du Rire, comme si c'était la contre-Bible de Spinoza. C'est le livre des Signes, qui accompagne sans cesse l'Ethique plus visible, le livre du Concept, et qui ne surgit pour son compte qu'en des points d'explosion. *Il n'en est pas moins un élément parfaitement positif, et une forme d'expression autonome dans la composition de la double Ethique* » (*CC*, 181, nous soulignons).

Ce sur quoi insiste donc Deleuze est-il la manière dont l'ontologie spinoziste recèle une formidable éthique, une éthologie, une étude des comportements « naturels », une philosophie de la nature et de l'expression, dénuées de toute considération morale, et où l'imagination, comme activité de l'âme reflétant les affections du corps, loin d'être assimilée à l'erreur, jouit d'un statut paradoxal, qui en fait à la fois l'obstacle irréductible et la seule issue possible – Affects actifs – vers la connaissance des notions communes – Concepts – , et des essences individuelles et divine – Percepts.

La sémiologie que l'on peut, dès lors, arracher du système spinoziste s'apparente avant tout à une épistémologie devenue une pragmatique, attentive aux relations concrètes qui se font et se défont, au sein d'une nature naturante et naturée, en perpétuel mouvement. D'où l'opposition avec Descartes, que nous tenterons de mettre en exergue *via* le problème de l'imagination, du rêve, du faux, de l'erreur, du corps, dans sa passion du *Cogito*, donnant l'occasion à Deleuze, grâce à Spinoza, de proposer une autre conception de l'individu – où le concept d'Autrui, de la différence interne, s'oppose à toute impasse solipsiste – tout en intégrant les « secrets » de l'équilibre du XVII^{e} : lumière et infini.

A. Un onirisme « inférieur » comme tremplin

Contemplons, tout d'abord, avant de le confronter avec celui que brosse Descartes, le portrait que peint Spinoza de l'imagination et du rêve. Y transparaît cette existence des modes finis, le monde des idées inadéquates ou « mutilées », l'univers des effets séparés de leurs causes, et des signes vides, qui ne renvoient à rien d'autre qu'à d'autres effets (optique, causaux, voire vestimentaires) et à d'autres signes. C'est un monde envahi par les ombres et les reflets, hanté par les fantômes et les spectres, un monde où seuls les

passions « tristes » – en premier lieu, la peur et la crainte de la mort – semblent muer des êtres-aux-aguets, dans leur essentielle et inextricable inquiétude.

Nous appelons cet état obscur, équivoque et subjectif, onirisme inférieur ou négatif, par contraste avec son versant positif, exercice transcendant de la faculté d'imaginer dans son alliance avec la puissance de la pensée – onirisme supérieur ou dramatisation, présupposant une autre conception de l'individu comme relation et non plus comme substance.

Car, comme nous verrons, contrairement à Descartes, Spinoza ne dénonce pas l'imagination et le corps en eux-mêmes, il leur trouve même une vertu corrélative, justement, à leur exercice transcendant :

> « Et ceci, pour esquisser la théorie de l'erreur[4], je voudrais que l'on remarque que les imaginations de l'âme, considérées en soi, ne contiennent pas d'erreur, autrement dit que *l'âme n'est pas dans l'erreur parce qu'elle imagine*, mais en tant seulement qu'elle est considérée comme *privée de l'idée qui exclut l'existence des choses qu'elle imagine présentes*. Car, si l'âme, en imaginant présente des choses qui n'existent pas, savait en même temps que ces choses n'existent pas réellement, *elle regarderait cette puissance d'imaginer comme une vertu de sa nature*, et non comme un vice ; surtout si cette faculté d'imaginer dépendait de sa nature seule, c'est-à-dire, […] *si la faculté d'imaginer de l'esprit était libre* »[5].

Comment, dès lors, s'opère la conversion d'un onirisme négatif, producteur d'illusions et de fictions, d'où découlent les affections tristes, à un onirisme transcendant, *libre*, qui grâce aux passions joyeuses permet d'augmenter sa puissance de connaître et d'atteindre aux idées adéquates, celle du deuxième genre de connaissance ?

Deleuze ne cessera d'insister sur cette question primordiale, celle qui préfigure une libération, une issue, un passage vers l'univocité.

---

[4] Souligné dans le texte.
[5] Spinoza, *Ethique*, II, Scolie XVII, Paris, Gallimard, 1954, pp. 140-141, nous soulignons.

1. L'inadéquat et l'idée réflexive : l'Ombre

Qu'est-ce qu'imaginer selon Spinoza ? Imaginer consiste à former des « images » de choses à partir de l'empreinte que le monde extérieur laisse sur mon corps comme mode de l'attribut de l'étendue. Elle est donc avant tout rapport de l'âme avec le corps en tant qu'il est affecté par d'autres corps. Ainsi, selon la définition de Spinoza, « les affections du corps humain dont les idées nous représentent les corps extérieurs comme présents, nous les appellerons images de choses, quoiqu'elles ne reproduisent pas les figures des choses. Et lorsque l'âme considère les corps sous ce rapport, nous dirons qu'elle *imagine* »[6]. Images et figures acquièrent entre eux une différence de nature.

Deleuze insiste bien sur la différence entre deux types d'affections, celle du rapport entre la Substance et les modes expliquant l'essence des corps, et celles émanant du choc, de la collusion, de la *rencontre* entre modes, qui *imaginent* ce qui *arrive* au corps (existence, événement), et non pas ce qu'*est* le corps (essence), ce qu'ils *figurent* :

> « Ce qui est mode participe à la puissance de Dieu : de même que notre corps participe à la puissance d'exister, notre âme participe de la puissance de penser. Ce qui est mode est en même temps partie, partie de la puissance de Dieu, partie de la Nature. Nécessairement les autres idées agissent sur notre âme, comme les autres corps sur notre corps. Apparaissent ici des « affections » d'une seconde espèce : il ne s'agit plus du corps lui-même, mais de ce qui arrive dans le corps ; il ne s'agit plus de l'âme (idée de corps), mais de ce qui arrive dans l'âme (idée de ce qui arrive dans le corps). Or ; *c'est en ce sens que nous avons des idées* ; car les idées de ces affections sont en Dieu, mais en tant qu'il s'explique par notre âme seule, indépendamment des autres qu'il a ; elles sont donc en nous. […] *Elles seules nous sont données* : nous ne percevons les corps extérieurs qu'en tant qu'ils nous affectent, nous ne percevons notre corps qu'en tant qu'il est affecté, nous percevons notre âme par l'idée de l'affection. *Ce que nous appelons « objet », c'est seulement l'effet qu'un objet a sur notre corps ; ce que nous appelons « moi », c'est seulement l'idée que nous avons de notre corps et de notre âme en tant qu'ils subissent un effet*. Le donné se présente ici comme la relation la plus intime et la plus vécue, la plus confuse aussi, entre la connaissance des corps et la connaissance de soi » (*SPE*, 131, nous soulignons).

---

[6] Spinoza, *Idem.*, souligné dans le texte.

Selon Spinoza, il y aurait ainsi une différence de nature entre une affection comme empreinte ou indication, et une affection qui *explique* effectivement l'essence des corps affectants – et mène vers une connaissance et une compréhension réelles, celles des causes :

> « […] nos idées d'affections – poursuit Deleuze – *indiquent* un état de notre corps, mais *n'expliquent* pas la nature ou l'essence du corps extérieur. C'est dire que les idées que nous avons sont des signes, des images indicatives imprimées en nous, non pas des idées expressives et formées par nous ; des perceptions ou des imaginations, non pas des compréhensions » (*SPE*, 132).

Le domaine de l'expression ne peut donc être celui des signes, bien qu'il en émane nécessairement. Une affection du corps, ou « connaissance » par effet, est donc une image ou une idée inadéquate, qui sert, tout au plus, explique Deleuze à travers Spinoza, à la recognition :

> « Au sens le plus précis, l'image est l'empreinte, la trace ou l'impression physique, l'affection du corps elle-même, l'effet d'un corps sur les parties fluides et molles du nôtre ; au sens figuré, l'image est l'idée d'affection, qui nous fait seulement connaître l'objet par son effet. *Mais une telle connaissance n'en est pas une, tout au plus une recognition*. […] Fruits du hasard et des rencontres, servant à la récognition, purement indicatives, les idées que nous avons sont inexpressives, c'est-à-dire inadéquates. L'idée inadéquate n'est ni privation absolue ni ignorance absolue : *elle enveloppe une privation de connaissance* » (*SPE*, 132-133, nous soulignons).

Le signe, l'empreinte, l'idée inadéquate issus de l'imagination n'*expliquent* et *n'expriment* donc pas l'essence des corps[7], mais pour autant, n'en sont pas moins nécessaires à la connaissance de ces corps, faisant justement de cette dernière, non pas

---

[7] Sur les propriétés de l'image : « L'image, en ce sens, est une idée qui ne peut pas exprimer sa propre cause, c'est-à-dire l'idée dont elle dérive en nous, qui ne nous est pas donnée : il s'agit de la cause matérielle. Mais l'image n'exprime pas davantage la cause formelle, et ne peut pas s'expliquer par notre puissance de connaître. […] l'image, ou l'idée d'affection, est une conséquence sans ses prémisses : il y a bien deux prémisses, matérielle et formelle, dont l'image enveloppe la privation de connaissance » (*SPE*, 133-134).

une contemplation désintéressée des idées vraies, mais une éthique qui implique, comme nous nous y attarderons plus bas, une réelle évaluation, *intéressée*, *intéressante*, une expérimentation, une sélection et une répartition territoriale – *topologie* – des rencontres au sein de l'existence concrète des modes – *typologie*.

Le monde des signes est dès lors essentiellement corrélé à l'univers terrestre, à la manière dont s'agencent les lots du multiple, en prenant en compte le devenir et les captures mutuelles, les étreintes de lutteurs. C'est un théâtre cruel, mais si éthique, que nulle morale ne semble pouvoir y tenir un rôle, même secondaire, encore moins celui d'un « souffleur », qui n'inspirerait qu'une pâle *re*-présentation, un *calque*.

Et néanmoins, le risque demeure élevé, et même fatidique, que le monde des signes se dédouble, se représente, se réfléchisse, et projette des ombres, des rêves au sens de *fictions* ; que l'éthique devienne morale, qu'une distance s'insinue et se creuse entre la pensée et la vie, entre dialectique et esthétique, retournant l'une contre l'autre, l'une à défaut de l'autre – dépréciation de la vie ; scission au sein du sensible.

Dès lors, ce n'est plus une libération, un passage à l'*action*, qui est promise, mais une servitude *passionnelle*, d'autant plus terrible, qu'elle se fait volontaire – *passion* du *cogito*.

2. Les prophètes – les hommes du signe

Il est assez étonnant, comme nous avions déjà vu, de trouver conjointement, dans *Mille Plateaux*, parmi les exemples illustrant le régime de signes passionnel et subjectif, d'une part, la naissance du monothéisme et du prophétisme juif, de l'autre, la découverte du Cogito dans la philosophie « dite moderne, ou chrétienne ». Peut-être pas si étonnant que cela en fin de compte, mais nous devons expliciter à nouveau ce rapprochement, pour mieux percevoir la subtilité de ce système sémiotique, placé sous le signe du rêve et de la trahison.

Avant cela, nous faut-il revenir sur la distinction que propose Spinoza des types de signes, qui font du mode prophétique, le mode sémio*logique* par excellence.

Dans « Spinoza et les trois « Ethiques » », Deleuze dresse la liste des différents types de signes[8], selon deux catégories : signes *scalaires*, relatifs aux affections ; signes *vectoriels*, relatifs aux affects[9]. Dans la première catégorie, il repère quatre types principaux : signes *indicatifs* ou « effets physiques sensoriels ou perceptifs qui ne font qu'envelopper la nature de leur cause […], et indiquent notre propre nature plutôt qu'autre chose » – indices sensibles ; signes *abstractifs*, qui opèrent une sélection – icônes logiques ; signes *impératifs*, quand « nous prenons l'effet pour une fin, ou l'idée de l'effet pour la cause » – symboles moraux – « Il faut ! » ; signes *herméneutiques ou interprétatifs*, « effets imaginaires : nos sensations et perceptions nous font penser à des êtres supra-sensibles qui en seraient la cause ultime, et inversement nous nous figurons ces êtres à l'image démesurément grandie de ce qui nous affecte » (*CC*, 174) – idoles métaphysiques. Résumons : Indicatifs ou Indices ; Abstractifs ou Icônes ; Impératifs ou Symboles ; Interprétatifs ou Idoles. Ce dernier type de signes, celui des effets imaginaires, nous préoccupera plus longuement, explicitant la relation du rêve et de la prophétie.

Dans la seconde catégorie, Deleuze distingue trois types de signes vectoriels d'affect : augmentation, croissance ou joie – « puissances augmentatives », d'une part ; diminution, décroissance ou tristesse – « servitudes diminutives », de l'autre ; et enfin, ce qu'il nomme « signes ambigus ou fluctuants », catégorie complexe, à la fois diminution et augmentation de puissance, tristesse *et* joie.

Le monde des signes, monde de l'inadéquat et de l'imagination se définit ainsi par son caractère extrêmement instable, fluctuant, imprévisible : associabilité des signes

---

[8] Classification auparavant dressée dans *SPE* : « Spinoza distingue différentes sortes de signes : des signes indicatifs, qui nous font conclure à quelque chose d'après l'état de notre corps ; des signes impératifs, qui nous font saisir des lois comme morales ; des signes de révélation, qui nous font eux-mêmes obéir et qui, tout au plus, nous découvrent certains « propres » de Dieu. Mais, de toutes façons, la connaissance par signe n'est jamais expressive, et reste du premier genre. […]. Grâce à l'univocité, Spinoza donne un contenu positif à l'idée d'expression, l'opposant aux trois sortes de signes. *L'opposition des expressions et des signes est une des thèses fondamentales du spinozisme* » (*SPE*, 165, nous soulignons) ; Voir également la notion « Signe » dans l'index de *SPP*, 138-139.

[9] Sur l'étymologie d'*affectus* et *affectio*, voir *SPP*, 66-69.

indicatifs ; variabilité des signes abstractifs et impératifs ; équivocité et analogie des signes interprétatifs[10].

Tel est donc l'état primaire, archaïque de l'existence, dans lequel chaque mode fini est « jeté » de prime abord, dont il ne peut, en aucun cas, faire fi, sinon à se plonger dans d'autres illusions, d'autant plus dangereuses, qu'elles se présentent comme libératrices et véridiques – les secondes natures sont toujours plus redoutables que les premières.

C'est ce que dénonce subtilement Spinoza dans la religion monothéiste et dans la révélation, Spinoza, pour qui les « prophètes, qui sont les plus grands spécialistes des signes, combinent à merveille les abstractifs, les impératifs et les interprétatifs » (*CC*, 174)[11]. L'interprétation des signes de Dieu comme commandements est révélatrice d'un esprit faible, qui plonge dans l'erreur, en prêtant à Dieu des propriétés anthropomorphiques et en se projetant soi-même sur le monde :

> « Le signe est la chose des prophètes ; mais précisément les prophètes ont l'imagination forte et l'entendement faible. Les expressions de Dieu ne tombent jamais dans l'imagination ; celle-ci saisit tout sous l'aspect du signe et du commandement » (*SPE*, 49).

Telle est l'erreur d'Adam, d'Abraham et de Moïse, qui « ignorent non seulement les vrais attributs divins, mais aussi la plupart des propres de la première et de la seconde espèce ».

> « Dieu – ajoute Deleuze – se révèlent à eux sous des dénominations extrinsèques qui leur servent d'avertissement, de commandements, de règles ou de modèles de vie. Plus que jamais, il faut dire que ces troisièmes propres n'ont rien d'expressif. Ce ne sont pas des expressions divines, mais des notions imprimées dans l'imagination pour nous faire obéir, nous faire servir un Dieu dont nous ignorons la nature » (*SPE*, 43).

---

[10] « Les effets moraux eux-mêmes varient d'après les peuples ; et les prophètes ont chacun des signes personnels auxquels leur imagination répond. Quant aux interprétations, elles sont fondamentalement équivoques suivant l'association variable qui s'opère entre un donné et quelque chose qui n'est pas donné. *C'est un langage équivoque ou d'analogie qui prête à Dieu un entendement et une volonté infinis*, à l'image agrandie de notre entendement et de notre volonté » (*CC*, 174, nous soulignons).

[11] Cf. *IB*, 110-111 – l'analyse que propose Foucault du *TTP*, par rapport à la question de l'imagination. Nous y reviendrons plus bas.

La morale, en ce sens, est le produit de l'imagination et de l'ignorance de l'essence de la Nature, ignorance qu'elle engendre, perpétue et répand : elle est, à proprement parler, une *fiction* – notion extrêmement connotée tant chez Spinoza que chez Nietzsche et Deleuze, qu'on développera plus profondément dans la deuxième partie.

> Deleuze ajoute ainsi que « nul attribut de Dieu n'est jamais révélé. Rien que des « signes » variables, dénominations extrinsèques qui garantissent un commandement divin. Au mieux, des « propres », comme l'existence divine, l'unité, l'omniscience et l'omniprésence, qui garantissent un enseignement moral. Car le but de l'Ecriture est de nous soumettre à des modèles de vie, de nous faire obéir et de fonder l'obéissance. […] il est plus absurde encore de croire que la révélation nous fasse connaître quelque chose de la nature ou de l'essence de Dieu. Cette absurdité pourtant traverse toute la théologie. *Et, de là, elle compromet la philosophie toute entière* » (*SPE*, 47).

On comprend, par cette dernière assertion, que la métaphysique sous-tend une conception religieuse de l'être, à savoir une exacerbation de la faculté d'imaginer qui se croit illusoirement penser, dès lors, qu'elle semble s'extraire et s'abstraire du sensible et de l'être même.

C'est dans cette perspective, en intégrant l'imagination, dans sa positivité, dans le processus épistémologique et heuristique, que Spinoza, loin de se soumettre à son équivocité, permet avant tout de redonner sa pleine puissance à l'inconnu du corps et l'inconscient de la pensée (automate spirituel), évacuant toute trace morale – illusions de la conscience – de son *épreuve*, considérée, dès lors, comme expérimentation purement physique :

> « […] aujourd'hui encore on ne peut pas lire le *Traité* sans y découvrir la fonction de la philosophie comme entreprise radicale de démystification, ou comme science des « effets ». […] la véritable originalité du *Traité* est de considérer la religion comme un *effet*. Non seulement au sens causal mais en un sens optique, effet dont il faut chercher le procès de production en le rattachant à ses causes rationnelles nécessaires telles qu'elles jouent sur les hommes qui ne les comprennent pas (par exemple, comme les lois de la nature sont nécessairement appréhendées comme des « signes » par ceux qui ont l'imagination forte et l'entendement faible). Même avec la religion Spinoza polit des lunettes, lunettes spéculatives qui font voir l'effet produit et les lois de sa production » (*SPP*, 17-18).

Tout ceci remet donc en question l'expression courante de la « prise de conscience », puisque loin de révéler l'essence des choses et de la Nature, loin de dévoiler les véritables relations et forces qui animent le vivant, la conscience obscurcie la vue, elle est elle-même aveuglée, et ce, cependant qu'elle se pose comme fondement de la connaissance.

D'où la triple illusion qu'elle engendre nécessairement, source de son égarement et de sa décadence : « illusion de la finalité, illusion de la liberté, illusion théologique »[12] :

> « […] la conscience va combler son ignorance en renversant l'ordre des choses, en prenant les effets pour les causes (*illusion des causes finales*) […]. Dès lors, elle se prendra elle-même pour cause première, et invoquera son pouvoir sur le corps (*illusion des décrets libres*). Et là où la conscience ne peut plus s'imaginer cause première, ni organisatrice des fins, elle invoquera un Dieu doué d'entendement et de volonté, opérant par causes finales ou décrets libres, pour préparer à l'homme un monde à la mesure de sa gloire et de ses châtiments (*illusion théologique*). […] *La conscience est seulement un rêve les yeux ouverts* » (*SPP*, 31, nous soulignons).

La conscience est ainsi inséparable d'un rêve, pris au sens négatif d'une projection d'ombres et de reflets, d'un engouement pour les signes, qui, pour leur part, afin de se cristalliser et de conjurer leur instabilité consubstantielle, vont supplanter les causes, asservir le corps, se faire porte-parole d'un entendement infini : sources de la pensée représentative – « Dieu, envoie-moi un Signe ».

Dès lors, nous ne quittons nullement l'ordre des idées inadéquates, et bien au contraire, en voulant les *ignorer*, nous succombons à leur versant négatif et réactif, celui qui déprécie et nie la vie, au profit d'un arrière-monde, d'un autre monde. Le rêve des prophètes est, en ce sens, rêve de scission et de séparation, un *pathos* de la distance qui n'a plus rien d'actif – passage de *rhuthmos* à *skhêma*. D'où justement la corrélation avec la

---

[12] Cf. Les illusions nécessaires de la raison selon Kant, qui ne disqualifient en rien la raison, *KPC*, 37-39 ; où l'on trouve cette assertion : « Qu'il y ait des *illusions internes*, et des *usages illégitimes* des facultés, cette thèse est constamment rappelée par Kant. *Il arrive à l'imagination de rêver, au lieu de schématiser* [nous soulignons] ».

naissance du *cogito*, dont nous avions analysé plus haut le fondement cartésien, justement, inséparable d'un rêve.

3. « L'erreur sera supprimée mais non l'imagination » – La puissance du corps

Toutefois, ce n'est pas l'imagination en elle-même, insistons, qui est mise en cause par Spinoza. D'autant plus, que c'est *nécessairement* par son biais que toute connaissance des causes est possible. Dès lors, comme explique Deleuze, nous faut-il « distinguer deux aspects dans l'idée inadéquate : elle « enveloppe la privation » de la connaissance de la cause, mais aussi elle est un effet qui « enveloppe » cette cause en quelque manière. Sous son premier aspect, l'idée inadéquate est fausse ; mais, sous le deuxième, elle contient *quelque chose de positif*, donc quelque chose de vrai. […] l'erreur sera supprimée, mais non l'imagination. Il y a donc quelque chose de positif dans l'idée inadéquate, une sorte d'indication qu'on peut saisir clairement. C'est même ainsi que nous pouvons avoir quelque idée de la cause » (*SPE*, 135). Et d'ajouter :

> « Si l'on ne tient pas compte de cette positivité, plusieurs thèses de Spinoza deviennent inintelligibles : d'abord, que l'on puisse avoir naturellement une idée vraie, conformément à ce que la méthode exige avant son exercice. Mais, surtout, le faux n'ayant pas de forme, on ne comprendrait pas que l'idée inadéquate donne lieu elle-même à une idée de l'idée, c'est-à-dire ait une forme qui renvoie à notre puissance de penser. La faculté d'imaginer se définit par les conditions sous lesquelles nous avons naturellement des idées, donc des idées inadéquates ; elle n'en est pas moins une *vertu* par un de ses aspects ; elle enveloppe notre puissance de penser, bien qu'elle ne s'explique pas par elle, l'image enveloppe sa propre cause, bien qu'elle ne l'exprime pas » (*SPE*, 135)[13].

[13] Cf. Proposition XVII livre II de l'*Ethique*, *op. cit.*, p. 138 : « Si le corps humain est affecté d'une façon qui enveloppe la nature d'un corps extérieur, l'esprit humain considérera ce corps extérieur comme existant en acte, ou comme présent, jusqu'à ce que le corps soit affecté d'une affection (*affectu*) qui exclue l'existence ou la présence de ce même corps extérieur ».

Cette vertu propre à l'imagination est justement ce qui émane de l'acceptation de la condition de l'homme comme corps physique, vivant, en relation avec d'autres corps, qui ne peut s'individuer que dans cette relation même.

Avec Spinoza, l'imagination déborde les limites du psychologique, pour admettre sa puissance métaphysique et ontologique. C'est ce que remarque justement Antonio Negri dans son *Anomalie sauvage* :

> « Avant toute chose, je dois souligner que je baigne dans cette mer d'imagination : c'est la mer de l'existence même. […] *Et pourtant, cette imagination construit effectivement le monde !* Elle est aussi puissante que la tradition, aussi vaste que le pouvoir, aussi dévastatrice que la guerre. […] Le politique, c'est la *métaphysique de l'imagination* […] *L'activité imaginative conquiert un statut ontologique* »[14].

La vision éthique du monde sous-tend cette métaphysique de l'imagination, cette ontologie des modes finis, qui dans leur *torpeur*[15] primitive, doivent faire tout un apprentissage, une formation, un effort, au sein même de cette « mer d'imagination », pour en sortir et atteindre à une existence déchaînée, où la connaissance apparaît comme un véritable mode de vie.

Dès lors, la force de l'imagination ou du rêve, sera au service d'un projet plus noble, plus actif et affirmatif, qui ne lui succèdera pas sans lui octroyer un rôle fondamental dans son processus même.

---

[14] Antonio Negri*, L'anomalie sauvage : puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 155-170, nous soulignons – L'expression « métaphysique de l'imagination » est forgée ici par Negri pour donner à l'imagination, justement, son statut ontologique. On peut rapprocher cette conception d'une métaphysique de l'imagination, des travaux sur le cinéma de Deleuze, où il emploie la même expression concernant les images-rêve, concernant la question des modalités du *passage* d'une image à l'autre.

[15] L'expression est de Martial Guéroult : « C'est en ce point précis que s'opposent le plus vivement Spinoza et Descartes. Alors que pour celui-ci la forme de l'erreur réside dans la privation constituée par l'acte même du libre arbitre affirmant le faux, elle réside pour Spinoza dans la privation de connaissance d'où résulte l'affirmation fausse. Si l'Âme se trompe, ce n'est pas parce qu'elle fait un mauvais usage (un usage contre nature) de son libre arbitre, puisqu'elle n'en a pas [...] c'est simplement parce qu'elle n'en fait aucun usage, la laissant ensevelie dans les perceptions imaginatives des affections corporelles et *engourdie dans une sorte de torpeur* », in Guéroult, Martial. *Spinoza II : l'âme*, Paris, Aubier, 1974, p. 314, nous soulignons.

L'imagination délivrée de l'erreur est ainsi une vraie vertu, c'est la « force active du rêve », comme la nomme Nietzsche, la puissance du faux – incluant même la conception véridique –, que découvre Deleuze, et qui anime toute création de vérité, par-delà la connaissance objective ou second genre de connaissance :

> « Le concept d'erreur exprimerait donc en droit ce qui peut arriver de pire à la pensée, c'est-à-dire l'état d'une pensée séparée du vrai. […] ce concept d'erreur est seulement l'extrapolation de situations de fait elles-mêmes puériles, artificielles ou grotesques. […] Dans la vérité comme dans l'erreur, la pensée stupide ne découvre que le plus bas, les basses erreurs et les basses vérités qui traduisent le triomphe de l'esclave, le règne des valeurs mesquines ou la puissance d'un ordre établi » (*NP*, 120)

4. La connaissance comme mode de vie : effet d'ombre et cause colorante

Ainsi, comme nous verrons plus bas dans sa confrontation avec Descartes, l'idée inadéquate apparaît à Spinoza comme irréductible à l'erreur, erreur qui, pour son compte, lui est intimement liée. Dès lors, l'idée adéquate, qui est une vraie connaissance, ne peut être assimilée à la définition cartésienne de l'idée claire et distincte. Cette dernière demeure accolée au monde des signes et des effets, si bien que Spinoza ira jusqu'à remettre en cause la validité des formes et figures mathématiques et des raisonnements hypothético-déductifs ou par inférence – les effets considérés comme points de départ pour la connaissance des causes. Pour Deleuze, seule une philosophie de l'expression peut découvrir les causes réelles qui expliquent les choses. D'où la critique du « nombre », par exemple, qui « n'est qu'une manière d'imaginer la quantité, ou une façon de penser abstraitement les modes » (*SPE*, 185)[16].

Les idées abstraites sont par conséquent inadéquates, inaptes à saisir l'être réel des choses – « des fantômes de l'imagination » – parce qu'elles ne prennent pas en

[16] « Mais si ces causes sont fictives ou imaginées, c'est dans la mesure où elles n'ont de vérité que parce qu'elles sont inférées à partir de leurs effets. Elles se présentent comme des moyens, des artifices, des fictions, parce que les figures sont ici des êtres de raison. Il n'en est pas moins que les propriétés, qui sont réellement conclues une à une par le géomètre, acquièrent un être collectif par rapport à ces causes et au moyen de ces fictions » (*SPE*, 17).

considération le mouvement réel de la vie. C'est pour cela que chez Spinoza, la connaissance est foncièrement liée à un mode d'existence particulier, ou plus exactement, à une attention accrue aux relations de mouvements et repos, de vitesses et de lenteurs, aux manières d'être, et aux distances qu'instaurent les corps entre eux, relations qui se font et se défont entre les modes finis et ce, infiniment, à savoir, à leur manière d'affectés et d'être affecter, d'exercer leur puissance propre dans cet univers en perpétuel changement.

Tout est question de puissance et non plus de forme substantielle, l'être ne peut plus être séparé de ce qu'il peut-il *n'est que* ce qu'il peut et rien d'autre. Aussi est-ce dans la mesure où nous avons des idées inadéquates – affections et perceptions –, des idées concernant ce qui *arrive* au corps, et dans la mesure où ces « imaginations » conduisent à des affects (tels que définis plus haut), que nous pouvons construire des idées adéquates, menant aux notions communes (deuxième genre de connaissance).

La question fondamentale, que reprend Deleuze, n'est-elle pas celle de savoir comment se défaire du monde des signes et de l'imagination pour atteindre au monde véridique ? Mais plutôt, comment peut-on être affectés de manière à devenir actifs, alors même qu'il semble que nous soyons condamnés à une existence passive ? :

> « La grande question qui se pose à propos du mode existant fini est donc : Arrivera-t-il a des affections actives, et comment ? Cette question est à proprement parler la question « éthique » » (*SPE*, 199).

L'adéquat est ainsi conditionné par les idées inadéquates, mais d'une manière très précise, qui suppose une « méthode », une formation à même l'existence, que précise la conception spinoziste de l'action et de la passion[17] – « Nous ne savons même pas ce que peut un corps ». Autrement dit, il faut apprendre à *rêver activement*, et non plus passivement, afin de pouvoir enfin se mettre à *penser adéquatement*, de voir enfin avec les *yeux de l'esprit*[18].

---

[17] « Il y a tout un apprentissage des notions communes, ou du *devenir-actif* : on ne doit pas négliger dans le Spinozisme l'importance du problème d'un processus de formation ; il faut partir des notions communes les moins universelles, les premières que nous ayons l'occasion de former » (*SPE*, 267)

[18] « Ce n'est plus l'entendement fini qui conclut des propriétés une par une, qui réfléchit la chose et l'explique en la rapportant à d'autres objets. C'est la chose qui s'exprime, c'est elle qui

Deleuze explique très minutieusement les étapes de cette progression vers l'adéquat, qui ne peut être le résultat que d'une *réelle* activité de la passivité, un *devenir-actif*, puissance d'agir, d'affirmer sa différence :

> « […] la puissance d'agir est la seule forme réelle, positive et affirmative d'un pouvoir d'être affecté » (*SPE*, 204).

Et en effet, l'état strictement passif ne peut mener vers une existence pleine et réelle ; les passions tristes issues de l'ignorance des causes, qui nous submergent dès notre naissance, nous réduisant à l'impuissance, séparant notre puissance de ce qu'elle peut, ne peuvent en aucun nous permettre de connaître quoi que ce soit – à moins que l'on puisse comprendre nos tristesses elles-mêmes, au lieu de les subir.

Il y a donc deux sortes de passions – tristes et joyeuses, passives toutes deux initialement puisqu'elles sont issues d'affections et de perceptions, donc d'idées inadéquates et imaginaires. Mais les joies peuvent devenir actives – alors que les tristesses sont nécessairement passives –, dès lors qu'une notion commune est produite sous l'impulsion d'une passion joyeuse – ou passion triste « comprise » – ayant augmenté notre puissance d'agir. Deleuze résume le programme épistémologique *et* éthique spinoziste ainsi :

> « L'ensemble de l'opération décrite par Spinoza présente quatre moments : 1°) Joie passive qui augmente notre puissance d'agir, d'où découlent des désirs ou des passions, en fonction d'une idée encore inadéquate ; 2°) A la faveur de ces passions joyeuses, formation d'une notion commune (idée adéquate) ; 3°) Joie active, qui suit cette notion commune et qui s'explique par notre puissance d'agir ; 4°) Cette joie active s'ajoute à la joie passive, mais *remplace* les désirs-passions qui naissaient de celle-ci par des désirs qui appartiennent à la raison, et qui sont de véritables actions » (*SPE*, 264).

---

s'explique. Alors les propriétés toutes ensemble « tombent sous un entendement infini ». […] C'est en ce sens que les démonstrations, dit Spinoza, sont des yeux de l'esprit par lesquels nous percevons » (*SPE*, 18) ; « Dira-t-on qu'il n'est pas besoin de connaître les attributs de Dieu, mais uniquement de croire, simplement et sans démonstration ? C'est une pure frivolité. Car les choses invisibles, et qui sont objets de la seule pensée ne peuvent être vues par d'autres yeux que les démonstrations. Qui donc n'a pas de démonstrations ne voit absolument rien de ces choses » (note 21, *SPE*, 18).

Ainsi ne s'agira-t-il pas, et cela est fondamental, de s'extraire du monde des signes, de nier le sensible et sa variabilité intrinsèque, il ne s'agira pas non plus de « supprimer toute passion, mais à la faveur de la passion joyeuse, faire que les passions d'occupent plus que la plus petite partie de nous-mêmes et que notre pouvoir d'être affecté soit rempli par un maximum d'affections actives » (*SPE*, 264). C'est donc la puissance de l'imagination qui mène vers la connaissance du second genre, vers la connaissance à proprement parler, en cela, elle est « bien une puissance ou une vertu […], mais le serait encore plus si elle dépendait de notre nature, c'est-à-dire si elle était active, au lieu de signifier seulement la finitude ou l'imperfection de notre puissance d'agir, bref, notre impuissance » (*SPE*, 204).

Spinoza convie ainsi à une alliance de l'imagination avec la raison – processus de rationalisation[19]–, à une gestion pratique des rencontres entre modes au sein de l'existence, pour découvrir la dimension supérieure de l'acte d'imaginer, sa vertu suprême, sa limite propre.

Et Deleuze, n'hésite pas à faire un rapprochement avec Kant, en affirmant que « les notions communes se servent des lois de l'imagination pour nous libérer de l'imagination même. Leur nécessité, leur présence, leur fréquence leur permettent de s'insérer dans le mouvement de l'imagination, et d'en détourner le cours à leur profit. Il n'est pas exagéré de parler ici d'une *libre harmonie* de l'imagination avec la raison » (*SPE*, 275).

Libre harmonie de l'imagination avec la raison d'où émane la couleur. Car la connaissance du second genre commence toujours avec la rencontre entre deux corps, mais se constitue au moment d'une double capture, qui permet d'appréhender la structure intime des corps mis en relation, de faire advenir la couleur propre aux modes, définis comme *causes colorantes*. Aussi, toujours dans la perspective optique géométrique – qui n'est pas une métaphore – Deleuze explique que « la lumière n'est plus réfléchie ou

[19] Rappelons qu'il n'y a pas une condamnation radicale et « aveugle » de la raison de la part de Deleuze. Certes, condamne-t-il un certain rationalisme que présuppose l'image dogmatique de la pensée, mais ce n'est pas la raison en elle-même qui est visée. Sur ce thème voir notamment l'analyse que fait Deleuze des « processus de rationalisation » chez Châtelet, *PV*, 9-11.

absorbée par des corps qui produisent de l'ombre, elle rend les corps transparents en en révélant la « structure » intime (*fabrica*). C'est le deuxième aspect de la lumière ; et l'entendement est l'appréhension vraie des structures de corps ; tandis que l'imagination était seulement la saisie de l'ombre d'un corps sur un autre » (*CC*, 176).

Souvenons-nous du passage de *L'image-mouvement*, où Deleuze traite de la couleur au sein de l'image-affection, et ce, en rapport avec la formation des espaces quelconques, non qualifiés, et où le rêve est défini comme « la forme absorbante de la couleur » chez Minnelli[20]. La géométrie optique spinoziste éclaire au plus haut point cette classification des images et des signes au cinéma, et permet de mieux comprendre cette fonction spécifique du rêve. Ce que découvre Minnelli est donc l'existence inquiète des modes finis, en tant qu'ils sont toujours menacés d'absorption, d'anéantissement : tyrannie de la couleur, ou des « ombres colorées »[21], comme affects ou puissances pures.

En ce sens, le rêve comme fonction absorbante, témoigne justement de la persistance des effets d'ombres dans la couleur elle-même, qui n'en demeure pas moins cause enveloppée. La danse comme les mouvements de monde, relèvent quant à eux, du rythme – *rhuthmos* – comme « enchaînement de figures qui composent et décomposent leurs rapports […] cause des disconvenances entre corps, lorsque les rapports se décomposent, et des convenances lorsque les rapports se composent à nouveau » (*CC*, 176). La couleur se révèle comme opacité, dès lors que la capture mutuelle ouvre sur une disjonction incluse, un réel devenir :

---

[20] Deleuze, en effet, écrit – rappelons-le encore – à propos du colorisme de Minnelli : « Minnelli avait fait de l'absorption la puissance proprement cinématographique de cette nouvelle dimension de l'image [image-couleur]. D'où chez lui le rôle du rêve : le rêve n'est que la forme absorbante de la couleur. Son œuvre, de comédie musicale mais aussi de tout autre genre, allait poursuivre le thème lancinant de personnages littéralement absorbés par leur propre rêve, mais surtout par le rêve d'autrui et le passé d'autrui […], par le rêve de puissance d'un Autre […]. Dans toute son œuvre, le rêve devient espace, mais comme une toile d'araignée dont les places sont moins faites pour le rêveur lui-même que pour les proies vivantes qu'il attire. Et, si les états de choses deviennent mouvement de monde, si les personnages deviennent figures de danse, c'est inséparable de la splendeur des couleurs, et de leur fonction absorbante, presque carnivore, dévorante, destructrice. » (*IM*, 167).

[21] Cf. Goethe, *Traité des couleurs*, Laboissière en Thelle, Editions Triades, 1980. Sur les ombres colorées, voir p. 113-118.

> « Ainsi compris, les modes sont des projections. Ou plutôt les variations d'un objet sont les projections qui *enveloppent* un rapport de mouvement et de repos comme leur invariant (involution). […] Les modes comme projection de lumière sont également des couleurs, des *causes colorantes*. Les couleurs entrent dans des rapports de complémentarité et de contraste qui font que chacune, à la limite, reconstitue le tout, et que toutes se réunissent dans le blanc (mode infini) suivant un ordre de composition, ou en sortent dans l'ordre de décomposition. C'est de chaque couleur qu'il faut dire ce que Goethe dit du blanc : c'est l'opacité propre au transparent pur. La structure solide et rectiligne est nécessairement coloriée, parce qu'elle est l'opacité qui se révèle quand la lumière rend le corps transparent. Ainsi est affirmée une différence de nature *entre la couleur et l'ombre*, *la cause colorante et l'effet d'ombre*, l'une qui « termine » adéquatement la lumière, l'autre qui l'abolit dans l'inadéquat. » (*CC*, 177-178).

Le passage de l'ombre à la couleur, de l'effet à la cause, n'est donc pas une déduction, mais bien un saut qualitatif, qui fait que l'on ne peut connaître à travers l'ombre, ni par effet, et ce, bien qu'il nous faut nécessairement nous battre avec les ombres, et éviter de se faire prendre par la toile colorée du rêve – « La raison ne se « trouverait » donc pas si son premier effort ne se dessinait dans le cadre du premier genre, utilisant toutes les ressources de l'imagination » – ; passage du rêve comme captivité et captation à une libération par le rêve comme double-capture, ouverture vers la puissance causale de la couleur et de la lumière.

Cette première évaluation du rôle de l'imagination dans le système spinoziste montre bien le décalage essentiel de son épistémologie avec celle de Descartes, qui tout en refoulant l'imagination, ne fait que reproduire, autrement, son *procès*. Peut-être est-ce pour cette raison que Deleuze – alors même qu'il consacrait à Kant ou à Leibniz des textes qui dévoilaient leur singulière nouveauté – ne lui consacre aucun texte, et ce, d'autant plus qu'il s'agit, ici, du rêve.

B. L'anti-cartésianisme de Spinoza – La renaissance du corps et de son rêve

Deleuze insiste dans tous ses écrits sur Spinoza, et plus particulièrement dans *Philosophie de l'expression*, sur son anti-cartésianisme radical. On peut même attester que

toute la philosophie de Spinoza se dresse contre la théorie du sujet, contre l'image dogmatique de la pensée qu'elle engendre et qu'elle consolide.

Si Spinoza commence justement par la définition de la cause immanente, la « cause de soi », c'est avant tout pour donner la primauté à la Nature, l'individu n'étant qu'une partie de la nature, de Dieu, toujours en relation avec le reste des individus qui composent la nature, ne pouvant, dès lors, être au fondement de la connaissance. Cette dernière ne peut, par conséquent, se présenter autrement comme un mode d'existence, une manière d'être, impliquant une formation, un apprentissage, une expérimentation, qui doit partir – « aussi vite que faire se peut » – de la cause de soi, de la Substance unique, de Dieu, et non plus d'un moi, considéré comme substance pensante.

Deleuze insiste donc sur la dimension rhétorique que tient le cartésianisme chez Spinoza, à savoir sa fonction, non pas doctrinaire, mais bien polémique. Aussi écrit-il dans *Philosophie pratique* :

> « On ne croira pas que dans sa période quasi professorale Spinoza fût jamais cartésien. Déjà le *Court traité* marque une pensée qui se sert du cartésianisme comme d'un moyen non pas de supprimer, mais d'épurer toute la scolastique, la pensée juive et celle de la Renaissance, pour en tirer quelque chose de profondément nouveau qui n'appartient qu'à Spinoza. Le rapport complexe entre l'exposé des *Principes* et les *Pensées métaphysiques* témoigne de ce double jeu où le cartésianisme est manié comme un crible, mais de telle façon qu'il en sorte une nouvelle et prodigieuse scolastique qui n'a plus rien à voir avec l'ancienne, et pas davantage avec le cartésianisme. *Le cartésianisme n'a jamais été la pensée de Spinoza, c'en est plutôt la rhétorique, il se sert de la rhétorique qui lui est nécessaire* » (*SPP*, 15, nous soulignons).

Ce sont ainsi deux conceptions radicalement distinctes de la vérité qui sont mises en jeu. Descartes en reste à une définition du clair et du distinct, qui pour Spinoza ne peut être le dernier mot. Au contraire, celle-ci qualifie encore un « effet » et non pas une « cause ». La philosophie substantialiste et psychologique de Descartes ne peut atteindre au domaine de l'expression, précédant – logiquement et ontologiquement – tout substantialisme, tout psychologisme qui supposent, quant à eux, la notion de conscience.

Ce qui anime donc profondément les philosophies de la nature et de l'expression est avant tout la recherche d'une raison suffisante comme l'absolument infini, ce qui

conditionne justement toute possibilité du clair et du distinct. Et c'est une nouvelle conception de l'individu qui en ressort, automate spirituel et non plus substance pensante, automate spirituel à même le corps, dont l'inconnu fait émerger, simultanément la puissance d'un inconscient, d'un désir, d'un *conatus*, moteur de toute vie, de toute pensée.

Le parallélisme, l'immanence, l'univocité se dressent donc ainsi contre les conceptions analogiques, équivoques, « éminentistes » de Dieu, qui parcourent et polluent toute la philosophie – alliée à la théologie –, depuis Platon, en faisant, justement, de la pensée une pure fiction, un rêve, en porte-à-faux avec la vie.

Avec Spinoza, Deleuze est ainsi armé pour lutter contre les fantômes qui continuent à rôder autour de la philosophie et à hanter son exercice pratique, concret et *intéressé*, pour fonder une critique solide contre le système du jugement au sein même de la philosophie – sortir de la philosophie par la philosophie, pour retrouver une pratique libre de la philosophie elle-même.

1. L'adéquat et l'idée claire et distincte : l'expression et la vérité

Deleuze insiste sur la nécessité de la notion d'expression. Seule l'expression peut mener vers une idée adéquate, une idée vraie :

> « Si Spinoza dépasse la conception cartésienne du clair et du distinct, s'il forme sa théorie de l'adéquat, c'est toujours en fonction de ce problème de l'expression » (*SPE*, 11).

Pour Spinoza, en effet, l'idée claire et distincte demeure insuffisante, elle n'est pas encore expressive, elle n'explique pas davantage la cause de l'essence du corps affectant, elle demeure dans le domaine de l'inadéquat, de la recognition : « L'idée inadéquate, c'est l'idée inexpressive et non expliquée : l'impression qui n'est pas encore expression, l'indication qui n'est pas encore explication. Se dégage ainsi l'intention qui préside à toute la doctrine spinoziste de la vérité : *il s'agit de substituer la conception de l'adéquat à la conception cartésienne du clair et du distinct.* » (*SPE*, 136) ; et d'insister plus loin :

> « De toute manière, la doctrine de la vérité chez Spinoza ne se sépare pas d'une polémique, directe ou indirecte, dirigée contre la théorie cartésienne. Pris en eux-mêmes, le clair et le distinct nous permettent tout au plus de reconnaître une idée vraie que nous avons, c'est-à-dire ce qu'il y a de positif dans une idée inadéquate. *Mais former une idée adéquate nous entraîne au-delà du clair et du distinct. L'idée claire et distincte ne constitue pas une véritable connaissance, pas plus qu'elle ne contient en elle-même sa propre raison* : le clair et le distinct ne trouvent leur raison suffisante que dans l'adéquat, l'idée claire et distincte ne forme une véritable connaissance que dans la mesure où elle découle d'une idée elle-même adéquate » (*SPE*, 137, nous soulignons).

En un certain sens, l'idée claire et distincte donne une indication de la présence de l'idée vraie au sein de l'idée inadéquate, elle l'enveloppe mais ne l'explique pas encore, mais elle n'est pas en elle-même une idée vraie ; elle demeure extrinsèque et non pas immanente :

> « Descartes découvre les critères du clair et du distinct ; mais le « clair-et-distinct » est encore un propre, une détermination extrinsèque de l'idée qui ne nous renseigne pas sur la nature et la possibilité de la chose en idée, ni de la pensée comme telle. Descartes en reste au contenu représentatif de l'idée et à la forme de la conscience psychologique qui la pense : *il rate ainsi le véritable contenu immanent de l'idée, comme la vraie forme logique, et l'unité des deux (l'automate spirituel)*. Il nous dit que le vrai est présent dans l'idée claire et distincte, mais qu'est-ce qui est présent dans l'idée vraie ? […] C'est dans un seul et même mouvement qu'on réduit l'être à la platitude de l'infiniment parfait, les choses à la platitude des quantités de réalité, les idées à la platitude de la causalité réelle – et qu'on découvre toute l'épaisseur du monde, mais, dès lors, sous une forme incompréhensible » (*SPE*, 302, nous soulignons).

Ici se joue la distinction fondamentale quant à la définition de la vérité et de la manière de l'atteindre, c'est-à-dire, le problème de la méthode. Spinoza propose, en effet, une définition tout à fait inédite de la méthode[22], qui ne se confond pas avec la méthode cartésienne, se fondant sur le Cogito.

---

[22] Cf. Définition de « méthode » dans lexique de *SPP*, 110-114. Dès les premières lignes nous comprenons que nous avons à une définition inédite, une définition réelle : « Non pas nous faire connaître quelque chose, mais nous faire comprendre *notre puissance de connaître* ».

D'abord, il s'agit de connaître, non pas l'idée vraie, mais l'idée de l'idée, c'est-à-dire notre puissance propre de connaître. Et c'est en même temps que l'on déploie cette puissance de connaître, que le contenu de l'idée vraie se dévoile :

> « La première partie concerne le but de la méthode ou de la philosophie, le but de la pensée : elle porte sur le principe la forme de l'idée vraie. La seconde partie concerne surtout les moyens d'atteindre ce but ; elle porte sur le contenu de l'idée vraie » (*SPE*, 114).

Et c'est en tant que nous appartenons à la nature, à l'essence de Dieu, que notre puissance de comprendre appartient, elle-même, à la puissance de Dieu :

> « La puissance de comprendre qui appartient à une idée, c'est la puissance de Dieu lui-même, en tant qu'elle « s'explique » par cette idée. On voit donc que l'idée de l'idée, c'est l'idée considérée dans sa forme, en tant qu'elle possède une puissance de comprendre ou de connaître (comme partie de la puissance absolue de penser). En ce sens, forme et réflexion s'impliquent. La forme est donc toujours forme d'une idée que nous *avons*. […] *il n'y a de forme que de la vérité*. » (*SPE*, 115, nous soulignons).

Toute la définition de la vérité s'en trouve renouvelée, par conséquent : la vérité ne peut plus être l'adéquation d'une idée avec son objet, dans une relation extrinsèque, la vérité est avant tout expressive, relation intrinsèque. Citons un passage essentiel :

> « Soit la définition de la vérité comme correspondance d'une idée et de son objet. Il est certain qu'elle ne nous apprend rien sur la forme de l'idée vraie […]. Mais elle ne nous apprend rien, non plus, sur le contenu de l'idée vraie ; car une idée vraie, d'après cette définition n'aurait pas plus de réalité ou de perfection qu'une fausse. La conception de la vérité comme correspondance nous donne aucune définition du vrai, ni matérielle ni formelle ; elle nous propose seulement une définition nominale, une dénomination extrinsèque. […] Pris en eux-mêmes, le clair et le distinct portent bien sur le contenu de l'idée, mais seulement sur son contenu « objectif » ou « représentatif ». Ils portent également sur la forme, mais seulement sur la forme d'une « conscience psychologique » de l'idée. *Ainsi ils nous permettent de reconnaître une idée vraie, précisément celle que la méthode suppose*, mais ne nous donne aucune connaissance du contenu matériel de cette idée ni de sa forme logique. Bien plus, le clair et le distinct sont incapables de dépasser la dualité de la forme et du contenu. La clarté cartésienne n'est pas une, mais double ; Descartes nous invite lui-même à distinguer une évidence matérielle, qui serait comme la clarté et la distinction du contenu objectif de l'idée, et une évidence formelle, clarté

> qui porte sur la « raison » de notre croyance à l'idée. C'est ce dualisme qui se prolongera dans la division de l'entendement et de la volonté. Bref, il manque au cartésianisme, non seulement de concevoir le vrai contenu, comme contenu matériel, et la vraie forme, comme forme logique de l'idée, mais de s'élever jusqu'à la position de « l'automate spirituel » impliquant l'identité des deux » (*SPE*, 117).

Descartes en reste à une conception analytique qui ne permet pas d'atteindre à l'élément génétique et expressif – il reste au niveau des effets, de l'inadéquat, de la fiction, sans atteindre à la connaissance par la cause. Spinoza, quant à lui, tout en reconnaissant la possibilité de connaître à partir de l'effet, ne peut accepter d'en demeurer à ce niveau :

> « Partant de l'effet, nous déterminons la cause, *serait-ce par « fiction »*, comme la *raison suffisante* de toutes les propriétés que nous concevons qu'il possède. C'est en ce sens que nous connaissons *par* la cause ou que la cause est mieux connue que l'effet. La méthode cartésienne est une méthode *régressive et analytique*. La méthode spinoziste est une méthode *réflexive et synthétique* […] Nous avons une idée adéquate dans la mesure où, de la chose dont nous concevons clairement certaines propriétés, nous donnons une définition *génétique*, d'où découlent au moins toutes les propriétés connues » (*SPE*, 120, nous soulignons).

Deleuze pose ainsi la question fondamentale : « comment sortir d'un *enchaînement fictif* ? Comment construire le réel lui-même, au lieu d'en rester au niveau des choses mathématiques ou des êtres de raison ? Nous arrivons à la position d'un principe à partir d'une hypothèse ; *mais il faut que le principe soit d'une nature telle qu'il s'affranchisse entièrement de l'hypothèse*, qu'il se fonde lui-même et fonde le mouvement par lequel nous y arrivons ; il faut qu'il rende caduc, *aussitôt que possible*, le présupposé dont nous sommes partis pour le découvrir » (*SPE*, 121) ; et d'ajouter :

> « *Peu importe, dès lors, que nous passions par une fiction*. Et même peut-être avantageux d'invoquer une fiction pour arriver le plus vite possible à l'idée de Dieu dans tomber dans les pièges d'une régression infinie […] Or toute change dès que nous arrivons ainsi à l'idée de Dieu. Car cette idée, nous la formons par elle-même et absolument. « S'il y a un Dieu ou quelque être omniscient, il ne peut former absolument aucune fiction ». A partir de l'idée de Dieu, nous déduisons toutes les idées les unes des autres dans « l'ordre dû ». Non seulement l'ordre est maintenant celui d'une synthèse progressive ; mais, prises dans cet ordre, les idées ne peuvent plus consister en êtres de raison, et *excluent toute fiction* » (*SPE*, 123)

La représentation dépend de l'expression, voilà ce que Descartes n'a pas su sonder :

> « D'une part, Descartes, dans sa conception du clair et du distinct, s'en est tenu au contenu représentatif de l'idée ; il ne s'est pas élevé jusqu'au contenu expressif infiniment plus profond. Il n'a pas conçu l'adéquat comme raison nécessaire et suffisante du clair et du distinct : c'est-à-dire l'expression comme fondement de la représentation. D'autre part, Descartes n'a pas dépassé la forme d'une conscience psychologique de l'idée ; il n'a pas atteint à la forme logique par laquelle l'idée s'explique, d'après laquelle aussi les idées s'enchaineront les unes les autres. Enfin, Descartes n'a pas conçu l'unité de la forme et du contenu, c'est-à-dire l'« automate spirituel » qui reproduit le réel en produisant ses idées dans l'ordre dû. […] L'idée claire et distincte est encore inexpressive, et reste inexpliquée » (*SPE*, 137).

Et, en effet, l'obstacle profond qui ne permet pas au cartésianisme d'être un réel expressionisme, est bien la substantialisation de l'individu, la découverte du moi comme fondement de la connaissance ; ce que Spinoza et Leibniz dépasseront, dans leur recherche assidue d'une raison suffisante, en découvrant l'activité réelle comme inconscient, « automate spirituel » :

> « Chez Leibniz comme chez Spinoza, l'expression a une portée à la fois théologique, ontologique et gnoséologique. Elle anime la théorie de Dieu, des créatures et de la connaissance. Indépendamment l'un de l'autre, les deux philosophes semblent compter sur l'idée d'expression pour dépasser les difficultés du cartésianisme, pour restaurer une philosophie de la Nature, et même *pour intégrer les acquis de Descartes dans des systèmes profondément hostiles à la vision cartésienne du monde* » (*SPE*, 13, nous soulignons)

2. La raison suffisante et le problème de l'infini

Leibniz, sur la même lignée que Spinoza, entend, en effet, déceler les insuffisances de la pensée cartésienne, notamment à travers la notion de raison suffisante, comme « définition réelle » et non simplement nominale, qui suppose une certaine conception de l'infini et une nouvelle appréhension de l'individu.

Le problème se pose au niveau de la conception cartésienne de l'infiniment parfait. Deleuze explique que chez Leibniz, « deux thèmes sont profondément liés : l'infiniment parfait ne suffit pas à constituer la nature de Dieu ; l'idée clair et distincte ne suffit pas à

garantir sa propre réalité ; c'est-à-dire la possibilité de son objet. Les deux thèmes se rejoignent dans l'exigence d'une raison suffisante ou d'une définition réelle. Infini et parfait sont seulement des marques distinctives ; la connaissance claire et distincte que nous avons ne nous apprend nullement si ces caractères sont compatibles ; peut-être y a-t-il contradiction dans l'*ens perfectissimum* comme dans « le plus grand nombre » ou « la plus grande vitesse ». L'essence d'un tel être est seulement conjecturée ; toute définition de Dieu par la simple perfection reste une définition nominale. […] Chez Spinoza non moins que chez Leibniz, il semble donc que la raison suffisante fasse valoir ses exigences. Spinoza posera l'adéquation comme raison suffisante de l'idée claire et distincte, l'absolument infini comme raison suffisante de l'infiniment parfait » (*SPE*, 63).

Autrement dit, « l'infiniment parfait comme propre doit être dépassé vers l'absolument infini comme nature ». Et c'est bien un nouveau naturalisme que font valoir et Leibniz et Spinoza, bien que de manières différentes. Par exemple, faut-il s'intéresser de près à la catégorie de possible, qui, chez Leibniz, joue un rôle fondamental, tandis que chez Spinoza, « il n'y a plus de possibles », la nécessité est la seule catégorie concevable, et ce, notamment quand il s'agit de l'essence de Dieu :

> « Dieu ne conçoit pas des *possibilités* dans son entendement, mais comprend la nécessité de sa propre nature. L'entendement infini n'est pas le lieu des possibles, mais la forme de l'idée que Dieu a nécessairement de lui-même ou de sa propre essence. La science de Dieu n'est pas une science des possibles, mais la science que Dieu a de soi-même et de sa propre nature. Comprendre s'oppose à concevoir quelque chose de possible […] Dieu se pense lui-même, il est lui-même objet de sa pensée, sa science n'a d'autre objet que lui-même. Tel est le principe qu'on oppose à l'idée d'entendement divin qui penserait des « possibles » » (*SPE*, 89)[23].

[23] « La distinction des points de vue, nécessité et possibilité, nous paraît importante dans la théorie de l'idée de Dieu. La nature de Dieu, à laquelle correspond la puissance d'exister et d'agir, est fondée à la fois en nécessité et en possibilité : sa possibilité se trouve établie par les attributs formellement distincts, et sa nécessité par ces mêmes attributs pris ensemble, ontologiquement « un ». Il n'en est pas de même de l'idée de Dieu : sa nécessité objective est établie dans la nature de Dieu, mais sa possibilité formelle dans le seul attribut de la pensée, auquel, dès lors, elle appartient comme mode » (*SPE*, 108) – Cf. Chapitre X, du présent travail.

D'où la distinction entre deux conceptions des notions individuelles, *monades* leibniziennes, et, *modes* spinozistes : « chez Leibniz, l'essence ou la notion individuelle est une possibilité logique, et ne se sépare pas d'une certaine réalité métaphysique, c'est-à-dire d'une « exigence d'existence », d'une tendance à l'existence. Il n'en est pas ainsi chez Spinoza : l'essence n'est pas une possibilité, mais possède une existence réelle qui lui revient en propre ; le mode non-existant ne manque de rien et n'exige rien, mais est conçu dans l'entendement de Dieu comme corrélat de l'essence réelle. Ni réalité métaphysique ni possibilité logique, *l'essence de mode est pure réalité physique.* » (*SPE*, 175).

Dès lors, « on évitera de donner des essences particulières spinozistes une interprétation leibnizienne. Les essences particulières ne sont pas des microcosmes. Elles ne sont pas toutes contenues dans chacune, mais toutes sont contenues dans la contenues dans la production de chacune. Une essence de mode est une *pars intensiva*, non pas une *pars totalis* » (*SPE*, 181).

Tout le problème se concentre ici sur le passage de l'infini au fini, qui, pour Spinoza, ne peut être, tel chez Leibniz, un passage du possible au réel :

> « Chez Spinoza, le passage de l'existence ne doit pas être compris comme un passage du possible au réel : pas plus qu'une essence de mode n'est un « possible », un mode existant n'est la réalisation d'un possible. Les essences existent nécessairement, en vertu de leur cause ; les modes dont elles sont les essences passent nécessairement à l'existence en vertu de causes qui déterminent des parties à entrer sous les rapports qui correspondent à ces essences. *Partout le nécessité comme seule modalité de l'être, mais cette nécessité a deux étages* » (*SPE*, 193, nous soulignons).

Et justement, la nécessité n'exprime pas autre chose que le fait que la puissance est toujours en acte, la substance infinie ne peut pas s'abstenir d'exprimer son essence. Cette pensée d'une puissance toujours en acte s'oppose dès lors à une conception de l'individu duel. Aussi s'agit-il de « repenser l'individu défini comme le composé d'une âme et d'un corps […]. L'expression s'installe au cœur de l'individu, dans son corps et dans son âme, dans ses passions et ses actions, dans ses causes et ses effets. Et par *monade* Leibniz, mais aussi par *mode* Spinoza n'entendent rien d'autre que l'individu comme centre expressif » (*SPE*, 304).

Ici toute l'opposition au cartésianisme prend son sens le plus profond, puisqu'il s'agit d'ontologie, d'une conception de l'être par-delà tout substantialisme, tout essentialisme, tout psychologisme. Et peut-être, la récusation d'une substance pensante douée d'un libre-arbitre, d'une âme séparée du corps et douée d'un entendement, chez les deux auteurs, peut-elle mener à une difficulté plus prégnante, concernant justement la possibilité même de la connaissance, de la compréhension de Dieu, par des êtres finis qui semblent être totalement assujettis au monde des passions, de l'imagination et des rêves. On verra qu'il en est tout autrement, et que, la conception d'un automate spirituel ouvre au contraire sur une plus haute liberté, qui découle justement de la nécessité et de sa connaissance intuitive.

3. L'automate spirituel contre la substance pensante : la conception de l'individu

La richesse des philosophies de l'expression réside, en effet, dans la conception de l'individuation qu'elles mettent en œuvre. Il est, toutefois, évident que la différence entre le mode et la monade reste de taille, en prenant justement le problème du point de vue des modalités du possible et du nécessaire.

Ce qui est, d'ailleurs, surprenant c'est le reproche – feint ou non – que Leibniz ne cesse d'adresser à la théorie des modes spinoziste, les modes apparaissant comme des « rêves de Dieu », des fantasmes de l'imagination de la Substance unique, condamnés à une impuissance inhérente :

> « Leibniz prit l'habitude de caractériser le système de Spinoza par l'impuissance où les créatures se trouveraient réduites : la théorie des modes ne serait qu'un moyen de retirer aux créatures toute activité, tout dynamisme, toute individualité, toute réalité authentique. Les modes seraient seulement des fantasmes, des fantômes, des projections fantastiques d'une Substance unique » (*SPE*, 206).

Certes, les modes, dès leur « accession » au statut d'existants, sont jetés dans cet océan onirique duquel il semble extrêmement difficile de s'extirper. Mais, comme explique Deleuze, « réduire les choses à des modes d'une substance unique n'est pas un moyen d'en faire des apparences, des fantômes, comme Leibniz le croyait ou feignait de

le croire, mais au contraire le seul moyen, selon Spinoza, d'en faire des êtres « naturels », doués de force ou de puissance » (*SPE*, 81)[24].

La théorie de la puissance et de la relation que construit Spinoza libère justement l'individu d'une fiction plus tenace, celle du libre-arbitre et du cogito. Et Leibniz, ne pouvait pas mieux le savoir – bien que lui-même avec sa théorie de l'harmonie préétablie et du meilleur des mondes possibles, semble faire de la monade une prison beaucoup plus terrible que l'existence modale de Spinoza. Ceci étant dit, les deux conceptions ouvrent, de manière inédite, sur une conception de l'automate spirituel comme « mode de la pensée ». C'est la pensée, comme attribut de la substance unique, qui s'exprime en nous, et non pas nous à travers la pensée :

> « « Automate spirituel » signifie d'abord qu'une idée, étant un mode de la pensée, ne trouve pas sa cause (efficiente et formelle) ailleurs que dans l'attribut pensée. De même, un objet quel qu'il soit ne trouve pas sa cause

---

[24] Voir à ce propos cours sur Spinoza du 6 janvier 1981 : « Les autres philosophes, ils ont toujours été très tourmentés par Spinoza. […] A commencer, il agace tous ceux pour qui les êtres sont des substances, tous ceux pour qui les « étants » sont nécessairement des substances, ceux-là sont éminemment agacés par Spinoza. Et ils vont lui lancer une espèce de pari diabolique. Ils vont lui dire : *« Ecoute, Spinoza, de deux choses l'une, si tu dis que les êtres ne sont pas des substances, forcément, tu auras beau le cacher, tu dis par là même que les êtres, toi et moi, nous ne sommes que les rêves, les rêves de Dieu... Que nous sommes des créatures imaginaires... Que nous sommes des fantasmes... Ou bien, à la rigueur, si tu nous donnes un être, comme de toute façon ce n'est pas un être de substance, tu n'auras le choix qu'entre ceci et cela : ou bien tu feras de nous des espèces d'êtres géométriques, ou bien des fantasmes de l'imagination ».* Et c'est très curieux que Leibniz, par exemple, dans sa critique de Spinoza, du spinozisme, Leibniz étant obsédé par Spinoza comme beaucoup de penseurs à son époque, ne cesse de dire, tantôt : « Vous voyez ce que Spinoza fait des créatures... Il assimile les créatures, il leur donne exactement le statut de figures géométriques ». La figure géométrique, en tout cas, ça réunit les deux, parce que si je considère la figure géométrique tracée sur le sable, c'est comme un fantasme de l'imagination. Si je la considère en elle-même, c'est une série de conséquences nécessaires qui découlent d'axiomes, de principes. Donc on dit à Spinoza : en déniant aux « étants » la qualité de substance, le statut de substance, forcément vous n'avez plus le choix que entre les assimiler à de simples figures géométriques, ou les assimiler à *des rêves de l'imagination*. Donc, des deux manières, vous leur refusez toute consistance propre. Nous ne serons dès lors que : *ou bien les rêves de la substance unique, ou bien les propriétés nécessaires qui découlent de la substance unique*. Et Spinoza , lui, il est très tranquille. Il estime qu'il a trouvé tout à fait une autre voie. Il y a une consistance des modes et pourtant les modes ne sont pas des substances. *Et cette consistance n'est pas substantielle, c'est une consistance de rapports*. Alors au point où on en est, vous comprenez, tout ça c'était un peu théorique, qu'est-ce qui change pratiquement ? » (nous soulignons). Voir également la remarque de David Lapoujade concernant la lecture que donne Badiou de Deleuze, *MA*, 58, note 23 ; le même reproche lui étant adressé également.

> efficient et formelle que dans l'attribut dont il est le mode et dont il enveloppe le concept » (*SPE*, 101).

Ce qui est en jeu ici c'est le dépassement d'une conception psychologique de la conscience, la découverte d'une activité de la pensée et de l'âme qui ne dépend pas de la conscience strictement psychologique :

> « Il y a un formalisme logique, qui ne se confond pas avec la forme de la conscience psychologique. Il y a un contenu matériel de l'idée, qui ne se confond pas avec un contenu représentatif. Il suffit d'accéder à cette vraie forme et à ce vrai contenu pour concevoir en même temps l'unité des deux = l'âme ou l'entendement comme « automate spirituel ». *La forme, en tant que forme de vérité, ne fait qu'un avec le contenu de l'idée vraie quelconque :* c'est en pensant le contenu d'une idée vraie que nous avons que nous réfléchissons l'idée dans sa forme, et que nous comprenons notre puissance de connaître » (*SPE*, 117).

Tel était le principe de la méthode spinoziste qui découvre l'âme, non plus comme conscience ou sujet, mais comme « automate spirituel » :

> « L'âme est une espèce d'automate spirituel, c'est-à-dire : En pensant nous n'obéissons qu'aux lois de la pensée, lois qui déterminent à la fois la forme et le contenu de l'idée vraie, qui nous font enchaîner les idées d'après leurs propres causes et suivant notre propre puissance, si bien que nous ne connaissons pas notre puissance de comprendre sans connaître par les causes toutes les choses qui tombent sous cette puissance » (*SPE*, 126).

Atteindre à l'essence de soi c'est atteindre à l'affection de la substance, la première forme d'affection, qui ne se confond pas avec l'existence des modes dans le monde :

> « Les essences de modes ne sont ni des possibilités logiques, ni des structures mathématiques, ni des entités métaphysiques, mais des réalités physiques, des *res physicae*. Spinoza veut dire que l'essence, en tant qu'essence, a une existence. *Une essence de mode a une existence qui ne se confond pas avec l'existence du mode correspondant* » (*SPE*, 174).

Autrement dit, « l'essence n'est pas cause de sa propre existence ». C'est pour cela que chez Spinoza il n'est pas question de faire de l'essence des modes des « possibles » contenus dans un entendement divin infini. Dieu ne choisit pas, comme chez Leibniz, tel ou tel monde possible, certes non pas de manière aléatoire, mais selon l'ordre d'une

harmonie préétablie. De plus, il n'est pas question chez Spinoza de confondre sa théorie « avec une théorie cartésienne en apparence analogue : lorsque Descartes dit que Dieu produit même les essences, il veut dire que Dieu n'est assujetti à aucune loi, qu'il crée tout, même le possible. Spinoza veut dire au contraire que les essences ne sont pas des possibles, mais qu'elles ont une existence pleinement actuelle qui leur revient en vertu de leur cause. Les essences de modes ne peuvent être assimilées à des possibles que dans la mesure où nous les considérons abstraitement, c'est-à-dire où nous les séparons de la cause qui les pose comme des choses réelles ou existantes » (*SPE*, 176).

L'exprimé n'est pas séparable de son expression, bien qu'il en diffère insensiblement. L'immanence pose dès lors une sorte de plan commun aux créatures et à la nature, qui est justement cause de soi : « Le contenu représentatif de l'idée est dépassé vers un contenu immanent, proprement expressif, et que la forme de la conscience psychologique est dépassée vers un formalisme logique, « explicatif ». Et l'automate spirituel présente l'identité de cette nouvelle forme et de ce nouveau contenu ». Et c'est, le concept d'expression, donc, qui permet cette réconciliation de la nature avec soi, de la pensée avec la vie.

> « Ce concept [d'expression] prend sur soi la force d'une réaction anticartésienne menée par ces deux auteurs [Spinoza et Leibniz], de deux points de vue très différents. Il implique une redécouverte de la Nature et de sa puissance, une re-création de la logique et de l'ontologie : un nouveau « matérialisme » et un nouveau « formalisme ». […] Etre, connaître, agir sont les espèces de l'expression. C'est l'âge de la « raison suffisante » : les trois branches de la raison suffisante, *ratio essendi, ration cognosciendi, ration fiendi ou agendi*, trouvent dans l'expression leur racine commune » (*SPE*, 299) ; « Il redonne à la nature une épaisseur qui lui est propre, et en même temps rend l'homme capable de pénétrer cette épaisseur. Il rend l'homme adéquat à Dieu, et détenteur d'une nouvelle logique : automate spirituel, égal à la combinatoire du monde » (*SPE*, 300).

On verra donc, que le problème qui opposera Leibniz à Spinoza est d'ordre moral avant tout. Il n'en reste pas moins, que les deux dépassent la raison connaissante vers une raison d'être plus profonde, plus vivante :

> « L'appareil métaphorique de l'expression, c'est le miroir et le germe. L'expression comme *ratio essendi*, se réfléchit dans le miroir comme *ratio cognoscendi*, et se reproduit dans le germe comme *ratio fiendi*. Mais voilà que le miroir semble absorber, et l'être qui se réfléchit en lui, et l'être qui regarde l'image. Le germe, ou le rameau, semble absorber, et l'arbre dont il provient, et l'arbre qui en provient. Et quelle est cette étrange existence, telle qu'elle est « prise » dans le miroir, telle qu'elle est impliquée, enveloppée dans le germe – bref *l'exprimé*, entité dont on peut dire à peine qu'elle existe ? » (*SPE*, 300).

Pour Deleuze, Leibniz ira même plus loin que Spinoza en construisant, selon sa conception baroque, un symbolisme total, où l'expression s'étend jusqu'au monde des signes :

> « […] bizarrement, c'est Leibniz qui donne à cette catégorie une extension telle qu'elle finit par tout recouvrir, y compris le monde des signes, des similitudes, des symboles et des harmonies – tandis que Spinoza mène la plus sévère épuration, et oppose strictement les expressions aux signes ou aux analogies » (*SPE*, 305) et d'ajouter plus loin : « Tout ceci forme une philosophie « symbolique » de l'expression, où l'expression n'est jamais séparée des signes de ses variations, pas plus que des zones obscures où elle plonge. Le distinct et le confus varient dans chaque expression. […] Tout se passe comme si Leibniz, à la fois pour sauver la richesse du concept d'expression et pour conjurer le « danger » panthéiste attenant, trouvait une nouvelle formule d'après laquelle la création et l'émanation étaient les deux espèces réelles de l'expression » (*SPE,* 307).

L'idéalisme du rêve, à savoir le pathos de la distance propre à la morale, reste dès lors sous-jacent à la théorie leibnizienne[25], qui, en tentant de sauver Dieu et le monde, ne fait, en fin de compte, que reproduire la fiction – l'image renversée – le paralogisme qui fonde, comme nous le verrons plus loin, la métaphysique, contre le corps, la vie et l'âme elle-même :

---

[25] « Si la philosophie de Spinoza et celle de Leibniz trouvent un terrain d'affrontement naturel, c'est dans l'idée d'expression, dans l'usage qu'ils font respectivement de cette idée. Or nous verrons que le modèle « expressif » de Leibniz est toujours celui de l'asymptote ou de la projection. Tout autre est le modèle expressif qui se dégage dans la théorie de Spinoza : modèle « paralléliste », il implique l'égalité de deux choses qui en expriment une troisième, et l'identité de cette troisième telle qu'elle est exprimée dans les deux autres » (*SPE*, 97).

> « Si l'harmonie préétablie de Leibniz et le parallélisme de Spinoza ont en commun de rompre avec l'hypothèse d'une causalité réelle entre l'âme et le corps, leur différence fondamentale n'en est pas moins celle-ci : la répartition des actions et des passions reste chez Leibniz ce qu'elle était dans l'hypothèse traditionnelle (le corps pâtissant quand l'âme agit, et inversement) – tandis que Spinoza bouleverse toute la répartition pratique, en affirmant la parité des passions de l'âme avec celle du corps, des actions du corps avec celles de l'âme » (*SPE,* 308).

Plus précisément « *la théorie des expressions univoques de l'un s'oppose à la théorie des expressions équivoques de l'autre*. Toutes les autres oppositions (la nécessité et la finalité, le nécessaire et le possible) en découlent, et sont abstraites par rapport à celle-ci » (*SPE*, 310). Si Leibniz pousse le concept d'expression jusqu'à son paroxysme, en voulant défendre Dieu, éviter l'univocité qui mènerait vers un panthéisme, il n'en demeure pas moins que c'est Spinoza, dont la sévérité envers le monde des signes dans sa critique de l'équivocité, de l'analogie et de l'éminence, qui poussera, grâce à ses distinctions rigoureuses, à une vraie philosophie de l'expression et à un naturalisme puissant – une logique du sens :

> « L'exprimé, c'est le sens : plus profond que le rapport de causalité, plus profond que le rapport de représentation. Il y a un mécanisme des corps suivant la réalité, il y a un automatisme des pensées suivant l'idéalité ; mais nous apprenons que la mécanique corporelle et l'automate spirituel sont le plus *expressifs* lorsqu'ils reçoivent leur « sens » et leur « correspondance », comme cette raison nécessaire qui manquait partout dans le cartésianisme » (*SPE,* 311).

4. Le parallélisme et l'univocité contre le dualisme et l'équivocité

En effet, Spinoza oppose au dualisme cartésien la théorie – que Leibniz qualifiera de parallélisme[26] –, décrétant l'égalité radicale des attributs et de leurs modalités ; « il y a

[26] « Ainsi Leibniz crée le mot « parallélisme », mais, pour son compte, il l'invoque de manière très générale et peu adéquate : le système de Leibniz implique bien une correspondance entre séries autonomes, substances et phénomènes, solides et projections, mais les principes de ces séries sont singulièrement inégaux. (Aussi bien Leibniz, quand il parle plus précisément, invoque-t-il l'image de la projection plutôt que celle des parallèles.) Inversement, Spinoza n'emploie par le

une *identité d'ordre* ou *correspondance* entre modes d'attributs différents. On peut appeler « parallèles », en effet, deux choses qui sont dans un rapport constant, tel qu'il n'y ait rien dans l'une qui n'ait dans l'autre un correspondant, toute causalité réelle entre les deux se trouvant exclue » (*SPE*, 95).

En affirmant cet accord entre âme et corps, Spinoza détruit les fondements moraux sur lesquels toute la théorie classique de la passion et de l'action reposait. Justement il décrète un réel amoralisme, un « par-delà bien et mal », animant passions et actions.

C'est toute la théorie du jugement qui se trouve bouleversée par cette critique de l'équivocité, de l'analogie, de l'éminence, qui partant de la définition d'un dieu anthropomorphique, régressait vers les créatures « imparfaites », qui « coupées » en deux, devaient pâtir de cette imperfection, justement par la disjonction entre leur âme et leur corps : toute une philosophie de la rédemption et de la culpabilité : « C'est pourquoi la question du jugement est d'abord celle de savoir si l'on rêve » (*PFJ*) … Descartes n'aura pas échappé à son rêve, et l'aura d'autant plus institué qu'il l'inclura dans sa méthode même d'appréhension de la vérité. Le monde véridique n'est-il pas – comme nous avions vu –, un rêve devenu passif, qui se prend pour la seule réalité ?

---

mot « parallélisme » ; mais ce mot convient à son système, parce qu'il pose l'égalité des principes dont découlent les séries indépendantes et correspondantes […]. Par son strict parallélisme, Spinoza refuse toute analogie, toute éminence, toute forme de supériorité d'une série sur l'autre, toute action idéale qui supposerait une prééminence : il n'y a pas de supériorité de l'âme sur le corps que de l'attribut pensée sur l'attribut étendue […] les modes d'attributs différents n'ont pas seulement le même ordre de connexion, mais le même être : ce sont les mêmes choses qui se distinguent seulement par l'attribut dont elles enveloppent le concept […]. Par cette identité d'être ou unité ontologique, Spinoza refuse l'intervention d'un Dieu transcendant qui mettrait en accord chaque terme d'une série avec un terme de l'autre ou, même, qui accorderait les séries l'une sur l'autre en fonction de leurs principes inégaux » (*SPE*, 96)

II. Les enjeux éthiques de l'épistémologie

Il faut remettre les choses dans leur contexte et comprendre, plus profondément, pourquoi Spinoza mène une réelle bataille contre l'imagination et le monde qu'elle engendre. Ce n'est pas un rationalisme acharné qui le pousse dans ce combat contre les superstitions et les fantômes de l'imagination – enfin n'est-ce pas un rationalisme au sens traditionnel du terme. Il faut chercher les causes, non pas dans une dénégation du monde de l'imagination et du rêve en soi, mais dans les effets concrets qu'ils génèrent sur les individus, au niveau de leur capacité à exprimer pleinement ou non leur puissance, c'est-à-dire, leur essence.

Somme toute, comme nous verrons, Spinoza, aussi, avait son rêve… Il n'empêche qu'il faudra, comme le fait explicitement Nietzsche, distinguer entre deux types de rêves : une force active, dionysiaque *et* apolinnienne, d'une part, au service de la vie et de la création de nouveaux modes d'existence, et un idéalisme formel, Apollon *sans* Dionysos, d'autre part, fuite ou palliatif, dont l'issue *métaphysique* creuse l'écart entre la pensée et la vie, forme un outre-monde qui s'oppose à ce monde-ci. Chez Spinoza, ces deux versants du rêve se retrouvent également dans son traitement de l'imagination et du monde des signes, d'abord comme un obstacle à la connaissance vraie, puis comme tremplin nécessaire à la possibilité de la formation de l'idée vraie.

Plus profondément, il semble que par-delà ces deux pôles du rêve, s'affirme chez ces deux auteurs, et aussi plus singulièrement chez Deleuze, un onirisme supérieur, intuitif et visionnaire, celui de l'éclair et de l'ivresse qui éclatent et fulgurent au milieu de l'obscurité la plus totale : Eclair de Spinoza, Ivresse nietzschéenne, Insomnie deleuzienne.

L'épistémologie est, dès lors, inséparable d'une ontologie et d'une éthique, voire d'une esthétique, comme l'exprime au plus haut point la philosophie nietzschéenne, qui semble se fonder sur une conception particulière de la philosophie, naturalisme comme combat inlassable et acharné contre le système du jugement, qui ne cesse, une fois détruit, de renaître de ses cendres, de s'ériger sous d'autres formes, système où la question du rêve est justement au fondement, celle qui promeut le modèle véridique et le pathos de

la distance entre mondes différenciés au sein d'une Nature, pourtant, univoque ; affirmant les deux sens à la fois.

A. Le nietzschéisme de Spinoza

Spinoza, philosophie pratique, est un livre surprenant, qui nous semble, sous divers de ses aspects, éminemment nietzschéen. Deleuze y brosse le portrait d'un Spinoza moustachu, dont l'arme emblématique dépassant de la poche de son manteau troué, est le marteau ; destruction et sculpture éthiques :

> « Spinoza fait partie de cette lignée de « penseurs privés » qui renversent les valeurs et font de la philosophie à coup de marteau, et non pas des « professeurs publics » (ceux qui, suivant l'éloge de Leibniz, ne touchent pas aux sentiments établis, à l'ordre de la Morale et de la Police) » (*SPP*, 19).

Et, en effet, était-ce cette conformité aux valeurs établies qui empêchait, malgré sa profonde extra*vagance*, Leibniz de pousser sa philosophie de l'expression jusqu'à un naturalisme complet. Sa différence avec Spinoza était certainement ce christianisme propre à l'esprit allemand, piétisme que l'on retrouvera au sein du kantisme, et que ne cessera de dénoncer Nietzsche[27]. La critique de la vérité ne pourra être effective qu'au moment où la morale et l'esprit ascétique et religieux, qui sous-tend toute conception véridique auront été décelés. Si Spinoza comme Nietzsche s'attaquent précisément au monothéisme, comme à la racine de toute métaphysique de la vérité, ce n'est pas par simple athéisme réactif, mais avant tout parce qu'ils y décèlent un certain rapport négatif avec la vie, une manière de dresser l'homme contre la nature, au-dessus de la nature[28].

---

[27] « Nietzsche ne cesse de dénoncer : le caractère théologique et chrétien de la philosophie allemande, […] – l'impuissance de cette philosophie à sortir de la puissance nihiliste […], l'incapacité de cette philosophie d'aboutir à autre chose que le moi, l'homme ou les phantasmes de l'humain […] – le caractère mystificateur des prétendues transformations dialectiques » (*NP*,187)

[28] De même, se poser en-dessous de la Nature, prétendre la protéger, la défendre, la sauver, est une réaction qui ne se distingue que peu de celle qui se poserait *contre* et au-dessus de la nature. Nous pensons à certaines rhétoriques écologistes.

Illusion de la conscience, illusion du Moi, illusions émanant des plus vils instincts, qui ne cessent de se heurter, au sein de cette mer d'imagination où sont jetés de prime abord les individus, au point de dresser des images, « images renversées », « fictions », qui prennent le dessus sur la vie actuelle et effective, réprimant les instincts et les forces actifs issus de volonté de puissance affirmative, tristesses comprimant toute joie, faisant de la négation le vecteur qui sépare et contredit, qui représente en ignorant, une puissance morbide et mortifère.

Tout un nietzschéisme spinoziste, qui fait d'abord de la philosophie une arme contre la « *faiblesse qui explique le mythe de la faute* »[29], contre les illusions qu'engendre la conscience, contre la conscience elle-même, en en comprenant la genèse et le retournement contre Soi.

Ce nietzschéisme transparaît également dans l'usage conceptuel de la notion de « fiction », qui fait de la plus haute illusion, l'envers d'un rêve, paralogisme qui fonde la philosophie même, et dont la philosophie ne doit cesser justement de se défaire ; afin de se constituer non pas comme une institution de plus pour les individus, en les enfermant, en les aliénant d'autant plus, en en faisant des Moi pensants, mais en s'érigeant contre les Moi, pour libérer la vie qui traverse les individus, et en faire de véritables modes, de véritables Soi, issues d'une *formation* affirmative, toujours processuelle.

1. La philosophie comme entreprise de démystification

C'est dans la lignée de Lucrèce que Deleuze situe l'entreprise proprement philosophique de démystification, de destruction des idoles et des illusions, flèche lancée au hasard, que reprennent, chacun pour son compte, Spinoza et Nietzsche. Ainsi insiste-t-il, à la fois dans *Philosophie pratique* et dans *Nietzsche et la philosophie*, sur cette alliance proprement philosophique, raison d'être de la philosophie même, où critique et éthique semblent mener un combat commun :

---

[29] « Ce n'est pas la faute qui explique la faiblesse, c'est notre faiblesse qui explique le mythe de la faute » (*SPE*, 242).

> « Cette conception éthique a un aspect critique fondamental. Spinoza s'inscrit sans cette tradition célèbre : la tâche pratique de la philosophie consiste à dénoncer tous les mythes, toutes les mystifications, toutes les « superstitions », quelle qu'en soit l'origine. Cette tradition, croyons-nous, ne se sépare pas du naturalisme comme philosophie. La *superstition*, c'est tout ce qui nous maintient séparé de notre puissance d'agir et ne cesse de diminuer celle-ci. Aussi la source de la superstition est-elle l'enchaînement des passions tristes, la crainte, l'espoir qui s'enchaîne à la crainte, l'angoisse qui nous livre aux fantômes. Comme Lucrèce, Spinoza sait qu'il n'y a pas de mythe ou de superstition joyeuse. Comme Lucrèce, il dresse l'image d'une Nature positive contre l'incertitude des dieux : *ce qui s'oppose à la Nature n'est pas la culture, ni l'état de raison, ni même l'état civil, mais seulement la superstition qui menace toutes les entreprises de l'homme.* Comme Lucrèce encore, Spinoza assigne au philosophe la tâche de dénoncer tout ce qui est tristesse, tout ce qui vit de la tristesse, tous ceux qui ont besoin de la tristesse pour asseoir leur pouvoir. […] La dévalorisation des passions tristes, la dénonciation de ceux qui les cultivent et qui s'en servent, forment l'objet pratique de la philosophie. […] tout ce qui est triste est mauvais, et nous rend esclave ; tout ce qui enveloppe la tristesse exprime un tyran » (*SPE*, 249)[30]

Voici donc ce qui distingue fondamentalement la philosophie, ce qui la définit et qui permet à Deleuze de scander, contre les négateurs de l'utilité propre à la philosophie : « Après Lucrèce, comment est-il possible de demander encore : à quoi sert la philosophie ? » (*NP*, 122). Car loin d'être un simple acquiescement au réel, la philosophie est avant tout une sélection, le tracé d'un plan, elle est une activité à part entière, qui pose

---

[30] Voir également *NP* : « Y a-t-il une discipline, hors la philosophie, qui se propose la critique de toutes les mystifications, quels qu'en soient la source et le but ? Dénoncer toutes les fictions sans lesquelles les forces réactives ne l'emporteraient pas. Dénoncer dans la mystification ce mélange de bassesse et de bêtise, qui forme aussi bien l'étonnante complicité des victimes et des auteurs. Faire enfin de la pensée quelque chose d'agressif, d'actif et d'affirmatif ? Faire des hommes libres, c'est-à-dire des hommes qui ne confondent pas les fins de la culture avec le profit de l'Etat, de la morale ou de la religion. Combattre le ressentiment, la mauvaise conscience qui nous tiennent lieu de pensée. Vaincre le négatif et ses faux prestiges. Qui a intérêt à tout cela, sauf la philosophie ? La philosophie comme critique nous dit le plus positif d'elle-même : entreprise de démystification. […] Certes, il existe une mystification proprement philosophique ; l'image dogmatique de la pensée et la caricature de la critique en témoignent. Mais la mystification de la philosophie commence à partir du moment où celle-ci renonce à son rôle… démystificateur, et fait la part des puissances établies : quand elle renonce à nuire à la bêtise, à dénoncer la bassesse. C'est vrai, dit Nietzsche, que les philosophes aujourd'hui sont devenus des comètes. Mais, de Lucrèce aux philosophes du XVIIIe, nous devons observer le chemin fantastique. Les philosophes-comètes surent faire du pluralisme un art de penser, un art critique » (*NP*, 121).

la raison comme moyen, et non comme fin, un moyen au service de ce qu'il y a de plus noble, de plus haut, de plus affirmatif dans la vie.

Dans « Lucrèce et le simulacre » – comme nous avions vu dès le début de notre étude[31]– Deleuze semble insister profondément sur cette fonction éminente et spécifique à la philosophie, qui se fait philosophie justement par et à travers son naturalisme.

Aussi la lutte contre les simulacres et les phantasmes, n'est-il pas une lutte contre l'imagination même, puisqu'elle garde un rôle positif, une vertu réelle notamment dans l'activité sous-terraine de l'inconscient. Ici, il s'agit avant tout des simulacres et phantasmes de la conscience elle-même, le phantasme comme conscience justement, image de l'image, dédoublement subjectif et énonciatif, séparation du spirituel et du matériel, c'est-à-dire, tout ce qui réduit les phénomènes naturels à la psychologie humaine, le monde comme représentation ou fantasme de l'homme.

C'est contre une telle mystification, que la philosophie naturaliste et expressionniste se dresse, pour décentrer l'homme, détruisant l'idéalisme du rêve psychologique, en redonnant toute sa force à un onirisme actif, non-subjectif, cosmologique – une optique réellement éthique[32].

2. Le problème de la conscience et des illusions qu'elle engendre – poursuivre le projet critique contre tout psychologisme

Et c'est avant tout contre le rêve de la conscience, rêve encore trop gouverné, assisté, soumis aux exigences formelles du vrai, oubliant les réalités matérielles du corps, c'est contre cette conscience durcie et endurcie, double mémoire coagulée, que s'élève la pensée et ce qu'il y a de plus créatif et vivant en elle, inconscient de l'esprit et inconnu du

---

31 Voir Chapitre I du présent travail.

32 Sur le rapport entre optique et éthique chez Spinoza, voir le bel article de Pierre Sauvanet, « Ethique et optique chez Spinoza », *Philosophique*, 1/1998, 143-160. Citons-en un petit passage éclairant justement : « le travail de transparence procède par répétition, par érosion, par purification. Quelle plus belle, plus difficile, plus rare occupation pour un philosophe que de polir des lentilles ? Le lieu d'où l'on voit et le temps du savoir deviennent alors le temps pour polir et le lieu de Dieu ».

corps : revaloriser la pensée en redonnant ses droits aux corps, et en rappelant la conscience à la modestie qui lui revient.

Cette entreprise est commune aux philosophies de Spinoza et Nietzsche, dont les cris qui font trembler et vibrer leur système respectif, qui se font singulièrement écho : « On ne sait même pas ce que peut un corps » ; « L'étonnant, c'est le corps ».

> Aussi, « pour penser vraiment en termes de puissance il fallait d'abord – explique Deleuze – poser la question à propos du corps, il fallait en premier lieu libérer le corps du rapport inversement proportionnel qui rend possible toute comparaison de puissances, donc aussi qui rend impossible toute évaluation de la puissance de l'âme prise en elle-même. Il fallait prendre pour modèle la question : Qu'est-ce que peut un corps ? *Ce modèle n'implique aucune dévalorisation de la pensée par rapport à l'étendue, mais seulement une dévalorisation de la conscience par rapport à la pensée »* (*SPE*, 236, nous soulignons).

En effet, aucun attribut chez Spinoza ne prend le dessus sur l'autre, la pensée, en se défaisant de la prison de la conscience, se libère, égale, au contraire, à l'étendue, qui n'en devient pas pour autant supérieure. Toute la théorie de la passion et de l'action, du passif et de l'actif, tant chez Spinoza que chez Nietzsche, implique un parallélisme fondamental, qui décrète l'égalité des attributs, dont il s'agit d'évaluer les modalités, et ce, en termes de puissances ou d'affects.

Nous entrons dans le domaine ontologique, et quittons ce qui en dérive – au sens péjoratif d'une dérive pathologique –, à savoir la psychologie. Deleuze retient de Nietzsche un élément essentiel : toute psychologie est d'abord humaine, liée à la conscience, et découle d'une certaine volonté de puissance, négative, qui anime des forces réactives, celles qui constituent l'esprit de vengeance, dont nous verrons qu'il repose avant tout sur un rêve, ou plus exactement, sur une *fiction* de la conscience.

La psychologie est le signe distinctif du ressentiment comme volonté, elle ne peut, en aucun cas, caractériser une volonté positive, affirmative et noble :

> « Loin d'être un trait psychologique, l'esprit de vengeance est le principe dont notre psychologie dépend. Ce n'est pas le ressentiment qui est de la psychologie, mais toute notre psychologie qui, sans le savoir, est celle du ressentiment ». (*NP*, 39)

La conscience, telle qu'elle se présente dans le monde historique et *trop* humain, est le symptôme premier du nihilisme, c'est-à-dire, qu'elle est engendrée par un certain rapport de forces qui voit les forces réactives prendre le dessus sur les forces actives, elles-mêmes amenées à devenir réactives.

Aussi, faut-il « rappeler la conscience à la modestie nécessaire, […] la prendre pour ce qu'elle est : un symptôme, rien que le symptôme d'une transformation plus profonde et de l'activité de forces d'un tout autre ordre que spirituel. […] Qu'est-ce que la conscience ? Comme Freud, Nietzsche pense que la conscience est la région du moi affectée par le monde extérieur. Toutefois, la conscience est moins définie par rapport à l'extériorité, en termes de réel, que par rapport à la *supériorité*, en termes de valeur. Cette différence est essentielle dans une conception générale du conscient et de l'inconscient. Chez Nietzsche, la conscience est toujours conscience d'un inférieur par rapport auquel il se subordonne ou « s'incorpore » » (*NP*, 44).

La conscience est le produit de la réaction des forces, réaction qui devient ressentiment sous l'effet d'une fiction, d'une construction imaginaire, qui pallie à l'impuissance justement des forces réactives, en leur donnant l'impression d'une activité.

Aussi repose-t-elle avant tout sur une négation, négation et ignorance du corps et de sa puissance essentielle – la question « Qui ? » et la dramatisation justement pré-subjective, préconsciente :

> « La conscience est essentiellement réactive : c'est pourquoi nous ne savons pas ce que peut un corps, de quelle activité il est capable » (*NP*, 47).

Kant, dès lors, perpétue-t-il la fiction en ne posant pas la question *critique* « Qui ? », la question dramatique des forces et de leur combat, n'atteignant donc pas au niveau génétique de la formation du monde ?

> « Cette dialectique, cette nouvelle critique, évite soigneusement de poser la question préalable : *Qui*, doit mener la critique, qui est apte à la mener ? On nous parle de la raison, de l'esprit, de la conscience de soi, de l'homme ; mais de *qui* s'agit-il dans tous ces concepts ? On ne nous dit pas qui est l'homme, qui est l'esprit. […] La critique chez Kant n'a pas su découvrir l'instance réellement active, capable de la mener. Elle s'épuise

> en compromis : jamais elle ne nous fait surmonter les forces réactives qui s'expriment dans l'homme, dans la conscience de soi, dans la raison, dans la morale, dans la religion. Elle a même le résultat inverse : elle fait de ces forces quelque chose d'un peu plus « nôtre » encore » (*NP*, 101).

La critique du kantisme et de la morale sous-jacente qu'il présuppose et qui l'obstrue, met avant tout en question la notion de vérité. Nietzsche avec son perspectivisme, que l'on peut, d'une certaine manière retrouver au sein de la théorie de la puissance spinoziste, remet en question le concept d'erreur, en faisant de la vérité elle-même une erreur, la plus longue erreur :

> « La critique n'a rien fait tant qu'elle n'a pas porté sur la vérité elle-même, sur la vraie connaissance, sur la vraie morale, sur la vraie religion. […] le seul principe possible d'une critique totale [est] dans ce que [Nietzsche] appelle son « perspectivisme ». Qu'il n'y a pas de fait ni de phénomène moral, mais une interprétation morale des phénomènes. Qu'il n'y a pas d'illusions de la connaissance, mais que la connaissance elle-même est une illusion : *la connaissance est une erreur, pire une falsification* ». (*NP*, 103, nous soulignons).

Aussi la critique, chez Spinoza, comme chez Nietzsche, repose-t-elle sur une méthode, méthode de dramatisation, formation, apprentissage, qui permet d'appréhender les forces réelles qui conditionnent les phénomènes, qui permet donc d'interpréter et d'évaluer *adéquatement*. C'est ce qui manquait justement à Kant, rappelons-le, ce que Deleuze lui reprochait fondamentalement, notamment dans le chapitre IV de *Différence et répétition*.

Sa méthode transcendantale reposait sur les acquis de la conscience et de la « forme » homme, sans jamais les remettre en question[33].

---

[33] « Il manquait à Kant une méthode qui permît de juger la raison du dedans, sans lui confier pour autant le soin d'être juge d'elle-même. Et en fait, Kant ne réalise pas son projet de critique immanente. La philosophie transcendantale découvre des conditions qui restent encore extérieures au conditionné. Les principes transcendantaux sont des principes de conditionnement, non pas de genèse interne. Nous demandons une genèse de la raison elle-même, et aussi une genèse de l'entendement et de ses catégories : […] Qui se tient derrière la raison, dans la raison elle-même ? Avec la volonté de puissance et la méthode qui en découle, Nietzsche dispose du principe d'une genèse interne. […] Seule la volonté de puissance comme

Dès lors, la suppression de la distinction des deux mondes est simplement feinte, puisque le dédoublement lui-même persiste au sein d'une même et unique personne :

> « Le rêve de Kant : non pas supprimer la distinction des deux mondes. La même personne comme législateur et sujet, comme sujet et objet, comme noumène et phénomène, comme prêtre et fidèle » (*NP*, 106).

La piété propre au rêve continue à animer ce dernier, étouffant l'inconscient de la pensée et l'inconnu du corps – nous ne savons toujours pas ce que peut un corps … Mais pourquoi justement fallait-il revenir, pour pousser la critique jusqu'au bout, à une généalogie de la conscience, concomitante à celle de la morale ? Pourquoi Nietzsche, conformément à sa méthode de dramatisation, tente de retrouver le mouvement de formation de la conscience, telle qu'elle apparaît dans le monde historique humaine ?

Il semble qu'est mis en jeu, dans cette genèse, une séparation entre deux mondes – monde soumis aux lois naturelles, monde soumis aux lois de l'histoire. Et l'acteur essentiel de cette transformation est d'abord la mémoire, ou plus exactement, les deux mémoires – telles qu'on peut les retrouver chez Bergson également[34].

Que se passe-t-il donc lorsque l'intériorité est mise en rapport avec l'extérieur ? Que se passe-t-il concrètement, au niveau nerveux et cérébral, au sein du mode soumis aux différents signes qui l'assaillent de l'extérieur ?

Deleuze explique, comme suit, à travers Nietzsche, le processus décisif qu'animent les deux mémoires :

> « L'inconscient réactif est défini par les traces mnésiques, par les empreintes durables. C'est un système digestif, végétatif et ruminant, qui exprime « l'impossibilité purement passive de se soustraire à l'impression une fois reçue ». […] Jamais une adaptation ne serait possible si l'appareil réactif ne disposait d'un autre système de forces. Il faut un autre système, où la réaction cesse d'être une réaction aux traces pour devenir réaction à l'excitation présente ou à l'image directe de l'objet. Cette deuxième espèce de forces réactives ne se sépare pas de la conscience, écorce toujours renouvelée d'une réceptivité toujours fraîche, milieu où « il y a de nouveau

---

principe génétique et généalogique, comme principe législatif, est apte à réaliser la critique interne. Seule elle rend possible une transmutation » (*NP*, 104).

[34] Sur la théorie des deux mémoires chez Bergson, cf. *MM*, chapitre II.

> de la place pour les choses nouvelles ». […] Mais il n'y en a pas moins une noblesse relative de la conscience […] quand des forces réactives prennent pour objet l'excitation de la conscience, alors la réaction correspondante devient elle-même quelque chose d'agi. […] Encore faut-il que les traces n'envahissent pas la conscience. Il faut une force active, distincte et déléguée, appuie la conscience et en reconstitue à chaque instant la fraîcheur, la fluidité, l'élément chimique mobile et léger. Cette faculté active supra-consciente est la faculté de l'oubli. […] *C'est donc en même temps que la réaction devient quelque chose d'agi, parce qu'elle prend pour objet l'excitation dans la conscience, et que la réaction aux traces demeure dans l'inconscient comme quelque chose d'insensible* » (*NP*, 129).

L'oubli permet, en effet, à la conscience de demeurer une instance positive ; mais c'est lorsque cette conscience se durcit, semble justement incapable de se renouveler, que les traces deviennent sensibles, qu'elles affectent l'individu par-delà le moment même de l'affection – en d'autres termes, le réactif n'étant plus agi par les forces actives inconscientes de l'oubli produit de la douleur – c'est lorsque cette conscience – toujours réactive – supplante finalement l'inconscient, actif et réactif, et qu'émerge de sa cristallisation douloureuse une image qui deviendra une fiction, c'est à ce moment, à la fois fatidique et contingent, qu'elle devient dangereuse, redoutable et, en un certain sens, rêveuse.

3. La fiction de la vérité contre la puissance active du rêve et de l'imagination : De la positivité du négatif à la négativité de la positivité – Généalogie du rêve comme « morale »

Le rêve apparaît sous son versant idéaliste, un idéal ascétique, prenant racine au sein de cette conscience ayant oublié d'oublier, sous forme d'une fiction, d'une image renversée, ce que Nietzsche nomme, dans la *Généalogie de la morale*, un paralogisme. Aussi même lorsque la raison ou la morale étaient remises en question, toujours subsistait ce qui formait la fiction elle-même, son fondement, à savoir, l'idéal ascétique :

> « Pascal, Kierkegaard, Chestov surent, avec génie, mener la critique plus loin qu'on ne l'avait fait. Ils suspendirent la morale, ils renversèrent la raison. Mais, pris dans les rêts du ressentiment, ils puisaient encore leurs forces dans l'idéal ascétique. C'étaient des poètes de cet idéal dans lequel

> la raison plonge, ce corps mystique où elle prend racine, *l'intériorité* – l'araignée. Pour philosopher, ils ont besoin de toutes les ressources et le fil de l'intériorité, angoisse, gémissement, culpabilité, toutes les formes du mécontentements » (*NP*, 42).

Toujours la conscience et les maux qui l'accompagnent, les tristesses qui l'assaillent. Aussi, même si la fiction qui en émane est en elle-même imaginaire, irréelle, elle n'en a pas moins des conséquences effectives et réelles – conséquences au sens fort.

> « Si [les forces réactives] triomphent, c'est par volonté négative, par la volonté de néant qui développe l'image ; mais leur triomphe, lui, n'est pas imaginaire » (*NP*, 65).

Le rêve devient réalité, remplace la réalité, en faisant de cette réalité un mirage, une apparence, un simulacre. Cette opération fictive concrétise ainsi le triomphe des forces réactives, auquel Nietzsche apportera le meilleur exposé :

> « Nietzsche consacrera tout un livre à l'analyse des figures du triomphe réactif dans le monde humain : le ressentiment, la mauvaise conscience, l'idéal ascétique ; dans chaque cas, il montrera que les forces réactives ne triomphent pas en composant une force supérieure, mais en « séparant » la force active. Et dans chaque cas, *cette séparation repose sur une fiction, sur une mystification ou falsification*. C'est la volonté de néant qui développe l'image négative et renversée, c'est elle qui fait la soustraction. Or dans l'opération de la soustraction, il y a toujours quelque chose d'imaginaire dont témoigne l'utilisation négative du nombre. […] La force active est séparée de ce qu'elle peut par une fiction, elle n'en devient pas moins réellement réactive, c'est même par ce moyen qu'elle devient réellement réactive » (*NP*, 65, nous soulignons).

Ainsi naît le monde de la représentation sous tous ses aspects et qui préfigure la morale des esclaves, des impuissants, ceux dont la puissance est séparée de ce qu'elle peut :

> « La manie de représenter, d'être représenté, de se faire représenter ; d'avoir des représentants et des représentés : telle est la manie commune à tous les esclaves, la seule relation qu'ils conçoivent entre eux, la relation qu'ils imposent avec eux, leur triomphe » (*NP*, 92).

L'inactivité de la pensée est justement cette opération de la représentation, sa manière de construire des fictions, son pathos de la distance et de la séparation, qui mettent sur un piédestal les instincts les plus bas, les plus vils :

> « Penser désigne l'activité de la pensée ; mais la pensée a ses manières à elle d'être inactive, elle peut s'y employer tout entière et de toutes ses forces. Les fictions par lesquelles les forces réactives triomphent forment le plus *bas* dans la pensée, la manière dont elle reste inactive et s'occupe à ne pas penser. » (*NP*, 124).

Deleuze insiste énormément sur le rôle de la fiction dans le développement du ressentiment et de l'esprit de vengeance, qui caractérisent le degré zéro de la pensée, l'impuissance et l'inactivité à l'état pur, préfigurant le monde de la représentation, avec son quadruple carcan : négation, opposition, analogie et ressemblance[35].

Tous ces critères forment ce que nous appelions tout à l'heure un onirisme inférieur ou idéaliste, où les plus bas instincts travaillent l'imagination en engendrant des erreurs qui se présentent comme des vérités.

Deleuze présente comme suit les différentes étapes de la victoire des forces réactives :

> « Nous savons, écrit-il, que les forces réactives triomphent en s'appuyant sur une fiction. Leur victoire repose toujours sur le négatif comme quelque chose d'imaginaire : elles séparent la force active de ce qu'elle peut. La force active devient donc réellement réactive, mais sous l'effet d'une mystification. 1° […] le ressentiment comme « une vengeance imaginaire », « une vindicte essentiellement spirituelle ». […] paralogisme de la force séparée de ce qu'elle peut. 2° […] la mauvaise conscience n'est pas séparable « d'évènements spirituels et imaginaires » […], [elle] est par nature *antinomique*, exprimant une force qui retourne contre soi. […] elle est à l'origine de ce que Nietzsche appellera « le monde renversé ». 3° L'idéal ascétique renvoie enfin à la plus profonde mystification, celle de l'*Idéal* qui comprend toutes les autres, toutes les fictions de la morale et de la connaissance » (*NP*, 100).

---

[35] Sur la notion de « fiction », voir également *ES*, 66, dans chapitre consacré au « Pouvoir de l'imagination ».

Le monde de l'imagination, le monde des signes est ici à l'œuvre dans ce qu'il a de plus négatif, de plus réactif : l'imaginaire comme séparation de la force de ce qu'elle peut, la mystification engendrant une réaction effective, le retournement des forces réactives contre soi dans la mauvaise conscience, l'Idéal comme la plus profonde mystification.

Le rêve comme idéalisme engendre, dès lors, une séparation fictive qui devient effective dans ses effets, parce que, comme nous le verrons, il y a une activité propre aux forces réactives, qui justement consiste à inhiber les forces actives elles-mêmes, à faire qu'elles n'agissent plus, ou qu'elles n'agissent que contre elles-mêmes :

> « Dans l'état normal ou de santé, les forces réactives ont toujours pour rôle de limiter l'action. Elles la divisent, la retardent ou l'empêchent en fonction d'une autre action dont nous subissons l'effet. Mais inversement, les forces actives font exploser la création : elles la précipitent dans un instant choisi, à un moment favorable, dans une direction déterminée, pour une tâche d'adaptation rapide et précise. Ainsi se forme une *riposte*. […] Le maître est dit ré-agir, précisément parce qu'il agit ses réactions. […] il ne suffit pas d'une réaction pour faire un ressentiment. Ressentiment désigne un type où les forces réactives l'emportent sur les forces actives. […] en cessant d'être agies. […] l'homme du ressentiment, nous ne devons pas oublier ce principe : il ne ré-agit pas. […] *la réaction cesse d'être agie pour devenir quelque chose de senti* » (*NP*, 127).

Et en effet, c'est au niveau neuro-physiologique, au sein d'une théorie du plaisir et de la douleur, que tout semble se jouer[36]. Il s'agit de la manière dont les modes s'affectent mutuellement, se transforment mutuellement, s'encouragent dans leurs *conatus* respectifs, ou s'entravent. Et cela passe nécessairement par la « faculté d'oubli », une manière d'éviter la persistance des images, leur cristallisation :

> « Supposons une défaillance de la faculté d'oubli : la cire de la conscience est comme durcie, l'excitation tend à se confondre avec sa trace dans l'inconscient, et inversement, la réaction aux traces monte dans la conscience et l'envahit. *C'est en même temps que la réaction aux traces devient quelque chose de sensible et que la réaction à l'excitation cesse d'être agie*. […] ne pouvant plus agir une réaction, les forces actives sont privées de leurs conditions matérielles d'exercice, elles n'ont plus l'occasion d'exercer leur activité, *elles sont séparées de ce qu'elles peuvent*. […] quand la trace prend la

[36] Voir le passage sur Masoch dans le Chapitre I, et le Chapitre IV sur l'instinct de mort.

> place de l'excitation dans l'appareil réactif, la réaction elle-même prend la place de l'action, la réaction l'emporte sur l'action. […] *Tout se passent entre forces réactives* : les unes empêchent les autres d'être agies, les unes détruisent les autres. […] le ressentiment est une réaction qui, à la fois, devient sensible et cesse d'être agie. […] la maladie comme telle est une forme du ressentiment. » (*NP*, 130).[37]

C'est en ce sens qu'il ne s'agit plus de morale, mais bien d'éthique et de clinique. La douleur engendre le mauvais, une manière compensatoire de retrouver du plaisir en empêchant la cause présumée de notre tristesse d'exercer à son tour sa propre puissance – pensons aux lettres du mal de Spinoza :

> « L'homme du ressentiment est par lui-même un être douloureux : la sclérose ou le durcissement de sa conscience, la rapidité avec laquelle toute excitation se fige et se glace en lui, le poids des traces qui l'envahissent sont autant de souffrances cruelles. Et plus profondément *la mémoire des traces est haineuse en elle-même par elle-même*. Elle est venimeuse et dépréciative parce qu'elle s'en prend à l'objet pour compenser sa propre impuissance à se soustraire aux traces de l'excitation correspondante. *C'est pourquoi la vengeance du ressentiment, même quand elle se réalise, n'en est pas moins « spirituelle », imaginaire et symbolique dans son principe*. […] Cette mémoire intestinale et venimeuse, c'est elle que Nietzsche appelle *l'araignée, la tarentule, l'esprit de vengeance*…[38] – On voit où Nietzsche veut en venir : *faire une psychologie qui*

---

[37] cf. Note 2 *NP*, 131 (Nietzsche et Freud) – « La typologie nietzschéenne met en jeu toute une psychologie des « profondeurs » ou des « cavernes ». Notamment les mécanismes, qui correspondent à chaque moment du triomphe des forces réactives, forment une théorie de l'inconscient qui devrait être confrontée avec l'ensemble du freudisme. […] La volonté de puissance ne doit pas être interprétée psychologiquement, comme si la volonté voulait la puissance en vertu d'un mobile ; la généalogie ne doit pas davantage être interprétée comme une simple genèse psychologique » (*NP*, 168)

[38] Nombreuses sont les références à l'Araignée, tant chez Nietzsche que chez Spinoza : « Cette vie frugale et sans propriétés, minée par la maladie, ce corps mince, chétif, ce visage ovale et brun avec des yeux éclatants, comment expliquer l'impression qu'ils donnent d'être parcourus par la Vie même, d'avoir une puissance identique à la Vie ? Dans sa manière de vivre comme de penser, Spinoza dresse une image de la vie positive, affirmative, contre les simulacres dont les hommes se contentent. Non seulement ils s'en contentent, mais l'homme haineux de la vie, honteux de la vie, un homme de l'autodestruction qui multiplie les cultes de la mort, qui fait l'union sacrée du tyran et de l'esclave, du prêtre, du juge et du guerrier, toujours à traquer la vie, la mutiler, la faire mourir à petit ou long feu, la recouvrir ou l'étouffer des lois, des propriétés, des devoirs, des empires : voilà ce que Spinoza diagnostique dans le monde, cette trahison de l'univers et de l'homme. Son biographe rapporte qu'il aimait les combats d'araignée : « Il cherchait des araignées qu'il faisait battre ensemble, ou des mouches qu'il jetait dans la toile d'araignée, et regardait ensuite cette bataille avec tant de plaisir qu'il éclatait quelquefois de rire ». C'est que les animaux

> *soit vraiment une typologie, fonder la psychologie « sur le plan du sujet »* » (*NP*, 133, nous soulignons).

Tel avait été également le projet empiriste de Hume, auquel Deleuze avait consacré l'un de ses premiers écrits[39]. La typologie permet de sonder les forces qui animent un individu, de déterminer non des substances, mais des forces. Ce qui contredit, en un sens, la psychanalyse, bien que Jung voyait justement dans cette dramatisation nietzschéenne un réel atout pour la psychologie[40].

Aussi cette manière de se positionner au niveau des forces en présence au sein même d'un *type*, permit justement à Nietzsche de déterminer des « formes » ou « formations » spécifiques issues du jeu des forces entre elles et de l'activité fictive qui en émane et qui pose, en un sens, la distinction, c'est-à-dire, un modèle de vérité.

La première fiction, celle du ressentiment, Nietzsche la nomme paralogisme ; en voici le descriptif détaillé :

> « Voici sur quoi repose le paralogisme du ressentiment : *la fiction d'une force séparée de ce qu'elle peut*. C'est grâce à cette fiction que les forces réactives triomphent. Il ne leur suffit pas, en effet, de se dérober à l'activité ; il faut encore qu'elles renversent le rapport des forces, qu'elles s'opposent aux forces actives et se représentent comme supérieures. Le processus de l'accusation dans le ressentiment remplit cette tâche : les forces réactives « projettent » une image abstraite et neutralisée de la force ; une telle force séparée de ses effets sera *coupable* d'agir, *méritante* au contraire si elle n'agit pas ; bien plus, on imaginera qu'il faut plus de force (abstraite) pour se retenir que pour agir. Il est d'autant plus important d'analyser le détail de cette *fiction* que par elle, nous le verrons, les forces réactives acquièrent un pouvoir contagieux, les forces actives deviennent réellement réactives : 1° Moment de la causalité : on dédouble la force. […] On substitue au

---

nous apprennent au moins le caractère irréductiblement extérieur de la mort » (*SPP*, 20) ; Note 9 dans *SPP* : « Cette anecdote nous semble authentique, parce qu'elle a beaucoup de résonances « spinozistes ». Le combat d'araignées, ou araignée-mouche, pouvait fasciner Spinoza pour plusieurs raisons : 1° du point de vue de l'extériorité de la mort nécessaire ; 2° du point de vue de la composition des rapports dans la nature (comment la toile exprime un rapport de l'araignée avec le monde, qui s'approprie comme tel des rapports propres à la mouche » ; 3° du point de vue de la relativité des perfections » ; La référence à Ariane dans le petit *Nietzsche*.

[39] Cf. *ES*, 2 : « être un moraliste, un sociologue, un historien *avant* d'être un psychologue, *pour* être un psychologue ».

[40] « Jung admire Nietzsche d'avoir, le premier, installé la psychologie sur le plan du sujet, c'est-à-dire de l'avoir conçue comme une véritable *typologie* » (*NP*, 133)

> rapport réel de signification un rapport imaginaire de causalité. On commence par refouler la force en elle-même, puis on fait de la manifestation quelque chose d'autre qui trouve dans la force une cause efficiente distincte ; 2° Moment de la substance : on projette la force ainsi dédoublée dans un substrat, dans un sujet qui serait libre de la manifester ou non. On neutralise la force, on en fait l'acte d'un sujet qui pourrait aussi bien ne pas agir. Nietzsche ne cesse de dénoncer dans le « sujet » une fiction ou une fonction grammaticales. Que ce soit l'atome des épicuriens, la substance de Descartes, la chose en soi de Kant, tous ces sujets sont la projection de « petits incubes imaginaires » ; 3° Moment de la détermination réciproque : on moralise la force ainsi neutralisée. […] Dès que les forces dont projetées dans un sujet fictif, ce sujet s'avère coupable ou méritant, coupable de ce que la force active exerce l'activité qu'elle a, méritant si la force réactive n'exerce pas ce qu'elle... n'a pas. […] A la distinction concrète entre les forces, à la différence originelle entre forces qualifiées (le bon et le mauvais), on substitue l'opposition morale entre forces substantialisées (le bien et le mal) » (*NP* 141-142).

Nous citons ce passage en intégralité car nous sentons que s'y joue un certain aspect du rêve, en tant qu'il commence à instaurer le monde véridique et à s'y insérer. Deleuze insiste bien sur la puissance de cette fiction, de cette image renversée, de cette projection, qui s'imposent à un moment propice, *kairos,* et imposent le nihilisme réactif :

> « Les forces ne sont pas séparables de l'élément différentiel dont dérive leur qualité. Mais les forces réactives donnent de cet élément une image renversée : la différence des forces, vue du côté de la réaction devient l'opposition des forces réactives aux forces actives. Il suffirait donc que les forces réactives aient l'occasion de développer ou de projeter cette image, pour que le rapport des forces et les valeurs qui correspondent à ce rapport soient, à leur tour, renversés. Or, cette occasion, elles la rencontrent en même temps qu'elles trouvent le moyen de se dérober à l'activité. Cessant d'être agies, les forces réactives *projettent* l'image renversée. C'est cette projection réactive que Nietzsche appelle une fiction : fiction d'un monde supra-sensible en opposition avec ce monde, fiction d'un Dieu en contradiction avec la vie. C'est elle que Nietzsche distingue de la puissance active du rêve, et même de l'image positive de dieux qui affirment et glorifient la vie : « Alors que le monde des rêves reflète la réalité, le monde des fictions ne fait que la fausser, la déprécier et la nier ». C'est elle qui préside à toute l'évolution du ressentiment, c'est-à-dire aux opérations par lesquelles, à la fois, la force active est séparée de ce qu'elle peut (falsification), accusée et traitée de coupable (dépréciation), les valeurs correspondantes renversées (négation). C'est dans cette fiction, par cette fiction, que les forces réactives *se représentent comme supérieurs* » (*NP*, 143).

Deleuze insistera deux fois sur cette différence de nature entre fiction et rêve[41]. Aussi fait-il référence exactement au quinzième chapitre de l'*Antéchrist* où Nietzsche dévoile le fond *imaginaire* et *fictif* du christianisme, sa manière de se détourner de la réalité, de renvoyer à un outre-monde, par cette force de la fiction *négative* qui pourrait s'apparenter au rêve, mais qui le pervertit à des fins réactives :

> « Dans le christianisme, ni la morale, ni la religion ne touche à un point quelconque de la réalité. Rien que des causes imaginaires (« Dieu », « l'âme », « moi », « esprit », « libre arbitre » – ou même l'arbitre qui n'est pas « libre ») ; rien que des effets imaginaires (« le péché », « le salut », « la grâce », « l'expiation », « le pardon des péchés »). Une relation imaginaire entre êtres (« Dieu », « les Esprits », « l'âme ») ; une imaginaire science *naturelle* (anthropocentrique ; un manque absolu du concept des causes naturelles) ; une *psychologie* imaginaire (rien que des malentendus, des interprétations de sentiments généraux agréables ou désagréables, tel que les états du grand sympathique, à l'aide du langage des signes d'idiosyncrasies religieuses et morales, – (« le repentir », « la voix de la conscience », « la tentation du diable », « la présence de Dieu ») ; une téléologie imaginaire (« le règne de Dieu », « le jugement dernier », « la vie éternelle »). – Ce monde de *fictions pures* se distingue très à son désavantage du monde des rêves, puisque celui-ci *reflète* la réalité, tandis que l'autre la fausse, la déprécie et la nie. Après que le concept de « nature » fut inventé en tant qu'opposition au concept de « Dieu », « naturel » devint équivalent de « méprisable », – tout ce monde de fictions a sa racine dans la *haine* contre le naturel (– la réalité ! –), elle est l'expression du profond déplaisir que cause la réalité … *Mais ceci explique tout.* Qui donc a seul des raisons pour sortir de la réalité *par un mensonge* ? Celui qu'elle fait *souffrir.* Mais souffrir, dans ce cas-là, signifie être soi-même une réalité manquée... La prépondérance du sentiment de peine sur le sentiment de plaisir est la

---

[41] *NP*, 149 et 169 ; Voir également classification, dans le tableau récapitulatif p. 166, du rêve *et* de l'ivresse au niveau du « type actif » :

Type	Variété du type	Mécanisme	Principe	Produit	Qualité de la volonté de puissance
Type actif : Le Maître (les forces actives l'emportent sur les forces réactives ; les forces réactives sont agies).	*Le rêve et l'ivresse.*	Les excitants de la vie, les stimulants de la volonté de puissance.	Apollon et Dionysos.	*L'artiste.*	AFFIRMATION
	La conscience : Système de l'appareil réactif, où les forces réactives ré-agissent aux excitations.	Distinction de la trace et de l'excitation (refoulement de la mémoire des traces).	Faculté d'oubli (comme principe régulateur).	*Le noble.*	
	La culture : Activité générique par laquelle les forces réactives sont dressées et domptées.	Mécanisme de la violence ; *sens externe* de la douleur ; instauration du rapport débiteur-créancier ; responsabilité-dette.	Faculté de mémoire : mémoire des paroles (comme principe téléologique).	*L'individu-souverain, le législateur.*	

> cause de cette religion, de cette morale fictive : un tel excès donne la formule de la *décadence*… »[42].

Or tout ce retournement, cette *conversion* du rêve, demandait un certain art – le rêve étant justement chez Nietzsche apparenté à l'art – pour se concrétiser. Aussi le prêtre, comme type[43], aurait ainsi permis à la fiction de se constituer et de mener le troupeau des esclaves vers le triomphe :

> « Encore fallait-il *un artiste en fiction*, capable de profiter de l'occasion, et de diriger la projection, de mener l'accusation, d'opérer le renversement. […] Celui qui met en forme le ressentiment, celui qui mène l'accusation et poursuit toujours plus loin l'entreprise de vengeance, celui qui ose le renversement des valeurs, c'est le prêtre.[…], le prêtre sous la forme judaïque. C'est lui, maître en dialectique, qui donne à l'esclave l'idée du syllogisme réactif. […] forge les prémisses négatives […] conçoit l'amour, un nouvel amour que les chrétiens prennent à leur compte, comme la conclusion, le couronnement, la fleur vénéneuse d'une haine incroyable. C'est lui qui commence par dire : « Les misérables seuls sont les bons ; ceux qui souffrent, les nécessiteux, les malades, les difformes sont aussi les seuls pieux, les seuls bénis de Dieu ; c'est à eux seuls qu'appartiendra la béatitude. Par contre, vous autres, vous qui êtes nobles et puissants, vous êtes de toute éternité les mauvais, les cruels, les avides, les insatiables, les impies, et, éternellement, vous demeurerez aussi les réprouvés, les maudits, les damnés ». […] Sa volonté est volonté de puissance, sa volonté de puissance est nihilisme » (*NP*, 144, nous soulignons)[44].

Les effets de cette projection fictive sont, comme nous le rappelions, elles-mêmes effectives, concrètes, décisoires – une véritable inflexion. Elles préfigurent une introjection, une intériorisation, un retournement de soi qui va constituer la mauvaise conscience chrétienne :

> « Mais s'il est vrai que la force active est séparée de ce qu'elle peut *fictivement*, il n'est pas moins vrai que quelque chose de réel lui arrive,

---

[42] *Aurore*, *op. cit.*, §15.

[43] « Et le prêtre agit toujours par fiction. […] sur quelle fiction reposent l'intériorisation de la douleur, le changement de direction du ressentiment dans la mauvaise conscience ? » (*NP*, 152).

[44] Cf. Chapitre III – Vision analogique de l'histoire dans le cinéma de Griffith et rôle du rêve comme conception organique – on ne retient justement que les effets – ce que reprochait Eisenstein à Griffith. *IT*, 211.

> comme le résultat de cette fiction. […] *elle se retourne en dedans, elle se retourne contre soi*. S'intérioriser, se retourner contre soi, telle est la façon dont la force active devient réellement réactive » (*NP*, 146) ; et d'ajouter : « Dans le ressentiment, la force réactive accuse et se projette. Mais le ressentiment ne serait rien s'il n'amenait l'accusé lui-même à reconnaître ses torts, à « se tourner en dedans » : *l'introjection* de la force active n'est pas le contraire de la *projection*, mais la conséquence et la suite de la projection réactive ». La douleur est ainsi décuplée, elle devient d'autant plus puissante qu'elle se résout par elle-même : « Se retournant contre soi, elle produit de la douleur. […] *Multiplication de la douleur par intériorisation de la force, par introjection de la force*, telle est la première définition de la mauvaise conscience » (*NP*, 147, nous soulignons).

Deuxième fiction qui vient contrecarrer le sens actif de la douleur ; douleur *comprise* par l'homme *actif*, dès lors « qu'il imagine toujours quelqu'un à qui elle fait plaisir. Une telle imagination n'est pas pour rien dans la croyance aux dieux actifs qui peuplent le monde grec. […] La douleur a un sens immédiat en faveur de la vie : son sens externe. » (*NP*, 148). Mais voilà que le douleur devient un véritable fardeau, retournant la souffrance contre soi : « […] l'étonnante invention de la mauvaise conscience : un nouveau sens pour la souffrance, *un sens interne*. […] on s'étourdit contre la douleur au moyen de la passion. « Passion des plus sauvages » : on fait de la douleur la conséquence d'une faute et le moyen d'un salut ; on se guérit de la douleur en fabriquant encore plus de douleur, en l'intériorisant encore plus ; on s'étourdit, c'est-à-dire on se guérit de la douleur en infectant la blessure. […] la tragédie meurt en même temps que le drame devient un conflit intime et que la souffrance est intériorisée » (*NP*, 149).

Aussi est-il question ici de justice et de culture. C'est au sein d'une certaine conception de la justice qu'agit le rêve, c'est au sein de la culture qu'il cultive la différenciation :

> « La culture a toujours employé le moyen suivant : elle a fait de la douleur un moyen d'échange, une monnaie, un équivalent ; précisément l'exact équivalent d'un oubli, d'un dommage causé, d'une promesse non tenue. La culture rapportée à ce moyen s'appelle *justice* ; ce moyen lui-même s'appelle *châtiment*. Dommage causé : douleur subie, voilà l'équation du châtiment qui détermine un rapport d'homme à homme […] *rapport d'un créancier et d'un débiteur* : la justice rend l'homme *responsable d'une dette*. […] activité de la culture dans son processus de dressage ou de formation »

(*NP*, 154) ; la justice, quant à elle, « est l'activité générique qui dresse les forces réactives de l'homme, qui les rend aptes à être agies et tient l'homme pour responsable de cette aptitude elle-même ». (*NP,* 156)

Deux systèmes en découlent et qui s'opposent fondamentalement, celui de la culture, d'une part, dans laquelle l'homme est capable de promettre, celui de la mauvaise conscience, d'autre part, où il est avant tout coupable, et dès lors improductif :

> « On opposera point par point l'état de la culture où l'homme, au prix de sa douleur, se rend responsable de ses forces réactives, et l'état de la mauvaise conscience où l'homme, au contraire, se sent coupable pour ses forces actives et les ressent comme coupables » (*NP,* 156).

C'est qu'au moment du triomphe des forces réactives, le rêve se transformant en fiction, l'activité générique propre à la culture se pervertit totalement :

> « L'activité de la culture se propose de dresser l'homme, c'est-à-dire de rendre les forces réactives aptes à servir, à être agies. Mais, en cours de dressage, cette aptitude à servir reste profondément ambiguë. Car elle permet en même temps aux forces réactives de se mettre au service d'autres forces réactives, de donner à celles-ci une apparente activité, une apparente justice, de former avec elle une fiction qui l'emporte sur les forces actives. […] Il n'y a pas moins de fiction dans ce procédé que dans le procédé du ressentiment. *C'est ainsi que se forment à la faveur de l'activité générique, des associations de forces réactives.* Celles-ci se greffent sur l'activité générique et la détournent nécessairement dans son sens » (*NP,* 161).

Deleuze parle de dénaturation dans l'histoire, qu'il faudrait prendre à la lettre justement :

> « L'activité générique se perd dans la nuit du passé, comme son produit, dans la nuit du futur. La culture dans l'histoire reçoit un sens très différent de son essence, étant capturée par des forces étrangères d'une tout autre nature. […] l'histoire est cette dénaturation même, elle se confond avec la « dégénérescence de la culture » » (*NP,* 158).

Mais comment cette *dé*naturation est-elle possible ? Comment les forces réactives arrivent-elles à ne plus être agies ? :

> « 1°A la faveur de l'activité générique et usurpant cette activité, les forces réactives constituent des associations (troupeaux). […] 2° C'est dans ce milieu que la mauvaise conscience prend forme. Abstraite de l'activité générique, la dette se projette dans l'association réactive. La dette devient la relation d'un débiteur qui n'en finira pas de payer, et d'un créancier qui n'en finira pas d'épuiser les intérêts de la dette : « Dette envers la divinité ». La douleur du débiteur est intériorisée, la responsabilité de la dette devient sentiment de culpabilité. […] 3° Mais le prêtre n'empoisonne pas seulement le troupeau, il l'organise, il le défend. Il invente les moyens qui nous font supporter la douleur multipliée, intériorisée. Il rend vivable la culpabilité qu'il injecte. […] Notre insolence de domestiques sert d'antidote à notre mauvaise conscience. Mais surtout le ressentiment, en changeant de direction, n'a rien perdu de ses sources de satisfaction, de sa virulence ni de sa haine contre *les autres*. […] 4° […] la mauvaise conscience implique une fiction, non moins que la forme du ressentiment. […] détournement de l'activité générique, […] usurpation de cette activité, […] *projection* de la dette » (*NP,* 164)[45].

Nouvelle fiction de la mauvaise conscience, celle de la projection de la dette. Deleuze développera, comme nous verrons, cette idée dans *« Pour en finir avec le jugement »*, faisant de la constitution de la dette infinie une des prémisses du système du jugement, qui empoisonnera au plus haut point la philosophie. Le rôle néfaste de la fiction et des projections est à nouveau attesté :

> « Jamais les forces réactives ne l'emporteraient sans une volonté qui développe les projections, qui organise les fictions nécessaires. La fiction d'un outre-monde dans l'idéal ascétique : voilà ce qui accompagne les démarches du ressentiment et de la mauvaise conscience, voilà ce qui permet de déprécier la vie et tout ce qui est actif dans la vie, voilà ce qui donne au monde une valeur d'apparence ou de néant. La fiction d'un autre monde était déjà présente dans les autres fictions comme la condition qui les rendait possibles. Inversement, la volonté de néant a besoin des forces réactives : non seulement elle ne supporte la vie que sous forme réactive, mais elle a besoin de la vie réactive comme du moyen par lequel la vie *doit* se contredire, se nier, s'anéantir » (*NP*, 167).

Voilà que le monde se trouve scindé, découpé, dédoublé. Le rêve dévoile ici son visage nihiliste :

---

[45] Cf. Tableau récapitulatif, *NP*, 166, qui met en exergue la constitution des deux fictions.

> « Dans le mot nihilisme, *nihil* ne signifie pas le non-être, mais d'abord une valeur du néant. La vie prend une valeur de néant pour autant qu'on la nie, la déprécie. La dépréciation suppose toujours une fiction : c'est par fiction qu'on fausse et qu'on déprécie, c'est par fiction qu'on oppose quelque chose à la vie. La vie tout entière devient donc irréelle, elle est représentée comme apparence, elle prend dans son ensemble une valeur de néant. L'idée un autre monde, d'un monde supra-sensible avec toutes ses formes (Dieu, l'essence, le bien, le vrai), l'idée de valeurs supérieures à la vie n'est pas un exemple parmi d'autres, mais l'élément constitutif de toute fiction. » (*NP*, 169).[46]

Ici la réaction s'oppose à toute volonté : « On réagit contre le monde suprasensible et contre les valeurs supérieures, on nie leur existence, on leur dénie toute validité. […] La grande nouvelle se propage : il n'y a rien à voir derrière le rideau […] Rien n'est vrai, rien n'est bien, Dieu est mort. Néant de volonté n'est plus seulement un symptôme pour une volonté de néant, mais à la limite, une négation de toute volonté, un *taedium vitae* » (*NP*, 170). L'apparence prime sur tout, tout n'est que feinte et simulacre, rien n'est vrai, on ne croit donc plus en la possibilité même de la vérité : « Tout à l'heure, on opposait l'essence à l'apparence, on faisait de la vie une apparence. Maintenant on nie l'essence, mais on garde l'apparence : tout n'est qu'apparence, cette vie qui nous reste est restée pour elle-même apparence » (*NP,* 170).

Une autre image est projetée, cette fois-ci par les forces réactives elles-mêmes, afin de supplanter la volonté négative qui les animait :

> « *La vie réactive brise son alliance avec la volonté négative,* elle veut régner toute seule. Voilà que les forces réactives projettent leur image, mais cette fois pour prendre la place de la volonté qui les menait.[…] Le « nihilisme réactif » prolonge d'une certaine façon le « nihilisme négatif » […] Mais le « nihilisme passif » est l'extrême aboutissement du nihilisme réactif : s'éteindre passivement plutôt qu'être mené du dehors » (*NP,* 171).

---

[46] « Dans son premier sens et dans son fondement, nihilisme signifie donc : valeur de néant prise pour la vie, fiction des valeurs supérieures qui donnent cette valeur de néant, volonté de néant qui s'expriment dans ces valeurs supérieures » Cf. Lucidité de l'alcoolique qui ne peut plus rêver – deuxième sens du nihilisme. Jack London et l'alcool comme raison pure. Chapitre III.

C'est justement contre ce stade ultime du nihilisme que se lève la critique nietzschéenne de la dialectique hégélienne :

> « Chez Hegel la diversité des sens, le choix de l'essence, la nécessité du temps sont autant d'apparences, seulement des apparences. […] La dialectique n'effleure même pas l'interprétation, elle ne dépasse pas le domaine des symptômes.[…]Elle ignore l'élément réel dont dérivent les forces, leurs qualités et leurs rapports ; elle reconnaît seulement de cet élément l'image renversée qui se réfléchit dans les symptômes abstraitement considérés » (181).

Et d'ajouter :

> « En vérité, pour l'œil du généalogiste, le travail du négatif n'est qu'une grossière approximation des jeux de la volonté de puissance. Considérant les symptômes abstraitement, faisant du mouvement de l'apparence la loi génétique des choses, ne retenant du principe qu'une image renversée, toute la dialectique opère et se meut dans l'élément de la *fiction*. Comment ses solutions ne seraient-elles pas fictives, ses problèmes étant eux-mêmes fictifs ? Pas une fiction dont elle ne fasse un moment de l'esprit, un de ses propres moments » (*NP,* 182).

Encore une philosophie qui demeure au niveau des effets, des symptômes et des signes, c'est-à-dire, au sein du monde de la fiction – le *faux* mouvement. Or la fiction ou monde de la représentation s'oppose fondamentalement au réel, à ce monde-ci :

> « Il y a bien une perspective qui *oppose la fiction au réel*, qui développe la fiction comme le moyen par lequel les forces réactives triomphent ; c'est le nihilisme, la perspective nihiliste. Le travail du négatif est au service d'une volonté. […] La découverte chère de la dialectique est la conscience malheureuse, l'approfondissement de la mauvaise conscience, la solution de la conscience malheureuse, la glorification de la conscience malheureuse et de ses ressources. *Ce sont les forces réactives qui s'expriment dans l'opposition, c'est la volonté de néant qui s'expriment dans le travail du négatif.* […] La mort de Dieu, grand événement dialectique et bruyant ; mais événement qui se passe dans le fracas des forces réactives, dans la fumée nihiliste » (*NP,* 183)[47].

[47] « Le reproche que Hegel fera à Spinoza, d'avoir ignoré le négatif et sa puissance, c'est la gloire et l'innocence de Spinoza, sa découverte propre. […] Assez de confiance dans la vie pour dénoncer tous les fantômes du négatif » (*SPP*, 21).

Mais avant même que la volonté s'annihile elle-même, laissant les forces réactives prendre seules le dessus, celle-ci était une volonté de vérité, justement comme volonté de néant. La critique de l'image dogmatique de la pensée chez Nietzsche est parfaitement enracinée dans ce drame nihiliste, faisant de la vérité elle-même un rêve, le produit d'un rêveur, de quelqu'un qui juge la vie à travers une image renversée, un paralogisme. L'aphorisme intitulé : « Pourquoi nous sommes encore pieux » montre bien le mouvement généalogique dévoilant les forces qui animent la science, celles de la métaphysique, de la morale et enfin de la religion, de l'esprit ascétique :

> « Qui cherche la vérité ? […] Tout le monde sait bien que l'homme, en vérité, cherche rarement la vérité : nos intérêts et aussi notre stupidité nous séparent du vrai encore plus que nos erreurs […] En établissement un lien de droit entre la pensée et la vérité, la philosophie évite de rapporter la vérité à une volonté concrète qui serait la sienne, à un type de forces, à une qualité de la volonté de puissance. […] il ne s'agit pas pour [Nietzsche] de mettre en doute la volonté de vérité, il ne s'agit pas de rappeler une fois de plus que les hommes *en fait* n'aiment pas la vérité. […] Nietzsche ne critique pas les fausses prétentions de la vérité, mais la vérité elle-même et comme concept. Suivant la méthode de Nietzsche, il faut dramatiser le concept de vérité » (*NP*, 108).

Dramatiser le concept de vérité, c'est redonner « vie » au cartésianisme et à la pensée classique en reprenant l'idée selon laquelle juger c'est se demander d'abord si l'on rêve, c'est-à-dire, si l'on est trompé, si on se trompe et si on trompe. Nous retrouvons ici l'opposition à l'image dogmatique de la pensée, notamment celle du cartésianisme, comme nous l'avions traité avec Spinoza. C'est toute la conception de la vérité qui diffère de manière fondamentale entre philosophies idéalistes et philosophies de l'immanence. Chez les premières, « le vrai y est conçu comme un universel abstrait. Jamais on ne rapporte la pensée à des forces réelles qui *font* la pensée, jamais on ne rapporte la pensée elle-même aux forces réelles qu'elle suppose *en tant que pensée*. […] Or il n'y a pas de vérité qui, avant d'être vérité, ne soit l'effectuation d'un sens ou la réalisation d'une valeur. […] Les vérités, nous avons toujours celles que nous méritons en fonction du sens de ce que nous concevons, de la valeur de ce que nous croyons. Car le sens pensable ou pensé est toujours effectué, dans la mesure où les forces qui lui correspondent dans la pensée

s'emparent aussi de quelque chose, s'approprient quelque chose hors de la pensée » (*NP*, 118). Tandis que les secondes, ouvrent sur une nouvelle image de la pensée : « le vrai n'est pas l'élément de la pensée. L'élément de la pensée est le sens et la valeur. Les catégories de la pensée ne sont pas le vrai et le faux, mais *le noble et le vil, le haut et le bas,* d'après la nature des forces qui s'emparent de la pensée elle-même. Du vrai comme du faux, nous avons toujours la part que nous méritons » (*NP*, 119).

Aussi est-ce tout le sens de la méthode qui se trouve renouvelé : « Le concept de vérité ne se détermine qu'en fonction d'une typologie pluraliste. Et la typologie est d'abord une topologie. Il s'agit de savoir à quelle *région* appartiennent telles erreurs et telles vérités, quel est leur *type*, *qui* les formule et les conçoit » (*NP*, 120). Tel est le rôle de l'activité générique de la culture, comme dressage, qui concerne avant tout une axiologie :

> « Cette conscience qui se définit par le caractère fugitif des excitations, cette conscience qui s'appuie elle-même sur la faculté d'oubli, il faut lui donner une consistance et une fermeté qu'elle n'a pas elle-même. La culture dote la conscience d'une nouvelle faculté qui s'oppose en apparence à la faculté d'oubli : la mémoire. […] n'est pas la mémoire des traces, […] mais fonction du futur. Elle n'est pas la mémoire de la sensibilité, mais de la volonté. Elle est faculté de promettre, engagement de l'avenir, souvenir du futur lui-même […] Voilà précisément l'objet sélectif de la culture : former un homme capable de promettre, donc de disposer de l'avenir, un homme libre et puissant. Seul un tel homme est actif ; il agit ses réactions, en lui tout est actif et agi. La faculté de promettre est l'effet de la culture comme activité de l'homme sur l'homme ; l'homme qui peut promettre est le produit de la culture comme activité générique » (*NP*, 154).

Ce sont deux conceptions de l'homme qui émergent donc de la différence entre morale et éthique : « Le produit fini de l'activité générique n'est nullement l'homme responsable lui-même ou l'homme moral, mais l'homme autonome et supra-moral, c'est-à-dire celui qui agit effectivement ses forces réactives et chez qui toutes les forces réactives sont agies. Celui-là seul « peut » promettre, précisément parce qu'il n'est plus responsable devant aucun tribunal. […] le libre, le léger, *l'irresponsable.* » (*NP,* 157)

C'est pourquoi Nietzsche oppose la moralité des mœurs à la morale constituée par l'idéal ascétique : « La moralité des mœurs produit l'homme affranchi de la moralité des

mœurs, l'esprit des lois produit l'homme affranchi de la loi. […] auto-destruction de la justice » (158). L'activité de la pensée n'est donc plus prise dans un semblant de désintéressement idéaliste, mais sert, au contraire, à un « devenir-actif », qui ne se fait pas sans violence, sans un grandiose théâtre de la cruauté :

> « Il faut qu'une violence s'exerce sur elle en tant que pensée, il faut qu'une puissance *la force à penser*, la jette dans un devenir-actif. Une telle contrainte, un tel dressage, est ce que Nietzche appelle « Culture ». […] dressage et sélection. […] formation de la pensée sous l'action de forces sélectives, un dressage qui met en jeu tout l'inconscient du penseur » (*NP*, 124).

Comme la formation et la méthode spinozistes, il s'agit de trouver non pas le moyen d'atteindre le vrai, de manière désintéressée, mais le moyen de devenir libre, d'utiliser la connaissance pour mieux vivre, mieux exprimer sa puissance, se déchaîner de tout ce qui peut l'entraver. Toute l'éthique chez Spinoza et Nietzsche repose sur une conception de l'individu, compris comme rapport de forces, comme volonté de puissance, comme Mode de l'Être et de « Soi ». Dévaloriser la conscience, redonner ses droits à la pensée et au corps, dénoncer les fictions qui dénaturent l'activité générique de la culture et qui compromettent la justice véritable, c'est redonner, en même temps, au rêve, sa force active, celle que Nietzsche ne cesse d'opposer à toute fiction. C'est justement le nom de fabulation, de puissance du faux, de vie traversant positivement les individus, que Deleuze donnera à cette force active du rêve, celle qui permet de renouveler le sens même de la vérité, par-delà bien et mal, réel et imaginaire, vrai et faux.

4. La question de l'individuation : le mode et le Soi – La puissance du corps

En effet, la question de l'individuation est primordiale au sein des systèmes nietzschéen, spinoziste et deleuzien. Nous entrons ici dans le domaine ontologique inséparable d'une éthique et d'un naturalisme profonds. Car la fiction née du triomphe des forces réactives, s'élève avant tout contre la différence et le devenir. Le système du jugement se pose comme tribunal du divers. Or, dès que nous parlons d'éthique, il ne s'agit plus de juger le divers, mais d'en comprendre la formation, puisque la différence

est première par rapport à l'identité, dont le *principe* d'individuation se veut le chantre. A ce dernier, le *processus* d'individuation[48] s'oppose foncièrement. Il ne s'agit plus d'une théorie de la substance dualiste, opposant l'âme au corps, mais d'une théorie des forces et de la puissance, qui pose l'égalité de l'être dans sa pluralité essentielle, et qui redonne au corps, comme ce qui se différencie, tous ses droits, ceux que la conscience semble lui avoir retirés :

> « Lorsque Spinoza dit : Nous ne savons même pas ce que peut un corps, cette formule est presque un cri de guerre. Il ajoute : Nous parlons de la conscience, de l'esprit, de l'âme, du pouvoir de l'âme sur le corps. Nous bavardons ainsi, mais nous ne savons pas ce que peut un corps. Le bavardage moral remplace la vraie philosophie » (*SPE*, 235)[49].

Dès lors, ce qui est réellement actif au sein de l'individu, ce n'est pas le moi de la conscience, mais le soi de l'inconscient et de l'inconnu du corps : « La conscience n'est jamais conscience de soi, mais conscience d'un moi par rapport au soi qui lui, n'est pas conscient […] un maître qui n'a pas à être conscient » (*NP*, 44).

Nietzsche rejoint Spinoza dans cette redécouverte d'un processus de subjectivation en deçà de tout psychologisme et égocentrisme :

> « Les forces actives du corps, voilà ce qui fait du corps un soi, et qui définit le soi comme supérieur et surprenant : « …Un être puissant, un sage inconnu – qui a nom soi. Il habite ton corps, il est ton corps ». La vraie science est celle de l'activité, mais la science de l'activité est aussi la science de l'inconscient nécessaire […] il n'y a de science que là où il n'y a pas de conscience et ne peut pas y avoir conscience » (*NP*, 47).

---

[48] Voir sur ce sujet le compte-rendu de Deleuze sur le livre de Simondon *L'individu et sa genèse physico-biologique*, in *ID*, 120-124.

[49] « Exister c'est avoir actuellement un très grand nombre de parties (*plurimae*). Ces parties composantes sont extérieures à l'essence du mode, extérieures les unes aux autres : ce sont des parties extensives » (*SPE*, 183) ; « Il n'y a pas de corps existant, dans l'étendue, qui ne soit composé d'un très grand nombre de corps simples. Et l'âme, en tant qu'elle est l'idée d'un corps existant, est elle-même composée d'un grand nombre d'idées qui correspondent aux parties composantes du corps, qui se distinguent extrinsèquement » (*SPE*, 183)

Aussi l'inconscient découvre-t-il l'élément différentiel, c'est-à-dire, la volonté de puissance :

> « Voilà ce qu'est la volonté de puissance : l'élément généalogique de la force, à la fois différentiel et génétique. La volonté de puissance est l'élément dont découlent à la fois la différence de quantité des forces mises en rapport et la qualité qui, dans ce rapport, revient à chaque force. […] principe pour la synthèse des forces ». (*NP*, 56).

Nous passons du principe au processus, de la question « Qu'est-ce que ? » à la question « Qui ? » de la méthode de dramatisation, qui s'apparente à la force active du rêve[50] :

> « Vouloir est l'instance à la fois génétique et critique de toutes nos actions, sentiments et pensées. La méthode consiste en ceci : rapporter un concept à la volonté de puissance, pour en faire le symptôme d'une volonté sans laquelle il ne pourrait même pas être pensé (ni le sentiment éprouvé, ni l'action entreprise). Une telle méthode correspond à la question tragique. Elle est elle-même la *méthode tragique*. Ou plus précisément, si l'on ôte du mot « drame » tout le pathos dialectique et chrétien qui en compromet le sens, elle est méthode de *dramatisation*. » (*NP*, 89)

Ici s'affirme la vertu de l'imagination et du rêve, par-delà Dieu[51], par-delà l'homme :

> « La méthode de dramatisation se présente ainsi comme la seule méthode adéquate au projet de Nietzsche et à la forme des questions qu'il pose : méthode différentielle, typologique et généalogique. […] S'il est vrai que le triomphe des forces réactives est constitutif de l'homme, toute la méthode de dramatisation est tendue vers la découverte d'autres types exprimant d'autres rapports de forces, vers la découverte d'une autre qualité de la volonté de puissance capable d'en transmuer les nuances trop humaines. […] Une chose, un animal, un dieu ne sont pas moins dramatisables qu'un homme ou des déterminations humaines. Eux aussi sont les métamorphoses de Dionysos, les symptômes d'une volonté qui veut quelque chose. […] De toute part, la méthode de dramatisation

---

[50] Cf. Chapitre V.

[51] « La formule « Dieu est mort » n'est pas une proposition spéculative, mais une proposition dramatique, la proposition dramatique par excellence. […] La proposition dramatique est synthétique, donc essentiellement pluraliste, typologique et différentielle » (*NP,* 175).

> dépasse l'homme. Une volonté de la terre, qu'est-ce que serait une volonté capable d'affirmer la terre ? […] « La légère… » » (*NP*, 90)[52].

Ce sont ici les affections actives, les cris profonds qui vibrent sous les concepts. Et avions-nous vu plus haut, il semble que l'origine mythique de cette méthode, de cette recherche, revient aux figures divines de Dionysos et Apollon[53]. Aussi toute cette théâtralisation se fait-elle au sein même de l'individu – pensons justement au rôle du rêve dans les sociétés primitives. La complémentarité d'Apollon et Dionysos s'est toutefois vu supplanter par une supériorité d'Apollon sur Dionysos, avec la mise en exergue de la piété et de la religiosité du premier : « De la tragédie grecque à la philosophie moderne, c'est toute une doctrine du jugement qui s'élabore et se développe. Ce qui est tragique est moins l'action que le jugement, et la tragédie grecque instaure d'abord un tribunal » (*PFJ*, 158), expliquera Deleuze.

---

[52] « Là encore, on vérifiera que la méthode de dramatisation, essentiellement pluraliste et immanente, donne sa règle à la recherche. Celle-ci ne trouve pas ailleurs sa règle scientifique qui constitue comme une séméiologie et une axiologie, lui permettant de déterminer le sens et la valeur d'un mot » (137)

[53] « La contradiction se reflète dans l'opposition de Dionysos et d'Apollon. Apollon divinise le principe d'individuation, il construit l'apparence de l'apparence, la belle apparence, le rêve ou l'image plastique, et se libère ainsi de la souffrance […]. Dionysos, au contraire, retourne à l'unité primitive, il brise l'individu, l'entraîne dans le grand naufrage et l'absorbe dans l'être originel : ainsi il reproduit la contradiction comme la douleur de l'individuation, mais les résout dans un principe supérieur, en nous faisant participer à la surabondance de l'être unique ou du vouloir universel. Dionysos et Apollon ne s'opposent donc pas comme les termes d'une contradiction, mais plutôt comme deux façons antithétiques de la résoudre : Apollon, médiatement, dans la contemplation de l'image plastique ; Dionysos, immédiatement, dans la reproduction, dans le symbole musical de la volonté. Dionysos est comme le fond sur lequel Apollon brode la belle apparence ; mais sous Apollon, c'est Dionysos qui gronde » (*NP*, 13). Et d'ajouter : « L'apport apollinien consiste en ceci : dans la tragédie, c'est Apollon qui développe le tragique en drame, qui exprime le tragique dans un drame. « La tragédie, est le chœur dionysiaque qui se détend en projetant hors de lui un monde d'images apolliniennes… Au cours de plusieurs explosions successives, le fond primitif de la tragédie produit par irradiation cette vision dramatique, qui est essentiellement un rêve… Le drame est donc la représentation de notions et d'actions dionysiaques », l'objectivation de Dionysos sous le forme et dans un monde apolliniens » (*NP*, 14). Voir également la remarque de Jean Beaufret à Deleuze dans « La méthode de dramatisation », *ID*, 156-157.

Mais le rôle de l'imagination n'en demeurera pas moins, chez lui, fondamental, puisque ce sont les affects joyeux qui permettent l'augmentation de la puissance et la révélation du « Soi » :

> « […] seule la joie est une affection passive qui augmente notre puissance d'agir ; et seule la joie peut être une affection active. L'esclave se reconnaît à ses passions tristes, et l'homme libre à ses joies, passives et actives. Le sens de la joie apparaît comme le sens proprement éthique ; il est à la pratique ce que l'affirmation elle-même est à la spéculation. Le naturalisme de Spinoza se définit par l'affirmation spéculative dans la théorie de la substance, par la joie pratique dans la conception des modes. Philosophie de l'affirmation pure, l'*Ethique* est aussi philosophie de la joie qui correspond à cette affirmation » (*SPE*, 251).

Ainsi, pouvons-nous scander, à la manière de Romain Rolland :

> « Ô rire de Zarathustra ! Je n'ai pas attendu Nietzsche pour te connaître. Tu résonnes ici, mais de quelles harmonies plus belles et plus pleines ! et comme elles sont proches de celle de l'Ode à la joie… ».[54]

B. Cas pratique : la lettre du rêve

Ainsi souhaiterions-nous clore cette étude spinoziste par un rêve, son propre rêve et l'interprétation qu'il en donne, qui est une véritable « Ode à la joie ». Il s'agit, en fait, plus précisément, d'une lettre de consolation qu'il écrit à un ami en deuil, Pierre Bailing, celui-ci lui ayant fait part d'un « présage » qu'il aurait perçu en rêve, quant à la mort imminente de son enfant. Spinoza donnera à son ami une explication assez étonnante, en invoquant la prégnance des images de rêve, la continuité entre veille et sommeil, à partir de l'interprétation d'un rêve qu'il a lui-même expérimenté. Cette séquence nous démontre la dimension pratique et éthique du rapport à l'imagination, qui loin d'en mépriser le cours, chercher à dévoiler *rationnellement* la logique, pour pouvoir, par la suite, *rêver* et *imaginer* en vue d'une augmentation de puissance.

---

[54] Romain Rolland, *op. cit.*, p.105.

Citons la lettre du rêve :

> « Tu fais mention de présages ; en l'occurrence, tandis que ton enfant était encore sain et vaillant, tu aurais entendu des gémissements semblables à ceux qu'il poussa quand il fut malade (et peu après les avoir poussés, il nous quittait). A ce propos, j'estimais pour ma part que cela ne fut pas un vrai gémissement, mais ton imagination et rien d'autre. Car lorsque tu t'es levé, dis-tu, et, que tu t'es ressaisi pour écouter, tu ne les as plus entendus aussi clairment qu'avant ou qu'après, quand tu fus retourné dans le sommeil. Cela montre parfaitement que ces gémissements n'étaient qu'imagination pure. *Libre et sans liens*, celle-ci pouvait imaginer des gémissements précis de manière plus efficace et plus vive qu'au moment où tu te levais pour tendre l'oreille vers un endroit précis.
>
> Ce que je dis, je peux le confirmer et en même temps l'expliquer à l'aide d'un autre cas, qui m'est arrivé à Rijnburg l'hiver dernier. Un beau matin, le jour pointant à peine dans le ciel, je me réveillais d'un très profond sommeil, *les images qui m'étaient venues dans le sommeil s'animaient sous mes yeux avec autant de vivacité que si elles avaient été de vraies choses*, et en particulier un certain Brésilien, noir et galeux, que je n'avais jamais vu auparavant. Cette image disparaissait en grande partie quand, pour me distraire par autre chose, je fixais les yeux sur un livre ou sur un autre objet. Mais aussitôt que je détournais à nouveau les yeux de cet objet et que je les gardais fixés, sans porter d'attention à rien, la même image du même Ethiopien m'apparaissait avec la même vivacité, encore et encore, jusqu'à ce que, peu à peu, elle eût disparu de ma tête.
>
> *J'affirme qu'il s'est produit la même chose dans mon sens interne, par la vision, que dans le tien par l'ouïe.* Mais comme la cause fut grandement différente, ton cas fut un présage, mais pas le mien. Cela se comprendra clairement par le récit que je vais maintenant faire.
>
> Les effets de l'imagination naissent *soit de la disposition soit du corps*, *soit de l'esprit*. Pour éviter toute prolixité, je n'en veux pour preuve, pour l'instant, que l'expérience : nous faisons l'expérience que les fièvres et autres altérations du corporelles sont des causes de délires, et ceux qui ont le sang épais n'imaginent rien d'autre que rixes, troubles, meurtres et tout ce qui y ressemble. Par ailleurs, nous voyons que *l'imagination est déterminée seulement par la disposition de l'âme, puisque, comme nous en faisons l'expérience, elle suit en tout les traces de l'intellect.* Elle enchaîne ses images et ses mots et les rattache les uns aux autres selon un ordre, comme fait l'intellect de ses démonstrations. Si bien que nous ne pouvons à peu près rien comprendre dont l'imagination ne forme, à partir d'une trace, une certaine image.
>
> Puisqu'il en est ainsi, je dis que tous les effets de l'imagination qui procèdent de causes corporelles ne peuvent jamais être les « présages » des choses futures, puisque leurs causes n'enveloppent aucune chose future. Mais, à l'inverse, *les effets de l'imagination, autrement dit les images, qui tirent leur*

> *origine de la disposition de l'esprit, peuvent être les « présages » de certaines choses futures, puisque l'esprit peut confusément pressentir ce qui va advenir*. Et donc, cela peut s'imaginer avec autant de fermeté et de vivacité que si une chose de ce genre était présente »[55].

L'expérience du rêve permet ainsi à Spinoza de mettre en pratique sa théorie de l'imagination dans son versant éthique, puisqu'il s'agit ici non seulement de consoler un ami, mais de lui éviter les passions tristes émanant de la mort d'un être cher, dont il n'aurait pu, malgré ce qu'il considère comme un « présage », dévier le cours.

Spinoza distingue ainsi deux types d'imaginations : d'une part, celle qui dépend des affections strictement corporelles, et, d'autre part, celle qui, comme explique Foucault, « donne un corps sensible aux idées de l'entendement, et dans laquelle on peut retrouver à la fois sillage et signe, la trace de la vérité » (*IB*, 110). Deux manières également de se rapporter au rêve, deux types d'onirismes, qui montre qu'une philosophie éthique ne peut faire fi des questions liées justement au rêve et au sommeil. Aussi comme explique Michel Bertrand – dont l'introduction à son livre sur *Spinoza et l'imaginaire*, prend appui sur cette lettre du rêve – que le « Brésilien de Spinoza n'exprime pas seulement le trouble. Il est à l'origine d'une question : d'où vient que dans le rêve une image acquière autant de vivacité qu'elle continue à s'imposer à l'état de veille, dominant toute la vie psychique, paralysant l'intellect, rendant le rêveur incapable de s'arracher à la dépression et à l'angoisse ? »[56]. Il s'agit donc bien de « santé ».

Mais, par-delà cette question qui touche les affections, il s'agit également, et ce, particulièrement concernant le présage de Bailing, de penser une certaine communication entre modes, entre « Soi ». C'est par l'amour, qui augmente la puissance, que le père a une connaissance de son fils, et le rêve, justement, permet ici cette connexion – le présage devient vérité : « Chaque être apte à entrer en composition avec un autre pour former un nouvel individu établit donc le premier chaînon d'une solidarité qui ne cesse de s'étendre ; chaque être reçoit ainsi un écho lointain ou proche, affaibli ou intense, de ce qui affecte

---

[55] Spinoza, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 123-125, nous soulignons.
[56] Michel Bertrand, *Spinoza et l'imaginaire*, Paris, PUF, 1983, p. 14.

les autres corps auxquels il est lié. D'une certaine manière il est expressif de ce qui leur arrive »[57]. On ne peut dès lors plus réduire l'expérience onirique à une simple réaction physiologique ; il y a bien quelque chose de plus, qui n'est pourtant pas de l'ordre du miracle ou du surnaturel. Au contraire, tout est naturel au sein de cette éthique qui fonde communication transcendantale entre modes fini au sein de la substance infinie unique.

[57] *Ibid.*, p. 24. Voir également l'analyse d'Antonio Negri, *op. cit.*, p. 170. L'auteur commence justement par une analyse du rêve de Spinoza (p. 155-156) – il conclut ainsi : « La politique, c'est la métaphysique de l'imagination, c'est la métaphysique de la constitution par l'homme du réel, du monde. La vérité vit dans le monde de l'imagination, il est possible d'avoir des idées adéquates qui, loin d'épuiser la réalité, soient au contraire ouverte et constitutives de réalité, vraies intensivement, la connaissance est constitutive, l'être n'est pas seulement trouvé (n'est pas seulement un avoir), il est aussi activité, puissance, il n'y a pas seulement la Nature, il y a une seconde nature, nature de la cause prochaine, être construit : ces affirmations que les commentateurs ont bien du mal à faire cadrer avec l'image statique du spinozisme, avec la figure immobile de l'analogie comique, trouvent au contraire une place adéquate dans cette nouvelle ouverture de la philosophie. L'activité imaginative conquiert un statut ontologique. Non certes pour confirmer la vérité de la prophétie, mais pour renforcer celle du monde et la positivité, la productivité et la socialité de l'action humaine. »

Chapitre XV

Rêve et Justice
L'onirisme supérieur de Deleuze

> « Vertige !... Vin de feu !... Ma prison s'ouvre. Voilà donc la réponse, obscurément conçue dans la douleur et dans le désespoir, appelée par des cris de passion aux ailes brisées, obstinément cherché, voulue, dans les meurtrissures et les larmes de sang, la voilà rayonnante, la réponse à l'énigme du Sphinx, qui m'étreint depuis l'enfance, – à l'antinomie accablante entre l'immensité de mon être intérieur et le cachot de mon individu, qui m'humilie et qui m'étouffe »[1].

> « Sommeille, ne dors pas.
> Dehors la nuit est gouvernée.
> Les rêves sont immobilisés »[2]

Deleuze, nous apprend ainsi, grâce à ces différents intercesseurs, à *rêver* adéquatement, c'est-à-dire, de penser en fonction de la vie, pour une vérité au service de la vie. Et, « non qu'il s'y refuse : il est l'enseignant rêvé, ou *plutôt du rêve même*. Mais le rêve déforme, comme l'enseignement de Deleuze qui déplace aussi, et change. […] La distorsion entre l'immense et le minuscule, les diableries des sorcières et possédées, et le canular qui renverse le sérieux de la dialectique hégélienne, montrent le jeu de Deleuze : entre sens et non-sens, […] »[3], pour une logique du rêve. Car il s'agit toujours de *rêver* plutôt que d'être pris dans un *rêve*, c'est-à-dire, enfermé dans une forme – toujours un verbe plutôt qu'un substantif. Et ce, bien que l'emprisonnement et la libération aillent de paire.

---

[1] Romain Rolland, *op. cit.*, p.103.
[2] René Char, cité par Paul Veyne in « René Char et l'expérience de l'extase », in *La nouvelle revue française,* n° 394, novembre 1985.
[3] Catherine Backès-Clément, « Les petites filles », in *L'Arc – « Gilles Deleuze »,* n°59, 1972, p. 1, nous soulignons.

Tout est question au sein des philosophies de l'immanence, auxquelles Deleuze s'allie sans conteste, d'une libération de l'individu. L'ivresse dionysiaque, la béatitude spinoziste, guident vers un onirisme supérieur, où la connaissance n'est plus une fin, mais un moyen d'atteindre à la raison suffisante, raison d'exister. La question n'est plus celle de la connaissance donc mais bien celle de la voyance et de la croyance – une optique *et* une éthique, justice de la Terre.

> « En fait, il n'y a qu'un terme, la Vie, qui comprend la pensée, mais inversement aussi qui n'est compris que par la pensée. Non pas que la vie soit dans la pensée. Mais seul le penseur a une vie puissante et sans culpabilité ni haine, seule la vie explique le penseur. Il faut comprendre en un tout la méthode géométrique, la profession de polir des lunettes et la vie de Spinoza. Car Spinoza fait partie des vivants-voyants. Il dit précisément que les démonstrations sont les « yeux de l'esprit ». Il s'agit du troisième œil, celui qui permet de voir la vie par-delà tous les faux-semblants, les passions et les morts. […] Spinoza ne croyait pas dans l'espoir ni même dans le courage ; il ne croyait que dans la joie, et dans la vision. […] *Il voulait seulement inspirer, réveiller, faire voir. La démonstration comme troisième œil n'a pas pour objet de commander ni même de convaincre, mais seulement de constituer la lunette ou de polir le verre pour cette vision libre inspirée* » (*SPP*, 22-23, nous soulignons).

Deleuze, par ce « retour » à Spinoza, porte au plus haut point la critique du rêve pour sauver la philosophie et lui permettre de *rêver* activement. Car nous avons les rêves que nous méritons en fonction de la qualité de la puissance et de la quantité des forces qui nous composent. Ou bien le rêve se confond avec la fiction ou l'illusion, ou bien il s'affirme comme création, par-delà toute distinction de l'imaginaire et réel, du vrai et du faux, du bien et du mal. Toute philosophie, avant d'être conceptuelle, se doit donc d'entrer dans le monde de la surface et de la perversion, d'arpenter des plans, de construire des plans, et, dès lors, de continuer à rêver. Car comme dit Nietzsche : « Il n'y a pas de bon concept sans un grand amour »[4]. Philosopher c'est apprendre à rêver – dans

[4] « Il n'y a pas de bons concepts sans un grand amour. Il n'y a pas de bons concepts sans un grand amour, mais là, sans un grand amour, ça ne veut plus du tout dire […] : intéressez-vous à ce que vous faites – parce que c'est la moindre des choses ça – ça veut dire que les concepts ou les pensées que vous avez, quelles qu'elles soient, d'ordre scientifique, d'ordre philosophique, n'importe quel ordre – ne soient pas sans augmenter votre puissance d'exister et sans vous faire

la nuit de l'éclair, dans l'insomnie d'un sommeil sans rêve, à minuit où la foudre relance en un instant les dés du hasard et de la nécessité – tout en luttant contre les dérives du rêve lui-même, sa manière de se fonder inéluctablement, de par sa capacité à « informer », à imposer des formes, un système du jugement implacable, d'autant plus redoutable qu'il se donne pour éternel.

I. Spinozisme de Deleuze

A. « Un vitalisme rigoureux »[5]

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Deleuze définit ce qu'il considère comme étant la spécificité de la philosophie, à savoir l'activité qui consiste en la création de concepts, solutions inséparables des problèmes dont ils participent. Aussi l'accent est-il mis sur cette notion de création, de construction, d'élaboration. Car il s'agit avant tout de construire un plan pré-philosophique sur lequel se tiendront les concepts. La vie sera, dès lors, la condition même de la pensée. Même Descartes retrouvera ses traits de philosophe véritable, dès lors, qu'on considèrera le monde véridique lui-même comme émanant d'une puissance du faux, de la construction préalable d'un plan pré-philosophique :

> « Mais si Descartes est philosophe, c'est parce qu'il se sert de cette plaisanterie pour ériger une image de la pensée telle qu'elle est en *droit* : la bonne nature et l'affinité avec le vrai appartiendraient à la penser en droit, quelle que soit la difficulté de traduire le droit dans les faits, ou de retrouver le droit par-delà les faits ».

---

percevoir une multiplicité d'autres choses. Alors, l'affect, je le définirais comment ? Ce qui augmente ma puissance d'exister. Nietzsche nous donnera la continuation : « c'est ce qui nous rend de plus en plus léger ». » (Cours Cinéma-Pensée du 13 décembre 1983).

[5] L'expression est de David Lapoujade, dans un paragraphe décisif et tout à fait éclairant : « En logicien impitoyable, Deleuze est indifférent à la description des vécus […]. Seule compte la logique mais parce que nous verrons qu'elle a une curieuse manière de se confondre, au-delà des vécus, avec les puissances même de la vie. D'où, autre trait distinctif, *un vitalisme rigoureux*. Ce n'est pas que la vie insuffle à la logique un vent d'irrationalité qui, sinon, lui fait défaut ; c'est plutôt que *les puissances de la vie produisent sans cesse de nouvelles logiques qui nous soumettent à leur irrationalité* » (*MA*, 14, nous soulignons).

C'est ce que repère Pierre Montebello lorsqu'il écrit :

> « En tant que l'immanence se situe avant la création de concepts, elle est pré-philosophique, elle est la fulgurance d'une vision, d'une intuition, d'un rêve, d'une extase, d'un excès, d'un processus pathologique ou d'une expérience ésotérique. […] Le philosophe commence par « expérimentation tâtonnante », quitte à affronter de nombreux dangers, quitte à ce que la philosophie devienne pour lui un « exercice dangereux » où tout devra être porté par les « yeux de l'esprit ». Le philosophe est d'abord immergé dans des visions, dans une tonalité d'être qui exprime la manière dont le monde l'affecte, il est d'abord visionnaire, fut-ce au péril du néant, bien avant de peupler ses visions de concepts et de leur donner la forme du pensable. […] C'est toujours ainsi qu'une philosophie débute, qu'il s'agisse de l'intuition d'une subjectivité originaire dont le Cogito est le premier concept chez Descartes, de l'intuition du « déjà-pensé » dont la réminiscence est le premier concept chez Platon […] Que serait la philosophie sans la puissance pré-philosophique de se donner « un Un-Tout comme un désert mouvant que les concepts viennent peupler », demande Deleuze ? Que serait-elle sans rêves et hyperboles, sans la violence du monde qui la frappe et qu'elle retourne en pensée vaste comme le monde » (DPP, 34, nous soulignons).

C'est ici que s'affirme l'exercice transcendant de la faculté d'imaginer, ce que nous appelions plus haut onirisme supérieur. Le rêve s'allie à la pensée dans cette activité d'invention qui se fait par-delà les valeurs établies, les dualismes rigides, les strates solides :

> « Penser signifierait ceci : *découvrir, inventer de nouvelles possibilités de vie*. « Il y a des vies où les difficultés touchent au prodige ; ce sont les vies des penseurs. Et il faut prêter l'oreille à ce qui nous est raconté à leur sujet, car on y découvre des possibilités de vie, dont le seul récit donne de la joie et de la force, et verse une lumière sur la vie de leurs successeurs. Il y a là autant d'invention, de réflexion, de hardiesse, de désespoir et d'espérance que dans les voyages des grands navigateurs ; et, à vrai dire, ce sont aussi des voyages d'explorations dans les domaines les plus reculés et les plus périlleux de la vie. Ce que ces vies ont de surprenant, c'est que deux instincts ennemis, qui tirent dans des sens opposés, semblent être forcés de marcher sous le même joug : l'instinct qui tend à la connaissance est contraint sans cesse à abandonner le sol où l'homme a coutume de vivre et à se lancer dans l'incertain, et l'instinct qui veut la vie se voit forcé de chercher sans cesse à tâtons un nouveau lieu où s'établir » En d'autres termes *: la vie dépasse les limites que lui fixe la connaissance, mais la pensée dépasse les limites que lui fixe la vie. La pensée cesse d'être une ratio, la vie cesse d'être une*

> *réaction*. […] secret pré-socratique par excellence, mais aussi comme l'essence de l'art » (*NP*, 115-116, nous soulignons).

D'où l'affinité de cette manière de rêver avec l'art, qui semblent converger autour d'un même processus créateur :

> « L'art est la plus haute puissance du faux, il magnifie « le monde en tant qu'erreur », il sanctifie le mensonge, il fait de la volonté de se tromper un idéal supérieur […] ; ce qui est actif dans la vie ne peut être effectué qu'en rapport avec une affirmation plus profonde. L'activité de la vie est comme une puissance du faux, duper, dissimuler, éblouir, séduire. Mais pour être effectuée, *cette puissance du faux doit être sélectionnée, redoublée ou répétée, donc élevée à la plus haute puissance*. La puissance du faux doit être élevée jusqu'à une *volonté* de tromper, volonté artiste seule capable de rivaliser avec l'idéal ascétique et de s'opposer à cet idéal avec succès. L'art précisément invente des mensonges qui élèvent le faux à cette plus haute puissance affirmative dans la puissance du faux. *Apparence*, pour l'artiste, ne signifie plus la négation du réel dans ce monde, mais cette sélection, cette correction, ce redoublement, cette affirmation. Alors la vérité prend peut-être une nouvelle signification. *Vérité est apparence*. Vérité signifie effectuation de la puissance, élévation à la plus haute puissance. » (*NP*, 117, nous soulignons).

Cette nouvelle conception de la vérité émane d'une intuition qui est un éclair ou une ivresse, une vision devenue voyance. Tel est le deleuzianisme propre de Spinoza ; l'éclair de Spinoza.

Aussi, dans « Pour en finir avec le jugement », Deleuze fait-il référence en note à un remarquable article de Paul Veyne sur René Char. On y trouve toute sa conception de l'ivresse qui émane de l'insomnie, de l'impossible, de la volonté de néant devenu auto-destruction créatrice, la manière dont la négation devient affirmation et que l'affirmation s'affirme doublement. Il fait ainsi référence au sommeil sans rêve de René Char en écrivant :

> « Ce sommeil sans rêve n'est pas de ceux où nous dormons, mais il parcourt la nuit et l'habite d'une clarté effrayante qui n'est pas le jour, mais l'Eclair […]. Ce sommeil sans rêve, où l'on ne dort pas, est Insomnie, car seule l'insomnie est adéquate à la nuit, et peut la remplir et la peupler »; et d'ajouter, en note : « Quand René Char invoque les droits du sommeil au-delà du rêve, ce n'est pas contradictoire, puisqu'il s'agit d'un sommeil où l'on ne dort pas, et qui produit l'éclair » (*CC*, 163).

Paul Veyne, en effet, traite de la notion d'extase chez Char, d'une manière qui fait singulièrement écho tant à Nietzsche, qu'à Spinoza. Il commence par redonner au terme d'extase un contenu profane, dénué de religiosité – athéisme tranquille : « Pourquoi faut-il que le christianisme ait compromis le mot d'extase, qui est beau, avec l'idée de religion ? […] L'expérience de l'extase […] suggèrera plutôt un jour à René Char, qui considère « le voyage de l'énergie de l'univers », la vision de ce que pourrait être un état divin du cosmos lui-même. Mais, loin de lui révéler l'Un ou l'Être, l'extase lui fait découvrir d'abord une coupure radicale. Et une immanence, puis une énigme ».[6] René Char voit ainsi dans la dichotomie du jour et de la nuit, dans la scission de la veille et du sommeil, l'énigme propre à l'être :

> « Il y a le Jour et il y a la Nuit ; on ne saurait concevoir de plus grande différence ; *qui a compris cela a tout compris*. […] Le jour est ce qu'il est convenu de considérer comme l'existence réelle, qu'on n'appellera certes pas la Vie ; la nuit s'ouvre à nous qu'en des moments fugitifs de félicité, où le jour est dévalorisé et où ses vérités n'apparaissent plus ultimes. « Poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes », encore faut-il préciser que cette Vérité est celle de la nuit ; vérité peu bavarde qui est surtout le démenti des vérités diurnes, expérience fugitive et clairsemée […] « c'est le peu qui est réellement tout » »[7]

Aussi construit-il une distinction entre deux rapports à la nuit – comme nous l'avions vu chez Blanchot – le fait de dormir et de rêver, d'une part, le sommeil où l'on ne dort pas et où l'on ne rêve pas, d'autre part.

Cette distinction Deleuze la reprend pour son compte pour qualifier l'état d'ivresse, l'onirisme supérieur proche de l'intuition. Ainsi, pour René Char, « seul le sommeil voyage librement ; hors du sommeil, la nuit avec ses rêves trop vantés n'est pas livre. Elle est, comme le jour, prisonnières des causalités et du « chaos de la précision », dont les écrous lui interdisent de parcourir le vide et l'inconnu ; dehors, la nuit n'est la Nuit et c'est l'esclavage »[8].

---

[6] Paul Veyne, *op. cit.*, p. 56.
[7] *Ibid.*, p. 57, nous soulignons.
[8] *Idem.*

Il se démarque, dans sa conception du rêve, comme il en sera également pour Kafka et pour Deleuze, de toutes les traditions du rêve : « C'est peu de dire que la nuit et le sommeil, selon Char, et le rêve, ne sont pas ceux des romantiques, du surréalisme ou de Freud : ils sont le contraire ; les rêves des dormeurs sont aussi gouvernés que la réalité. Pauvres bijoux que les rêves ; il est un « mystère nouveau » que le sommeil contribue à enseigner, celui « des pouvoirs extraordinaires dont nous nous sentons profusément traversés mais que nous n'exprimons qu'incomplètement faute de loyauté, de discernement cruel et de persévérance » »[9]. Aussi retrouve-t-on un nouveau découpage, qui récuse la théorie des deux mondes, retrouvant la force active du rêve contre un idéalisme du rêve comme séparation :

> « La coupure du jour et de la nuit n'est pas celle de ce monde et d'un au-delà ; elle vient de ce qu'en ce monde (il n'en n'est pas d'autre) l'homme est généralement inférieur à lui-même, à l'énergie potentielle de son cœur et de son sang. *« Rival heureux du réel », le sommeil partage avec l'Eclair, avec la Foudre, le privilège d'établir une vérité universelle* […] Le jour n'éclaire pas, seules existent la nuit et la clarté, mais cette clarté vient de la nuit, c'est le grandissime éclair ; il scintille que de temps à autre, un certain nombre de fois en une vie ; mais, à chaque éclair, on distingue un peu plus de choses qu'à l'éclair précédent. On mourra sans avoir tout vu, bien entendu, mais, en tout cas, me disais-je, on a vu ainsi un peu plus que tous ceux qui ne voient que dans le jour ; bien que l'éclair fasse ensuite plus obscure l'obscurité qui le suit, a conclu ce jour-là le poète »[10].

La conception optique et éthique resurgit également au sein de ces percepts poétiques qui font de René Char un véritable luministe, un polisseur de lentilles :

> « Dans notre sensation de l'éclair, il y aussi celle de l'obscurité qu'il commence à rompre et qui est donc presque synonyme d'éclair et de nuit. Voilà (on peut du moins le supposer) ce que signifie, pour René Char, George de la Tour, luministe du clair-obscur, ce peintre qui ne cède pas « à la tentation de remplacer les ténèbres par le jour et leur éclair nourri par un terme inconstant » ; voilà les « deux bougies » qu'élève le peintre dans les *Voisinages de Van Gogh* : la nuit et la foudre ».[11]

---

[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*, p. 58, nous soulignons.
[11] *Idem.*

Aussi faut-il apprendre à voir dans l'obscurité, dépasser l'imagination par l'imagination elle-même :

> « Je suis l'exclu et le comblé. Achevez-moi, beauté planeuse, *ivres paupières mal fermées* »[12].

« Ivres paupières mal fermées » … Et chez Char, comme nous l'avions vu chez Minnelli, le rêve s'apparente à une prison :

> « Des eaux froides de l'été ; les rêveurs de la nuit froide aiment les neiges de l'hiver sans vain réconfort, mais les travailleurs du jour, en leur moite saison, n'aspirent qu'au rafraichissement. Une fois heureux à leur façon, ces prisonniers se croient élargies quand le soleil se plonge enfin dans la mer ; ils vont dormir. Malheur de l'homme sans sommeil, malheur qu'il ignore. Mais ceux qui sommeillent n'en sont pas plus heureux, et le savent »[13].

Il ignore la nuit véritable celle qui « n'est pas heureuse humeur, mais liberté poétique qui ignore obstacles et couleur, serait-ce celle de « l'or du mur » »[14]. La nuit comme « vérité du soleil » :

> « […] mais ce à quoi [le poète] aspire est que, dans une de ces maigres nuits qu'une réalité épuisante lui concède encore, l'autorisation d'oser, d'agir, de tuer lui soit confirmée et que la nuit lui timbre souverainement. Autorisation cosmique. De même que la nuit est la vérité du soleil, la vérité du temps, de la beauté et de son amour est une contemporanéité où tous les moments sont en une commune immersion ; cela, le sommeil l'expérimente parfois, lorsque, « dans la moelle épinière du Temps d'où irradie l'amour, nous célébrons de l'amour la fête éminente, minuit blanchi par ses douze douleurs »[15].

Dès lors, retrouve-t-on, à travers ce voyage libre, le véritable Soi, celui qui fabule, devenant, lui-même, fabuleux : « le moi a senti son corps comme dilaté, *devenu géant* » (p. 66, nous soulignons).

---

[12] *Ibid.*, nous soulignons.
[13] *Ibid.*, p. 60.
[14] *Ibid.*, p. 63.
[15] *Ibid.*, p. 65.

C'est le monde décisoire, celui du lancer de dés, c'est le monde de la béatitude, où s'exprime la liberté – « L'*Ethique* du livre V est un livre aérien, de lumière, qui procède par éclairs » (*CC*, 187) – que semble décrire Char, et auquel adhère toute la philosophie de Deleuze. Car fabuler, c'est choisir de choisir, c'est promettre, c'est décider véritablement :

> « La décision n'est pas un jugement, ni la conséquence organique d'un jugement : elle jaillit vitalement d'un tourbillon de forces qui nous entraîne dans le combat. Elle résout le combat sans le supprimer ni le clore. Elle est l'éclair adéquat à la nuit du symbole » (*CC*, 168).

L'on retrouve également la double affirmation nietzschéenne[16], chez qui l'éclair et le cristal jouent également un rôle fondamental[17]. L'insomnie s'associe au néant de volonté qui fait que l'homme veut se dépasser – tel le devenir-minéral de Bartleby dans sa double affirmation de l'impossible, où il s'agit d'atteindre à l'existence inorganique et primitive dans sa pureté – petites morts pour une grande santé :

> « Les forces réactives brisant leur alliance avec la volonté de néant, la volonté de néant à son tour brise son alliance avec les forces réactives. Elle inspire à l'homme un goût nouveau : se détruire, mais se détruire activement. […] La destruction active signifie : le point, le moment de transmutation dans la volonté de néant. La destruction devient active au moment où, l'alliance étant brisée entre les forces réactives et la volonté de néant, celle-ci se convertit et passe du côté de l'affirmation, se rapporte à une puissance d'affirmer qui détruit les forces réactives elles-mêmes. La destruction devient active dans la mesure où le négatif est transmué, converti en puissance affirmative : « éternelle joie du devenir » qui se

---

[16] « L'élément de l'affirmation, voilà ce qui manque à l'homme, même et surtout à l'homme supérieur. […] 1° il y a des choses que l'homme supérieur ne sait pas faire : rire, jouer, danser. Rire est affirmer la vie et, dans la vie, même la souffrance. Jouer est affirmer le hasard et, du hasard, la nécessité. Danser est affirmer le devenir et, du devenir, l'être. 2° [Ils] reconnaissent l'âne comme leur « supérieur ». […] 3° […] L'ombre est l'activité de l'homme, mais elle a besoin de la lumière comme d'une instance plus haute : sans elle, elle se dissipe ; avec elle, elle se transforme et il lui arrive de disparaître d'une autre façon, changeant de nature quand il est midi ; 4° Des deux chiens de feu, l'un est la caricature de l'autre. L'un s'active à la surface, dans le fracas et la fumée. […] Mais l'autre chien de feu est un animal affirmatif. » (*NP*, 196)

[17] « Penser, à l'état primitif (pré-organique), est un processus où des formes, se composant, s'imposent, comme dans le cristal » (Fragment posthume, cité par Morin*, op. cit.*, p. 187).

> déclare en un instant, « joie de l'anéantissement », « affirmation de l'anéantissement et de la destruction ». Tel est « le point décisif » de la philosophie dionysiaque : le point où la négation exprime une affirmation de la vie, détruit les forces réactives et restaure l'activité dans ses droits. Le négatif devient le coup de tonnerre et l'éclair d'une puissance d'affirmer. Point suprême, focal ou transcendant, Minuit, qui ne se définit pas chez Nietzsche par un équilibre ou une réconciliation des contraires, mais par une conversion. Conversion du négatif en son contraire, conversion de la ratio cognoscendi dans la ration essendi de la volonté de puissance » (*NP*, 201).

Dès lors, transmuer signifiera : « 1° *Changement de qualité dans la volonté de puissance*. […] 2° *Passage de la* ratio cognoscendi *à la* ration essendi *dans la volonté de puissance.* […] 3° *Conversion de l'élément dans la volonté de puissance*. Le négatif devient puissance d'affirmer : il se subordonne à l'affirmation, il passe au service d'un excédent de vie.[…] 4° *Règne de l'affirmation dans la volonté de puissance*. Seule l'affirmation subsiste en tant que puissance indépendante ; le négatif en émane comme l'éclair, mais aussi bien se résorbe en elle, disparaît en elle comme un feu soluble. […] Conversion du lourd en léger, du bas en haut, de la douleur en joie : cette trinité de la danse, du jeu et du rire forme, à la fois, la transsubstantiation du néant, la transmutation du négatif, la transvaluation ou changement de puissance de la négation. […] 5° *Critique des valeurs connues*. […] ; 6° *Renversement du rapport des forces*. L'affirmation constitue un devenir-actif comme devenir universel des forces. » (*NP,* 202)[18].

[18] « Zarathoustra dit oui et amen « d'une façon énorme et illimitée », il est lui-même « l'éternelle affirmation de toutes choses ». « Je bénis et j'affirme toujours, pourvu que tu sois autour de moi, ciel clair, abîme de lumière ! Je porte dans tous les gouffres mon affirmation qui bénit » Tant que règne le négatif, on chercherait vainement le grain d'une affirmation ici-bas et dans l'autre monde : ce qu'on appelle affirmation est grotesque, triste fantôme agitant les chaînes du négatif. Mais quand la transmutation survient, c'est la négation qui se dissipe, rien n'en subsiste comme puissance indépendante, en qualité ni en raison : « Constellation suprême de l'être, que nul vœu n'atteint, que nulle négation ne souille, éternelle affirmation de l'être, éternellement je suis ton affirmateur » » (NP, 203) ; « L'affirmation n'a pas d'autre objet que soi-même. […] L'affirmation comme objet d'affirmation : tel est l'être. En elle-même et comme affirmation première, elle est devenir. Mais elle est l'être, en tant qu'elle est l'objet d'une autre affirmation qui élève le devenir ou qui extrait l'être du devenir. […] Les deux affirmations constituent la puissance d'affirmer dans son ensemble. […] 1° Les deux animaux de Zarathoustra […] 2° Le couple divin, Dionysos-Ariane […] 3° Le labyrinthe ou les oreilles. Le labyrinthe […] désigne d'abord l'inconscient, le soi ; seule l'Anima est capable de nous réconcilier avec l'inconscient, de nous donner un fil conducteur pour son exploration. […] le devenir, l'affirmation du devenir ».

Deleuze résume ainsi la conception de l'affirmation, fondamentalement ontologique et éthique, chez Nietzsche. D'où l'appel au rêve chez Nietzsche, à l'onirisme supérieur, qui allège plutôt qu'il ne charge et alourdit :

> « Affirmer, c'est alléger : non pas charger la vie sous le poids des valeurs supérieures, mais *créer* des valeurs nouvelles qui soient celles de la vie, qui fassent de la vie la légère et l'active. […] « *Et ce que vous avez appelé monde, il faut que vous commenciez par le créer : votre raison, votre imagination, votre volonté, votre amour doivent devenir ce monde* » ». (*NP*, 212, nous soulignons)

Cet appel à la création d'un monde, non pas d'un outre-monde émanant d'une fiction qui sépare, mais d'un monde pluriel qui dit « oui » à l'être en tant que différence et devenir, qui épouse le vrai mouvement de la nature, cet appel repose d'abord sur un préalable, qui sera, pour Deleuze, la tâche fondamentale de la philosophie, son *Ethique* à lui : « En finir avec le jugement ».

B. En finir avec le Jugement : L'Ethique de Deleuze

Aussi retrouve-t-on ici le noyau spinoziste indéfectible de Deleuze ; sa vision éthique du monde qui implique un rôle positif de l'imagination et du rêve. Détruire la fiction de la morale, permet ainsi de redonner au rêve son activité propre, purement éthique :

> « Le bon de l'éthique est devenu le méchant de la morale, le mauvais de l'éthique est devenu le bon de la morale. Le bien et le mal ne sont pas le bon et le mauvais, mais au contraire l'échange, l'inversion, le *renversement* de leur détermination. Nietzsche insistera sur le point suivant : « Par-delà le bien et le mal » ne veut pas dire : « Par-delà le bon et le mauvais. » Au contraire… Le bien et le mal sont des valeurs nouvelles […] On les crée non pas en agissant mais en se retenant d'agir. Non pas en affirmant, mais en commençant par nier. C'est pourquoi on les dit non créées, divines, transcendantes, supérieures à la vie » (*NP*, 139).

La critique reprend ses droits et devient réellement une clinique. D'où l'opposition entre la critique nietzschéenne et celle du kantisme[19], que nous avions abordée plus haut. La critique ouvre, ainsi, la voie vers une « autre sensibilité ». Cette même sensibilité, Deleuze la perçoit également chez D.H. Lawrence, auquel il prête également, une méthode de dramatisation proche de Nietzsche, avec la revalorisation de la passion, au service de l'action :

> « Lawrence intervient avec des arguments très passionnels, d'autant plus forts qu'ils impliquent une méthode d'évaluation, une typologie : ce n'est pas le même type d'homme qui a pu écrire évangile et apocalypse » (*CC,* 50).

Dans ce texte extraordinaire, Deleuze revient sur le livre de l'Apocalypse, qui est le prototype du système du jugement consolidé par le christianisme : « L'Apocalypse apporte une religion du pouvoir – une croyance, une terrible manière de *juger*. Au lieu du don du Christ, une dette infinie. […] Si nous baignons sans l'Apocalypse, c'est plutôt parce qu'elle inspire en chacun de nous des manières de vivre, de survivre, et de juger. C'est le livre de

---

[19] « 1° Non pas des principes transcendantaux, qui sont de simples conditions pour de prétendus fait, mais des principes génétiques et plastiques, qui rendent compte du sens et de la valeur des croyances, des interprétations et des évaluations ; 2° Non pas une pensée qui se croit législatrice, parce qu'elle n'obéit qu'à la raison, mais une pensée qui pense *contre* la raison […]. On se trompe beaucoup sur l'irrationalisme tant qu'on croit que cette doctrine oppose à la raison autre chose que la pensée : les droits du donné, les droits du cœur, du sentiment, du caprice ou de la passion. Dans l'irrationalisme, il ne s'agit pas d'autre chose que de la pensée, par d'autre chose que de penser. Ce qu'on oppose à la raison, c'est la pensée elle-même ; ce qu'on oppose à l'être raisonnable, c'est le penseur lui-même. [...] la pensée reconquiert ses droits et se fait législatrice contre la raison : *le coup de dés*, tel était le sens du coup de dés ; 3° Non pas le législateur kantien, mais le généalogiste. […] Le généalogiste est le vrai législateur. […] un peu devin, philosophe de l'avenir. […] Pour lui, penser c'est juger, mais juger, c'est évaluer et interpréter, c'est créer des valeurs. Le problème du jugement devient celui de la justice, et de la hiérarchie ; 4° Non pas l'être raisonnable, fonctionnaire des valeurs en cours, à la fois prêtre et fidèle, législateur et sujet, esclave vainqueur et vaincu, homme réactif au service de soi-même. […] L'instance critique n'est pas l'homme réalisé, ni aucune forme sublimée de l'homme, esprit, raison, conscience de soi. […] L'instance critique est la volonté de puissance, le point de vue critique est celui de la volonté de puissance […] le type critique, l'homme *en tant qu'il veut être dépassé, surmonté*…[…] ; 5° Le but de la critique : non pas les fins de l'homme ou de la raison, mais enfin le surhomme, l'homme surmonté, dépassé. Dans la critique, il ne s'agit pas de justifier, mais de sentir autrement : une autre sensibilité » (*NP*, 107-108).

chacun de ceux qui se pensent survivants. C'est le livre des Zombis […] « sa technique de tyrannie sacerdotale, sa technique d'attroupement : la croyance à l'immortalité, *c'est-à-dire la doctrine du jugement* » (Lawrence cité par Deleuze, *CC,* 51) ; et d'insister : « *C'est une toute nouvelle image du pouvoir* que le christianisme va inventer, avec l'Apocalypse : le système du Jugement » (*CC*, 54).

Dans cette critique virulente et passionnée de l'entreprise apocalyptique, nous retrouvons les arguments spinozistes et son analyse, justement, de la prophétie ainsi que la différence avec la posture du prêtre :

> « La *vision* apocalyptique remplace la *parole* prophétique, la programmation remplace le projet et l'action, tout un théâtre de fantasmes succède à l'action des prophètes comme à la passion du Christ. Fantasmes, fantasmes, expression de l'instinct de vengeance, arme de la vengeance des faibles. L'Apocalypse rompt avec le prophétisme mais surtout avec l'élégante immanence du Christ pour qui l'éternité s'éprouvait dans la vie, ne pouvait d'éprouver que dans le vie (« se sentir au ciel ») » (*CC*, 57).

De même la question de l'individualité ressort de cette analyse de Lawrence, puisqu'il oppose, dans un même homme, l'esprit collectif et l'esprit individuel, avec la critique du Cogito, d'autant plus puissante et orageuse :

> « Du monde physique des flux, nous abstrayons un reflet, un double exsangue, fait de sujets, objets, prédicats, relations logiques. Nous extrayons ainsi le système du jugement. La question n'est pas d'opposer société et nature, artificiel et naturel. Peu importe les artifices. Mais, chaque fois qu'une relation physique sera traduite en rapports logiques, le symbole en image, le flux en segments, l'échange, découpé en sujets et en objets, les uns pour les autres, on devra dire que le monde est mort, et que l'âme collective est à son tour enfermée dans un moi, que ce soit celui du peuple ou celui du despote » (*CC*, 69).

Deleuze ne cessera ainsi de relater ce drame qui vit l'instauration du système du jugement, et qui pervertit justement la notion de drame elle-même, autrement dit, le rêve lui-même :

> « Le jugement n'est pas apparu sur un sol qui, même très différent, en aurait favorisé l'épanouissement ; il a fallu rupture et bifurcation. Il a fallu que la dette se fasse envers des dieux. […] Il a fallu beaucoup de chemins détournés, car les dieux étaient d'abord des témoins passifs ou des

> plaideurs plaintifs qui ne pouvaient pas juger (ainsi dans les *Euménides* d'Eschyle). C'est peu à peu que les dieux et les hommes s'élèvent ensemble à l'activité de juger, pour le meilleur et pour le pire, comme on le voit dans le voit dans le théâtre de Sophocle. Les éléments d'une doctrine du jugement supposent que les dieux donnent des *lots* aux hommes, et que les hommes d'après leurs lots sont bons pour telle ou telle *forme*, pour telle ou telle *fin* organique. A quelle forme mon lot me voue-t-il, mais aussi mon lot correspond-il à la forme à laquelle je prétends ? Voilà l'essentiel du jugement : l'existence découpée en lots, les affects distribués en lors sont rapportés à des formes supérieures […]. Les hommes jugement pour autant qu'ils estiment leur propre lot, et sont jugés pour autant qu'une forme confirme ou destitue leur prétention. Ils sont jugés en même temps qu'ils jugent, et ce sont les mêmes délices de juger et d'être jugé. Le jugement fait irruption dans le monde, sou la forme du jugement faux qui va jusqu'au délire, à la folie, quand l'homme se trompe de lot, et du jugement de Dieu, quand la forme impose un autre lot. […] Une dernière bifurcation se produit avec le christianisme : il n'y a plus de lots, car ce sont nos jugements qui font notre seul lot, et il n'y a plus de forme car c'est le jugement de Dieu qui constitue la forme infinie. A la limite, se lotir soi-même et se punir soi-même deviennent les caractères du nouveau jugement ou du tragique moderne. Il n'y plus que du jugement, et tout jugement porte sur un jugement […] La doctrine du jugement a renversé et remplacé le système des affects » (*CC*, 161-162).

Nous voyons bien ici se dessiner la critique nietzschéenne de la métaphysique, dans cette loterie d'outre-monde, qui dénoua la complicité tragique d'un Dionysos et d'un Apollon : rêve et ivresse. Apollon se lie à Ezéchiel, qui lui-même empruntait sa roue à Anaximandre – les formes l'emportent sur les forces, le rêve se cristallise en image, devenant principe plutôt que processus :

> « Le monde du jugement s'installe comme dans un rêve. C'est le rêve qui fait tourner les lots, roue d'Ezéchiel, et fait défiler les formes. Dans le rêve les jugements s'élancent comme dans le vide, sans rencontrer de résistance d'un milieu qui les soumettrait aux exigences de la connaissance et de l'expérience ; c'est pourquoi la question du jugement est d'abord celle de savoir si l'on rêve. Aussi Apollon est-il à la fois le dieu du jugement et le dieu du rêve : c'est Apollon qui juge, impose des limites et nous enferme dans la forme organique, c'est le rêve qui enferme la vie dans ces formes au nom desquelles on la juge » (*CC*, 162)[20].

[20] « On a l'air de donner beaucoup à l'existence en en faisant un crime, une démesure ; on lui confère une double nature, celle d'une injustice démesurée et d'une expiation justificatrice ; on la

Soulagement qui pourtant s'est vite transformé en désespoir … Le système du jugement ne fait que s'installer.

II. Libérer l'individu du rêve de l'homme – Logique de la relation

Deleuze ne cessera ainsi de militer pour la libération de l'individu, du soi et des singularités virtuelles qui le composent du rêve de l'homme, c'est-à-dire de la *forme* homme – véritable signification de la « mort de l'homme » – appelant à une logique des relations, qui est pour nous, un onirisme supérieur, une gestion des images et des signes, une métaphysique de l'imagination, attentive à la manière dont s'enchaînent les images, qui parce qu'ils séparent, font communiquer les individus au sein de l'existence. C'est à une justice supérieure qu'il fait donc appel :

> « […] il y a une justice qui s'oppose à tout jugement, d'après laquelle les corps se marquent les uns les autres, la dette s'écrit à même le corps, suivant des *blocs finis* qui circulent dans un territoire. Le droit n'a pas l'immobilité des choses éternelles, mais se déplace sans cesse entre famille qui ont à reprendre ou à rendre le sang. Ce sont de terribles signes qui labourent les corps et les colorent, traits et pigments, révélant en pleine chair ce que chacun doit et ce qui lui est dû : tout un *système de la cruauté*, dont on entend l'écho dans la philosophie d'Anaximandre et la tragédie d'Eschyle » (*CC*, 160).

---

titanise par le crime, on la divinise par l'expiation du crime. Et qu'y-a-t-il au bout de tout cela, sinon une manière subtile de la déprécier, de la rendre passible d'un jugement, jugement moral et surtout jugement de Dieu ? Anaximandre » ; « Il n'y a qu'un cas où les juifs ont absolument besoin d'y revenir, c'est quand il s'agit de voir, quand ils ont besoin de voir, quand la Vision retrouve une certaine autonomie par rapport à la Parole. « Les Juifs de la période postérieure à David ne possédaient pas d'yeux en propre, ils scrutaient leur Jehovah jusqu'à devenir aveugles, puis ils regardaient le monde avec les yeux de leurs voisins ; quand les prophètes devaient avoir des visions, celles-ci devaient être chaldéenne ou assyriennes. Ils empruntaient d'autres dieux pour apercevoir leur propre Dieu invisible ». Les hommes de la nouvelle Parole ont besoin du vieil œil païen. C'est déjà vrai des éléments apocalyptiques qui apparaissent chez les prophètes. Ezéchiel a besoin des roues trouées d'Anaximandre (« c'est un grand soulagement de trouver les roues d'Anaximandre chez Ezéchiel… ») (*CC*, 58) …

A. Le moléculaire : mort de l'homme

L'individu, chez lui, se trouve pris dans des processus de subjectivation qui ne se confondent pas avec le sujet et la substance – l'agneau carnivore :

> « L'entreprise du Christ est individuelle. L'individu ne s'oppose pas tellement à la collectivité, en soi ; c'est individuel et collectif qui s'opposent en chacun de nous comme deux parties différentes de l'âme. […] Ce que l'Apocalypse fait valoir, c'est la revendication des « pauvres » ou des « faibles », car ceux-ci ne sont pas ce qu'on croit, ce ne sont pas les humbles ou les malheureux, mais des hommes très redoutables qui n'ont plus d'âme que collective. […] l'agneau carnivore – l'agneau qui mord, et qui crie « au secours, que vous ai-je fait ? c'était pour votre bien et pour la cause commune ». Quelle curieuse figure, celle du penseur moderne. » (*CC*, 53).

Aussi s'agit-il pour lui, comme pour D.H. Lawrence, d'aimer autrement, de réapprendre à aimer :

> « Ne plus aimer, ne plus se donner, ne plus prendre. Sauver ainsi la part individuelle de soi-même. Car l'amour n'est pas la part individuelle, il n'est pas l'âme individuelle : il est plutôt ce qui fait de l'âme individuelle un *Moi*. Or, un moi, c'est quelque chose à donner ou à prendre, qui veut aimer et être aimé, c'est une allégorie, une image, un Sujet, ce n'est pas une véritable relation. Le moi n'est pas une relation, c'est un reflet, c'est la petite lueur qui fait un sujet, la lueur de triomphe dans un œil (« le sale petit secret », dit parfois Lawrence) » (*CC*, 68)

Car, ce qui est individuel, c'est la relation à Autrui, cet autrui qui est en fin de compte le Soi, la différence en elle-même. Et l'on comprend, dès lors, l'opposition deleuzienne à tout solipsisme du sujet, en un sens cartésien, et, sa construction d'une théorie d'Autrui singulière qui traverse toute son œuvre, faisant écho à sa thèse selon laquelle la différence est toujours première dans l'ordre des raisons. Car, « ce qui est individuel, c'est la relation, c'est l'âme, non pas le moi. Le moi a tendance à s'identifier au monde, mais c'est déjà de la mort, tandis que l'âme tend le fil de ses « sympathies » et « antipathies » vivantes. Cesser de penser comme un moi, pour se vivre comme un flux, un ensemble de flux, en relation avec d'autres flux, hors de soi et en soi » (*CC*, 68).

> « La part inaliénable de l'âme, c'est quand on a cessé d'être un moi : il faut conquérir cette part éminemment fluente, vibrante, luttante » (*CC*, 69).

B. Le combat *pour* Autrui

Son texte qui veut en finir avec le jugement atteste de toutes ses forces de cette volonté de libérer l'individu, c'est-à-dire, cet être relationnel qui est la différence même, de tout pouvoir unificateur, organique et dialectique. Et c'est dans la notion de combat que l'on retrouve cette relation primordiale non seulement à l'Autre mais à Soi. Le combat se fait justement au sein du monde des affects, la mer d'imagination, l'univers des signes, qu'il ne s'agit en aucun cas de contourner :

> « Il faut distinguer le combat contre l'Autre et le combat entre Soi. Le combat-contre cherche à détruire ou à repousser un force […], mais le combat-entre cherche au contraire à s'emparer d'une force pour la faire sienne. Le combat-entre est le processus par lequel une force s'enrichit, en s'emparent d'autres forces et en s'y joignant dans un nouvel ensemble, dans un devenir. Des lettres d'amour, on peut dire que ce sont un combat contre la fiance, dont il s'agit de repousser les forces inquiétantes carnivores, mais c'est aussi un combat *entre* les forces du fiancé et des forces animales qu'il s'adjoint pour mieux fuir celle dont il redoute d'être la proie, des forces vampiriques aussi dont il va se servir pour sucer le sang de la femme avant qu'elle ne vous dévore » (*CC*, 165).[21]

Aussi avions-nous vu que le rêve, en tant que monde autoréférencé, jouait un rôle important dans ce combat contre l'Autre, et qu'il était un moteur essentiel de l'affirmation du Soi. Dès lors, « partout où l'on veut nous faire renoncer au combat, c'est un « néant de volonté » qu'on nous propose, une divinisation du rêve, un culte de la mort, même sous la forme la plus douce » (*CC*, 166)[22]. Deleuze conclut ainsi son texte-combat :

---

[21] Cf. Les analyses précédentes sur Kafka et Minnelli.

[22] « Mais le combat n'est pas davantage une « volonté de néant ». Le combat n'est pas du tout la guerre. La guerre est seulement le combat-contre, une volonté de destruction, un jugement de Dieu qui fait de la destruction quelque chose de « juste ». […]le plus bas degré de la volonté de puissance, sa maladie » (*CC*, 167).
« Une puissance est une idiosyncrasie de forces, telle que la domination se transforme en passant dans les dominées, et les dominées en passant dans la dominante : centre de métamorphose. … un symbole, un composé intensif qui vibre et s'étend, qui ne veut rien dire, mais nous fait

> « Cinq caractères nous ont semblé opposer l'existence au jugement : la cruauté contre le supplice infini, le sommeil ou l'ivresse contre le rêve, la vitalité contre l'organisation, la volonté de puissance contre un vouloir-dominer, le combat contre la guerre. Ce qui nous gênait, c'était qu'en renonçant au jugement nous avions l'impression de nous priver de tout moyen de faire des différences entre existants, entre modes d'existence, comme si tout se valait dès lors. Mais n'est-ce pas plutôt le jugement qui suppose des critères préexistants (valeurs supérieures), et préexistants de tout temps (à l'infini du temps), de telle manière qu'il ne peut appréhender ce qu'il y a de nouveau dans un existant, ni même pressentir la création d'un mode d'existence ? Un tel mode se crée vitalement, par combat, dans l'insomnie du sommeil, non sans une certaine cruauté contre soi-même [...] Car celui-ci [nouveau mode d'existence] se crée par ses propres forces, c'est-à-dire par les forces qu'il sait capter, et vaut par lui-même, pour autant qu'il fait exister la nouvelle combinaison. C'est peut-être là le secret : faire exister, non pas juger. […] Nous n'avons pas à juger les autres existants, mais à sentir qu'ils nous conviennent ou disconviennent, c'est-à-dire, s'ils nous apportent des forces ou bien nous renvoient aux misères de la guerre, aux pauvretés du rêve, aux rigueurs de l'organisation. […] Ce n'est pas du subjectivisme puisque poser le problème en ces termes de force, et non pas en d'autres termes, dépasse déjà toute subjectivité » (*CC*, 168-169).

Cette dernière phrase montre bien que le rêve peut être autre chose que du psychologisme ou du subjectivisme, et atteindre à une dimension ontologique et cosmique, qui devance le rêve de l'homme, pour être avant tout la manière dont la nature désire, rêve et se différencie, avant et après l'homme.

---

tournoyer jusqu'à capter toutes les directions le maximum de forces possibles, dont chacune reçoit de nouveaux sens en entrant en rapport avec les autres » (*CC*, 168)

CONCLUSION GENERALE

Philosopher c'est apprendre à rêver

Ainsi sommes-nous arrivée au terme de cette longue traversée du rêve dans la philosophie de Gilles Deleuze. Peut-être avons-nous eu quelques intuitions quant à l'appréhension singulière que réserve Deleuze à cette réalité fuyante et fugitive qu'est le rêve. Néanmoins, avons-nous pour autant pu déceler une concept proprement deleuzien de « rêve » ?

Tel était notre questionnement premier, qui a provoqué tant de bifurcations que nous ne savons plus dans quel port nous nous trouvons dorénavant. Deleuze aime à employer cette image leibnizienne : nous nous croyions arrivés au port, nous nous retrouvâmes jetés en pleine mer – en espérant que cette mer diffère de l'océan d'imagination dans lequel nous étions voué de prime abord. Car, malgré les doutes et les vicissitudes de la recherche, pouvons-nous énumérer quelques avancées dans cette détermination de la notion de rêve chez Deleuze.

La traversée du rêve

Nous avions commencé notre approche par un problème d'histoire de la philosophie qui concernait le rapport du rêve et de la vérité. Aussi, avons-nous découvert que le rêve jouait un rôle déterminant dans cette quête de vérité, mais un rôle négatif, péjoratif, puisqu'il constituait une puissance du faux qui, en devenant une fiction, tend à supplanter tous les mouvements créateurs qui animent le réel. C'est le forme organique, dans un premier temps, qui s'érige en idéal de la connaissance, pour disqualifier le monde, devenu monde des *apparences*, présidant ainsi la scission et le dédoublement du monde lui-même, sous-tendus par une conception psychologique et métaphysique de l'être. Se poser la question du rêve revenait ainsi à installer durablement le système du jugement, qui permet d'évaluer les prétentions à l'existence – la répartition territoriale et la distribution des lots – afin de contrecarrer l'instabilité inhérente au devenir. Le rêve, à travers la fiction de la vérité, se constitue comme une forme stable, pouvant dès lors contenir les puissances du temps animant le changement.

Toutefois, ce durcissement du rêve ne pouvait embrigader définitivement son envers, l'ivresse, qui continuait, de son côté, à animer la pensée. La pensée, dès lors, s'arme contre le rêve organique, pour libérer la force active du rêve, condition même de

la pensée. Aussi étaient-ce les domaines esthétiques qui permettaient de libérer cette puissance positive de création, en destituant le primat de la représentation, en redonnant au possible et à la ressemblance les propriétés qui leur permettaient, à nouveau, de s'exprimer positivement. Car, comme nous n'avons cessé de l'affirmer avec Deleuze, il s'agit à chaque fois de libérer la vie de tout ce qui l'emprisonne, de créer de nouveaux modes d'existence, de permettre à la différence de *faire la différence* ; apprentissage qui se fait au sein même de l'existence, à même le réel, par l'imagination pour en finir avec l'imagination, par le rêve pour en finir avec le rêve – « *Imagination morte imaginez* », selon la deleuzienne formule de Beckett.

« Le rêve mort rêvez » …

Telle nous a paru la dimension proprement éthique de la philosophie de Deleuze, où l'évaluation du rêve ne pouvait passer que par cette appréhension pratique des bonnes et mauvaises rencontres entre modes, des affections comme augmentations ou diminutions de puissance, des combats qui permettent à la pensée de penser, à l'homme de se libérer. Philosopher, c'est apprendre à *rêver*.

Un concept deleuzien de rêve ?

Pouvons-nous, après cela, attester la présence d'un concept de rêve chez Deleuze ? Peut-être trouve-t-il sa consistance dans le fait même qu'il insiste au sein de l'œuvre et qu'il qualifie tout le domaine du pré-philosophique, comme ce qui conditionne justement l'avènement de la pensée et du concept. Penser le rêve, tant dans sa négativité que dans sa positivité, tel pour la catégorie de possible, est avant tout « une préparation à bien vivre ».

Ainsi, ces quelques lignes d'interprétation d'un rêve de Raymond Bellour, rêve où il *revit* Deleuze, dans lequel il le happa et ce, après sa mort …

> « La valeur du rêve tient à sa prégnance. […] L'image indélébile et qui flotte comme en arrière de la tête sans cesser d'irradier le corps, de freiner son accès immédiat à la réalité environnante, cette image s'exalte des fabuleuses images planes contre lesquelles elle glisse, dans la semi-obscurité des tombes, en leur trouvant un air de familiarité avec sa propre qualité d'énigme. […] Souvent, rien à dire du rêve. […] Juste une pensée, donc. Je me souviens de la méfiance de Deleuze envers le rêve (« Méfiez-

> vous du rêve de l'autre, parce que si vous être pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutus »). Je suis cet autre, et ce rêve est pur désir. […] C'est sans doute, après tout, le caractère d'illusion du rêve qui formait pour Deleuze sa puissance négative. Le défaut de virtualité d'un imaginaire impartageable. Mais quand le rêve, qui s'efface souvent si vite […], tient ainsi le corps la traversée du jour, et d'un jour d'exception, voué à la contemplation métamorphique de la mort, c'est qu'il dit le désir de vie, et de survie, et que l'autre ne veut rien d'autre ».[1]

La méfiance vis-à-vis du rêve n'est-elle, au fond, que feinte par Deleuze, puisqu'il redonne à cette réalité sa pleine positivité, en tant, justement, qu'elle devient *pensable*, appréhendable sous le prime philosophique : rendre visible l'invisible …

[1] Raymond Bellour, « Le rêve de la Vallée des Reines », in *Deleuze épars*, Paris, Editeur des sciences et des arts, 2005, pp. 149-150.

Après-propos
Toujours idiote …

Si la posture du chercheur est semblable à celle de l'Idiot, c'est avant tout parce qu'il ne feint pas le doute … mais qu'il feint de feindre le doute, ce qui est tout à fait différent.

Simuler la posture du méditant cartésien, pour justement pouvoir rêver adéquatement, « saine illusion » qui nous rend apte à écrire, à poursuivre la recherche, à suivre des signes, des traces et des empreintes, qui toutefois ne préexistaient pas.

Et pourtant, au fond de chaque Idiot-Chercheur … subsiste un doute indubitable, qui lui crève le cœur :

Le problème est ailleurs …

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages de et sur Gilles Deleuze

A. Ecrits de Gilles Deleuze

1. Ouvrages

Empirisme et Subjectivité, Paris, PUF, 1953.
Nietzsche et la Philosophie, Paris, PUF, 1962.
La Philosophie Critique de Kant, Paris, PUF, 1963.
Marcel Proust et les Signes, Paris, Minuit, 1964 (édition augmentée, 1970 et 1973).
Nietzsche, Paris, PUF, 1965.
Le Bergsonisme, Paris, PUF, 1966.
Présentation de Sacher-Masoch, Paris, Minuit 1967.
Différence et Répétition, Paris, PUF, 1968.
Spinoza et le Problème de L'Expression, Paris, Minuit, 1968.
Logique du Sens, Paris, Minuit, 1969.
Spinoza, Philosophie Pratique, Paris, Minuit, 1970 (Réédition augmentée, Paris, Minuit, 1981).
L'Anti-Œdipe, Paris, Minuit, 1972. (Avec Félix Guattari)
Kafka. Pour une Littérature Mineure, Paris, Minuit, 1975. (Avec Félix Guattari)
Dialogues, Paris, Flammarion, 1977. (Avec Claire Parnet)
Superpositions, Paris, Minuit, 1979.
Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980. (Avec Félix Guattari)
Francis Bacon – Logique de la Sensation, Paris, Editions du Seuil, 2002 (Paris, La Différence, 1981, 2 vol.).
Cinéma 1. L'Image-Mouvement, Paris, Minuit, 1983.
Cinéma 2. L'Image-Temps, Paris, Minuit, 1985.
Foucault, Paris, Minuit, 1986.
Le Pli. Leibniz et le Baroque, Paris, Minuit, 1988.
Périclès et Verdi, Paris, Minuit, 1988.
Pourparlers, Paris, Minuit, 1990.
Qu'est-ce que la Philosophie ? Paris, Minuit, 1991.
L'Épuisé, in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.
Critique et Clinique, Paris, Minuit, 1993.
L'île Déserte et Autres Textes. Textes et Entretiens 1953-1974, (édition de David Lapoujade), Paris, Minuit, 2002.
Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995 (édition de David Lapoujade), Paris, Minuit, 2003.
Lettres et autres écrits, Paris, Minuit, 2015.

2. Direction d'ouvrages

Instinct et institutions, Paris, Hachette, 1953.
Nietzsche, Paris, Cahiers de Royaumont, Minuit, 1967.

3. Support audio et vidéo

L'Abécédaire de Gilles Deleuze, discussions filmées en 1988 avec Claire Parnet. Produit et réalisé par Pierre-André Boutang. Version DVD, 3 vol., Paris, Éditions Montparnasse, 2004.
Qu'est-ce que l'Acte de Création ? conférence donnée par Gilles Deleuze à la FEMIS en 17 Mars 1987, dans le cadre des séries « Mardis de la Fondation », in *L'Abécédaire de Gilles*
Leibniz : Âme et Damnation, Cours des années 1986-198I, Double CD, Paris : Gallimard, 2003, (coll. « À Voix Haute »).

4. Edition online[1]

Webdeleuze : Page Youtube "WebDeleuze"
Cours Paris 8 : La voix de Gilles Deleuze

B. Ecrits sur Gilles Deleuze

1. Ouvrages

Bouillon Anne, *Gilles Deleuze et Antonin Artaud, L'impossibilité de penser*, L'Harmattan, Paris, 2016
David-Ménard Monique, *Deleuze et la psychanalyse*, Paris, PUF, 2005.
Jude Ismaël, *Gilles Deleuze. Théâtre et philosophie, la méthode de dramatisation*, Paris, Sils Maria, 2013.
Krtolica Igor, *Gilles Deleuze*, « Que sais-je ? », PUF, 2015.
Lapoujade David, *Deleuze, Les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, 2012.
Mengue Philippe, *Utopies et devenirs deleuziens*, L'Harmattan, Paris, 2009.
Montebello Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.
—, *Deleuze, la passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008.
—, *Deleuze, esthétiques – la honte d'être un homme*, Dijon, Les presses du réel, 2017.
Ost Isabelle*, Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture,* Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, 2008.

[1] Nous mobilisons massivement les cours de Deleuze dans notre étude, car ils nous apparaissent comme « un double » de son travail théorique. La rigueur de ses réflexions orales n'a parfois rien à envier à ses écrits. Il n'en demeure pas moins que nous nous référons d'abord aux passages qui renvoient directement à ses livres – tout un système d'échos, qui permet de mieux justifier nos choix et de consolider notre argumentation.

Pombo Nabais Catarina, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2013.
Sauvagnargues Anne, *Deleuze et l'art,* Paris, PUF, 2006.
—, *Deleuze. L'empirisme transcendantal,* Paris, PUF, 2009.
Zourabichvili François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003.
—, Sauvagnargues Anne et Marrati Paola (dir.), *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004.

2. Articles ou recueils d'articles

Alliez Éric (dir.), *Deleuze, une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
Bellour Raymond, « Le rêve de la Vallée des Reines », in *Deleuze épars*, Paris, Editeur des sciences et des arts, 2005
Brito Vanessa, « L'île déserte et le peuple qui manque », in *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du Cinéma et INA, 2008
Dumoncel Jean-François, *L'onirique. Quelle est l'étoffe des songes ?* Editions m-editer.
Grossman Evelyne et Zaoui Pierre (dir.), « Gilles Deleuze », *Europe* n° 996/ Avril 2012.
Marrati Paola, « Deleuze et Hollywood », in *Revue d'esthétique,* Paris, Jean Michel Laplace, 2004, p. 99-108
Ramond Charles, « Rêve et interprétation dans *L'Anti-Œdipe* », in *Atelier sur* l'Anti-Œdipe, 2005.
Renouard Maël, « Virtuel et Réminiscence », in *Bergson*, Editions du Cerf, 2012.
Riquier Camille, « Bergson (d')après Deleuze », *Critique 2008/5* (n°732), p. 357.
Rosset Clément, « Sécheresse de Deleuze », in *L'Arc*, n°49, 1972, pp. 89-93.
Verstraten Pierre et Stengers Isabelle (dir.), *Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1998.
Zourabichvili François, « Kant avec Masoch », in *Multitude,* 2006/2 n°25
—, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011.

II. Autres ouvrages mobilisés

C. Philosophie

1. Œuvres philosophiques (classiques et modernes)

Bergson Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932.
—, *Matière et mémoire,* PUF, Paris, 2012
—, *Le rêve suivi Fantômes de vivants,* PUF, Paris, 2013
—, *Le rire*, Flammarion, Paris, 2013
—, *L'évolution créatrice,* PUF, Paris, 2013
—, *La pensée et le mouvant*, Paris, Flammarion, 2014.
Derrida Jacques, *L'écriture et la différence,* Editions du Seuil, Paris, 1967.
Descartes René, *Méditations métaphysiques – Objections et réponses* [bilingue], Paris, Flammarion, 1992.
—, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2009 [édition numérique]
Foucault Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972.

—, « Introduction à la vie non fasciste », in *Le magazine littéraire* n°257, Septembre 1988.
—, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.
—, « Introduction à *Rêve et existence* », in *Dits et écrit,* t.1, Paris, Gallimard, 1994.
—, « Mon corps, ce papier, ce feu », in *Dits et écrits*, t.2, Paris, Gallimard, 1994.
—, « Theatrum philosophicum », in *Dits et écrits*, t.2, Paris, Gallimard, 1994.
—, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits*, t.3, Paris, Gallimard, 1994.
—, « L'herméneutique du sujet », cours du 3 mars 1982, in *Cours du Collège de France* 1981-1982*,* Paris, Gallimard, 2001.
—, « Subjectivité et vérité », cours du 21 janvier 1981, in *Cours du Collège de France* 1980-1981*,* Paris, Gallimard, 2014.
Hegel*, La raison dans l'histoire,* Paris, Bibliothèque 10/18, 2003.
Leibniz, *Principes de la Nature et de la Grâce – Monadologie*, Paris, Flammarion, 1999
—, *Essai de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Flammarion, 1999
Lucrèce, *De la nature*, Paris, Flammarion, 1997
Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Grenoble, Klincksieck, 2002.
Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1947.
—, *Humain trop Humain*, in *Œuvres philosophiques complètes III*, Paris, Gallimard, 1968.
—, *Le livre du philosophe*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969.
—, *Généalogie de la morale*, in *Œuvres philosophiques complètes VII*, Paris, Gallimard, 1971.
—, *Par-delà bien et mal*, in *Œuvres philosophiques complètes VII*, Paris, Gallimard, 1971.
—, *Aurore,* Paris, Gallimard, 1980
—, *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 1982.
—, *Considérations inactuelles I et II*, Gallimard, Paris, 1990.
—, *Ecce homo*, Editions Mille et une nuits, 1996.
—, *Introduction aux dialogues de Platon*, Editions de l'éclat, Paris, 2005
—, *La vision dionysiaque du monde*, Paris, Editions Allia, 2004/2010
—, *Naissance de la tragédie*, Paris, Livre de Poche, 2013.
Pierce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978
Platon, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, Paris, Librairie générale française, 1992.
Plotin, *Ennéades*, Paris, Belles Lettres, 1931.
Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940/2005
Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, 2015.
Simondon Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Editions Gérôme Millon, 2005.
Spinoza, *Ethique*, II, Scolie XVII, Paris, Gallimard, 1954
—, *Traité théologico-politique*, Paris, Flammarion, 1965.
—, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 2010.
Wahl Jean, *Tableau de la philosophie française*, Paris, Fontaine, 1946
—, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond/Seuil, 2005.
Weber Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004.

2. Ouvrages critiques

Alquié Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977.
Arjakovsky, Fédier, France-Lanord (dir.), *Le dictionnaire Martin Heidegger,* Paris, Cerf, 2013.

Dorian Astor, *Le dictionnaire de Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017.
Bertrand Michel, *Spinoza et l'imaginaire*, Paris, PUF, 1983.
Carrique Pierre, *Rêve et vérité – Essai sur la philosophie du sommeil et de la veille,* Paris, Gallimard, 2002
Debaise Didier, *L'appât des possibles, reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel, 2015/2018
Dixsaut Monique, *Contre Platon* Tome II : *Renverser le platonisme*, Paris, Vrin, 1995
—, *Platon et la question de l'âme*, Paris, Vrin, 2013
—, *Platon-Nietzsche. L'autre manière de philosopher*, Paris, Fayard, 2015.
Gaudemar Martine, *Le vocabulaire de Leibniz*, Paris, Ellipses, 2002.
Guéroult, Martial. *Spinoza II : l'âme*, Paris, Aubier, 1974
James Tony, *Le songe et la raison – Essai sur Descartes*, Paris, Hermann, 2010
Knecht Herbert H., *La logique de la raison, essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, Editions l'Âge d'Homme, 1981
Lalande André , *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1926.
Lapoujade David, *Fictions du pragmatisme, William et Henry James*, Paris, Minuit, 2008.
—, *Puissances du temps – Versions de Bergson*, Paris, Minuit, 2010
Macherey Pierre , *Querelles cartésiennes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.
Morin Denis, « Le rêve dans la philosophie de Nietzsche » (version électronique : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00611512 – Juillet 2011).
Montebello Pierre, *Vie et maladie chez Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2001.
Negri Antonio*, L'anomalie sauvage : puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, Editions Amsterdam, 2007
Neher André, *L'essence du prophétisme*, Paris, PUF, 1955.
Riquier Camille, *Archéologie de Bergson – Temps et métaphysique*, Paris, PUF, 2009.
Wiame Aline, *Scène de la défiguration*, Dijon, Les presses du réel, 2016.
Worms Frédéric*, Annales bergsoniennes II,* PUF, Paris, 2008.
—, *La philosophie en France au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2009.
Wotling Patrick, *Dictionnaire de Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013.

3. Articles critiques

Bouquiaux Laurence, « La notion de point de vue dans l'élaboration de la métaphysique leibnizienne », in *Perspective Leibniz, Whitehead, Deleuze,* Paris, Vrin, 2006, pp. 23-54.
Brisson Luc, *Eikasia. Revista de Filosofia*, 10, Extraordinario 1 (2007), http://www.revistadefilosofia.org
Cabestan Philippe, « Sartre et la psychanalyse : cécité ou perspicacité ? », *Cités*, 2005/2, n°22, p. 99-110.
Château Dominique, « De la ressemblance : un dialogue Foucault-Magritte », in Lenain Thierry, *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997, pp. 95-108.
Gros Frédéric, « Le *Foucault* de Deleuze : une fiction métaphysique », in *Philosophie,* n°47, Editions de Minuit, Paris, Septembre 1995
Knecht Herbert H., « Leibniz le poète et Borges le philosophe. Pour une lecture fantastique de Leibniz », in *Variaciones Borges* 9, 2000.
Lapoujade David, « « L'escroc à la confiance » ou l'efficace du faux », in Herman Melville, *Bartleby le scribe, Billy Budd, marin, et autres romans (œuvres IV)*, Gallimard, Paris 2010.

Lyotard Jean-François, « Rêve », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].
Ost Isabelle, « Quand l'image n'est plus la métaphore du réel : rêve et écriture chez Franz Kafka » in *Klezis – Revue philosophique* n°28, 2013
Revel Judith , « Sur l'introduction à Binswanger, in L. Giard (éd.), *Foucault. Lire l'œuvre*, Grenoble, Jérôme Million, 1992
Sauvanet Pierre, « Ethique et optique chez Spinoza », *Philosophique*, 1/1998, 143-160

D. Littérature et critique littéraire

1. Œuvres littéraires

Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1970.
—, *L'Ombilic des limbes, suivi de Le pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, 1954/1956.
Borges, *Auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982
—, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.
Carroll Lewis, *De l'autre côté du miroir* (1871), trad. A. Bay, Marabout
Cocteau Jean, *La difficulté d'être*, Paris, Editions du Rocher, 1989.
Fitzgerald Scott, *La fêlure*, Paris, Gallimard, 2012.
Kafka Franz, *Œuvres Complètes* (4 tomes), Paris, Gallimard, 1984.
Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1996.
Lawrence T. E., *Les sept piliers de la sagesse,* Paris, Gallimard, 1992.
Lawrence D. H., *Le serpent à plumes*, Paris, Robert Laffont, 2015.
London Jack, *John Barleycorn – Le Cabaret de la dernière chance*, Paris, Editions Phébus, 2000.
Hermann Melville*, Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1941.
—, *Bartleby le scribe, Billy Budd, marin, et autres romans* (œuvres IV), Gallimard, Paris 2010.
Nerval Gérard, « El Desdichado », *Les Chimères*, Paris, Flammarion, 1967.
Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
—, *La recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, 1999.
Rimbaud, « Une saison en enfer », in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2004
Rolland Romain, *Empédocle suivi de L'Eclair de Spinoza*, Paris, Editions Manucius, 2014
Sacher-Masoch, *La vénus à la fourrure*, in *PSM*.
Wolfe Thomas, *L'Ange banni,* L'Âge d'homme, 1985.

2. Critique littéraire

Bancaud Florence, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS éditions, 2013.
Béguin Albert, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Livre de Poche, 1993
Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
—, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963.
Caillois Roger, *Incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956
Fehsenfeld Martha, « De la boîte hermétique au regard implacable », in *Revue d'Esthétique*, Numéro spécial Beckett, Privat, 1986
Guattari Félix , *Soixante-cinq rêves de Kafka*, Paris, Editions Lignes, 2007

Hudhomme Solveig, « Les « yeux écarquillés » ou ce qui s'appelle voir dans l'œuvre de Beckett », *Littérature*, 2012/3, n°167, p. 104-113.
Janouch Gustav, *Conversations avec Kafka*, Paris, Maurice Nadeau, 1998.
Laude Jean, *Les îles Fortunées*, in *L'Arc – « Melville »*, n°41, 1970, pp. 2-12.
Revue *Obliques* n°3, « Kafka », 1973.
Pachet Pierre, *La force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988.
Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
Robert Marthe, *Le puits de Babel*, Paris, Grasset, 1987.
Vernant Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.
Veyne Paul , « René Char et l'expérience de l'extase », in *La nouvelle revue française,* n° 394, novembre 1985
Sachs Viola, « Le mythe de l'Amérique et *Moby Dick* de Melville », in *Annales, Economies, sociétés, civilisations,* 25e année, n°6, 1970, pp. 1574-1565.
Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuils, 1970.

E. Etudes sur le cinéma et la peinture

1. Sur le cinéma

Henri Agel, *L'espace cinématographique,* Delarge, Paris, 1978.
Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma* ? Cerf, Paris, 2011
Bellour Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009
Bevilacqua Camilla, *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, L'Harmattan, Paris, 2011.
Burch Noël, *Pour un observateur lointain*, Paris, Gallimard, 1982.
—, « De « Mabuse » à « M » : le travail de Fritz Lang », in *Cinéma. Théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973.
Calvet Yves, *Cinéma, imaginaire, ésotérisme,* L'Harmattan, Paris, 2003.
Drouzy Maurice , *Luis Buñuel, Architecte du rêve*, Paris, Pierre Lherminier éditeur, 1978.
Gagnebin Murielle (dir.) *Cinéma et inconscient*, Champ Vallon, 2001.
Godard Jean-Luc, *Les années cahiers*, Paris, Flammarion, 1989
Lang Robert, *Le mélodrame américain, Griffith, Vidor, Minnelli*, L'Harmattan, Paris, 2008.
Martin Marie et Schifano Laurence, *Rêve et cinéma*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.
Ollier Claude, *Souvenirs écran*, Gallimard, Paris, 1981.
Pasolini Pier Paolo, « Le Cinéma de Poésie », in *Cahier du cinéma*, n°171, 1965
Schefer Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma,* Gallimard, Paris,1980

2. Revues d'études cinématographiques

Chaumeton Etienne, « L'œuvre de Vincente Minnelli », in *Positif*, n°12, 1954.
Devilliers Michel, « Rêves informulés », in *Cinématographe*, n°35, Février 1978.
Fieschi Jacques, « Mémoire musicale », in *Cinématographe*, n°34, janvier 1978.
Viviani Christian, « Le monde menacé », *Positif* n°526, décembre 2004.

3. Sur la peinture et les arts plastiques

Borel Jacques, « Sur un personnage endormi », in *L'Arc*, n°73, 1978.
Baltrusaitis, *Anamorphoses, perspectives dépravées II*, Paris, Flammarion, 1996.
Goethe, *Traité des couleurs*, Laboissière en Thelle, Editions Triades, 1980.
Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.
Leiris Michel, *Francis Bacon, Face et Profil,* Paris, Albin Michel, 2004.
Worringer Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung – Contribution à la psychologie du style*, Langres, Klincksieck, 1978
« Au-delà du réel : la vérité » – Documentaire sur Bacon, *Planète*, 1997.

F. Psychanalyse, psychiatrie, neurophysiologie

1. Ouvrages

Binswanger, *Rêve et existence*, Paris, Vrin, 2012.
—, *Délire*, Grenoble, Jérôme Million, 1993.
—, *Lola Boss – Schizophrénie, quatrième étude*, Paris, PUF, 2012.
Delacroix Henri, *Nouveau traité de psychologie*, Paris, F. Alcan, 1936.
Freud Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 2010.
—, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1942
Jaspers Karl, *Strinberg et Van Gogh*, Paris, Minuit, 1953.

2. Articles

Alexandrian Sarane, « Le rêve dans le surréalisme » in *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 39-80.
Dadoun Roger, « Les ombilics du rêve » in *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 385-414.
Anzieu Didier , « Freud et la mythologie » in *Incidences de la psychanalyse*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 1, printemps 1970, pp. 114-144.
Salem Isaac, « Douleur, contes et dramatisation », *Revue française de psychanalyse*, Paris, 2015.
Sollier Paul, « L'autoscopie interne », *Revue de Philosophie de la France et de l'étranger*, vingt-huitième année, Tome LV, janvier – juin 1903, pp. 1-44.

G. Sciences du vivant

Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort (première partie) et autres textes*, Paris, Flammarion, 1994
Uexküll Jacob Von, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1984.
Benoît Goetz, « L'araignée, le lézard et la tique : Deleuze et Heidegger lecteurs de Uexküll », *Le Portique*, 20 | 2007.

H. Autres

Benveniste Emile, *Problèmes de linguistiques générales*, Paris, Gallimard, 1966.
Fabre Daniel, « Rêver. Le mot, la chose, l'histoire », in *Terrain,* 26, mars 1996, pp. 69-82.
Gabel Joseph, *La fausse conscience*, Paris, Editions de Minuit, 1962.
Glowczewski Barbara, *Du rêve à la loi chez les aborigènes – Mythes, rites et organisation sociale en Australie*, Paris, PUF, 1991.
Latry Marie-Claire, « Les couturières de la nuit », *in Terrain* 26, mars 1996, pp. 49-68

*Index des principales notions**

C

Captation · 281, 284, 428, 552
Captivité · 9, 70, 90, 282, 297, 325, 552, 654
Capture · 7, 9, 35, 211, 226, 230, 261, 284, 297, 308, 317, 319, 323, 326, 344, 366, 367, 377, 400, 427, 433, 434, 439, 447, 449, 452, 453, 454, 456, 550, 551, 649, 654, 655
Clôture · 7, 19, 236, 284, 306, 307, 308, 313, 323, 329, 357, 362, 366, 367, 376, 499, 655

D

Délire · 7, 17, 85, 98, 99, 127, 160, 197, 222, 227, 228, 233, 256, 269, 271, 280, 330, 347, 349, 363, 366, 374, 381, 405, 419, 510, 526, 527, 598, 614, 634, 652, 655
Désir · 5, 7, 8, 23, 38, 39, 40, 48, 49, 52, 55, 57, 68, 69, 70, 132, 148, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 190, 196, 198, 204, 211, 215, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 236, 250, 325, 331, 368, 419, 424, 455, 475, 506, 512, 554, 622, 647, 648, 652, 653, 654
Dramatisation · 7, 8, 21, 22, 25, 41, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 164, 166, 172, 178, 179, 193, 194, 198, 204, 212, 300, 301, 379, 382, 389, 402, 484, 485, 486, 533, 535, 537, 574, 575, 576, 582, 595, 596, 612, 628, 634, 648, 653, 656

F

Fabulation · 7, 9, 25, 40, 58, 71, 74, 102, 120, 127, 280, 307, 315, 336, 340, 372, 402, 404, 430, 431, 469, 471, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 515, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 528, 529, 531, 533, 534, 593, 609, 654, 655, 656
Fiction · 7, 8, 13, 21, 31, 37, 45, 58, 71, 72, 73, 97, 98, 116, 119, 171, 182, 233, 276, 311, 312, 342, 347, 355, 429, 431, 470, 481, 490, 491, 493, 494, 496, 515, 516, 519, 520, 521, 522, 523, 533, 543, 554, 557, 562, 565, 570, 573, 574, 577, 578, 579, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 593, 602, 611, 620, 631, 652, 656, 657

I

Illusion · 7, 17, 21, 22, 33, 65, 68, 69, 72, 73, 75, 76, 79, 83, 84, 98, 104, 115, 116, 117, 127, 128, 129, 130, 140, 142, 147, 156, 171, 186, 202, 203, 214, 224, 231, 250, 252, 257, 263, 264, 266, 276, 331, 337, 343, 349, 474, 475, 495, 500, 534, 537, 542, 543, 544, 570, 572, 575, 602, 622, 624, 657
Image · 7, 8, 20, 21, 22, 25, 32, 33, 34, 42, 43, 44, 47, 49, 52, 53, 58, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 81, 90, 94, 98, 102, 105, 106, 107, 108, 109,

* Nous n'indexons pas la notion de « rêve ». Le choix des mots-clés demeure toutefois indicatif et non exhaustif.

110, 113, 114, 115, 116, 121, 123, 127, 128, 129, 135, 143, 144, 148, 151, 155, 158, 162, 164, 167, 169, 175, 178, 187, 190, 192, 197, 204, 206, 208, 210, 211, 217, 220, 223, 233, 235, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 287, 288, 292, 294, 295, 297, 302, 309, 311, 313, 317, 319, 332, 333, 345, 364, 371, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 408, 409, 412, 413, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 427, 432, 433, 436, 438, 442, 456, 460, 474, 477, 484, 488, 489, 491, 498, 500, 503, 508, 512, 515, 517, 518, 529, 533, 535, 539, 541, 542, 545, 546, 550, 551, 553, 565, 566, 571, 572, 576, 577, 578, 581, 582, 583, 589, 590, 591, 592, 596, 598, 599, 600, 603, 613, 614, 616, 620, 621, 631, 632, 647, 648, 649, 652, 653, 655

Image-action · 8, 33, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 120, 121, 123, 125, 127, 128, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 379, 395, 399, 529, 648, 653

Image-cristal · 9, 17, 20, 172, 198, 246, 422, 426, 456, 498, 508, 509, 515, 656

Image-monde · 199, 240, 261, 263, 265, 267, 268, 272, 277, 297, 300, 304, 306, 426, 654

Image-mouvement · 34, 105, 107, 109, 113, 254, 258, 262, 263, 265, 268, 270, 294, 395, 498, 551, 648

Image-rêve · 25, 66, 144, 145, 241, 242, 243, 244, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 277, 288, 303, 422, 423, 426, 485, 546, 655

Image-temps · 9, 25, 26, 60, 139, 143, 164, 241, 242, 244, 249, 250, 254, 258, 259, 261, 262, 263, 273, 298, 306, 330, 390, 398, 399, 422, 423, 424, 426, 485, 494, 498, 519, 530, 654

Imaginaire · 12, 17, 18, 20, 21, 26, 49, 58, 62, 76, 80, 94, 105, 133, 137, 155, 165, 172, 180, 181, 198, 201, 202, 204, 207, 210, 215, 217, 218, 220, 222, 233, 257, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 271, 273, 274, 275, 276, 279, 284, 292, 296, 297, 303, 306, 308, 312, 313, 315, 331, 332, 336, 343, 365, 370, 373, 391, 394, 399, 422, 423, 468, 470, 474, 491, 494, 504, 505, 508, 512, 519, 534, 535, 574, 578, 579, 580, 581, 583, 584, 593, 599, 602, 622, 630, 631, 633, 649

Imagination · 9, 19, 23, 39, 40, 41, 49, 56, 58, 63, 66, 67, 75, 76, 79, 88, 96, 99, 127, 128, 132, 138, 176, 177, 180, 182, 183, 190, 191, 193, 194, 201, 212, 220, 241, 256, 259, 271, 278, 279, 306, 322, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 338, 339, 345, 347, 380, 387, 392, 402, 419, 423, 431, 443, 476, 493, 494, 509, 522, 524, 525, 527, 533, 535, 536, 537, 539, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 550, 552, 561, 562, 568, 570, 572, 577, 579, 580, 586, 595, 597, 598, 599, 600, 608, 611, 615, 617, 620, 621, 652, 654, 656, 657

Inconscient · 7, 25, 57, 63, 93, 100, 121, 147, 148, 149, 150, 157, 158, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 178, 212, 214, 219, 221, 222, 228, 230, 232, 248, 249, 253, 259, 298, 346, 358, 361, 362, 363, 364, 377, 378, 385, 388, 390, 391, 392, 393, 423, 428, 543,554, 558, 572, 574, 576, 577, 580, 581, 593, 594, 595, 610, 633, 653, 655

Irréel · 17, 33, 38, 45, 211, 275, 496

Ivresse · 1, 2, 7, 8, 9, 13, 22, 26, 37, 74, 94, 129, 133, 161, 173, 237, 238, 240, 300, 348, 349, 350, 353, 372, 378, 384, 385, 425, 426, 428, 435, 465, 469, 471, 477, 478, 479, 480, 481, 488, 489, 490, 531, 568, 584, 602, 605, 606, 614, 618, 620, 653, 656, 657

J

Jugement · 7, 9, 11, 26, 32, 33, 36, 37, 63, 72, 73, 77, 95, 124, 160, 161, 165, 202, 209, 214, 225, 236, 237, 329, 338, 339, 350, 369, 371, 372, 380, 384, 385, 390, 392, 421, 422, 433, 435, 441, 458, 462, 463, 465, 469, 472, 473, 475, 482, 487, 488, 489, 513, 528, 529, 533, 534, 535, 554, 567, 568, 584, 588, 593, 596, 603, 605, 609, 611, 612, 613, 614, 615, 617, 618, 620, 647, 655, 656, 657

Justice · 7, 9, 22, 55, 124, 190, 202, 225, 229, 240, 241, 428, 458, 465, 489, 492, 513, 533, 586, 587, 593, 601, 602, 612, 615, 655, 657

M

Monde · 8, 9, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 53, 54, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 68, 69, 72, 76, 77, 78, 82, 86, 93, 95, 96, 105, 107, 110, 111, 115, 119, 126, 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 157, 158, 161, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 236, 238, 240, 244, 245, 247, 248, 252, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 322, 323, 324, 327, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 389, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 408, 409, 415, 416, 417, 422, 423, 426, 427, 428, 430, 431, 439, 440, 445, 446, 449, 450, 451, 452, 453, 457, 459, 460, 463, 468, 470, 471, 472, 473, 475, 478, 480, 481, 482, 486, 487, 488, 490, 492, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 507, 509, 510, 513, 515, 516, 518, 522, 523, 524, 525, 526, 529, 531, 533, 534, 535, 536, 538, 540, 541, 542, 544, 546, 547, 548, 550, 551, 555, 558, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 572, 574, 576, 578, 579, 580, 581, 583, 584, 586, 588, 589, 590, 591, 596, 600, 602, 603, 604, 605, 607, 609, 610, 611, 613, 614, 615, 616, 617, 620, 630, 633, 634, 652, 653, 654, 655, 656

O

Onirisme · 7, 8, 9, 22, 36, 37, 45, 48, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 68, 71, 73, 74, 76, 116, 117, 161, 166, 196, 197, 198, 202, 203, 209, 212, 216, 223, 250, 256, 305, 306, 309, 323, 345, 354, 358, 360, 385, 405, 431, 432, 489, 528, 529, 533, 534, 535, 536, 537, 568, 572, 579, 601, 602, 604, 606, 611, 615, 647, 653, 654, 655, 656, 657

P

Pensée · 1, 2, 7, 8, 12, 14, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 33, 34, 41, 44, 46, 53, 58, 60, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 101, 102, 103, 107, 110, 111, 113, 128, 146, 147,148, 150, 151, 152, 154, 155, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 219, 227, 231, 232, 240, 251, 254, 255, 272, 282, 290, 307, 308, 313, 317, 318, 326, 329, 330, 331, 336, 338, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 359, 360, 364, 365, 372, 374, 376, 378, 379, 380, 382, 383,

384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 405, 408, 412, 414, 415, 421, 430, 432, 439, 448, 461, 469, 482, 484, 489, 491, 494, 498, 499, 500, 503, 507, 510, 523, 525, 529, 531, 533, 534, 535, 537, 540, 543, 544, 547, 549, 550, 553, 554, 555, 556, 558, 559, 560, 562, 563, 564, 567, 568, 571, 572, 573, 576, 579, 591, 592, 593, 602, 603, 604, 612, 620, 621, 628, 629, 647, 648, 649, 652, 653, 655
Pensée sans image · 21, 155, 164, 190, 240, 345, 384, 386, 387, 390, 393, 396, 397, 655
Perversion · 7, 8, 35, 341, 652, 654
Petites perceptions · 7, 151, 183, 188, 266, 338, 345, 348, 350, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 371, 386, 388, 389, 393, 394, 655

R

Réalité · 57
Réel · 17, 18, 24, 26, 38, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 62, 73, 79, 80, 82, 85, 100, 108, 117, 118, 123, 124, 128, 130, 133, 137, 159, 160, 164, 165, 172, 177, 179, 183, 188, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 210, 211, 215, 216, 220, 223, 231, 232, 233, 235, 237, 250, 252, 257, 263, 264, 265, 266, 267, 273, 275, 276, 279, 281, 287, 288, 290, 293, 296, 297, 303, 308, 315, 322, 323, 328, 329, 331, 336, 343, 346, 350, 352, 353, 356, 357, 359, 365, 367, 370, 373, 375, 399, 402, 406, 407, 408, 409, 412, 416, 422, 423, 426, 439, 442, 449, 468, 470, 474, 478, 481, 482, 484, 489, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 511, 512, 514, 519, 520, 522, 523, 524, 530, 531, 534, 547, 551, 557, 558, 560, 567, 571, 574, 582, 583, 585, 590, 593, 600, 602, 605, 607, 620, 621, 628, 631, 632, 634
Représentation · 7, 8, 33, 56, 63, 72, 76, 81, 84, 90, 107, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 119, 120, 126, 128, 130, 133, 135, 136, 144, 148, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 165, 166, 174, 192, 193, 194, 195, 207, 212, 214, 221, 222, 226, 242, 245, 253, 259, 265, 267, 308, 317, 321, 324, 349, 350, 352, 354, 355, 372, 373, 377, 378, 380, 400, 407, 408, 414, 433, 435, 436, 439, 441, 444, 447, 448, 458, 459, 462, 463, 464, 469, 470, 472, 474, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 494, 498, 523, 558, 566, 572, 578, 579, 590, 596, 621, 653

S

Signe · 9, 11, 20, 38, 58, 66, 76, 94, 96, 101, 105, 113, 114, 115, 120, 124, 125, 127, 128, 129, 155, 160, 247, 250, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 300, 310, 314, 317, 318, 319, 341, 352, 362, 386, 416, 431, 461, 464, 481, 496, 498, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 531, 535, 536, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 547, 548, 550, 551, 565, 566, 568, 573, 576, 580, 584, 590, 599, 615, 617, 624, 627, 630, 649, 653, 656
Simulacre · 7, 21, 22, 37, 41, 42, 43, 47, 51, 54, 65, 66, 67, 68, 142, 155, 171, 190, 321, 322, 345, 377, 438, 572, 578, 581, 589
Phantasme · 7, 8, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 65, 66, 67, 68, 171, 190, 569, 572, 652
Sommeil · 9, 18, 21, 22, 25, 61, 63, 68, 71, 75, 76, 79, 80, 83, 86, 87, 89, 96, 150, 151, 163, 175, 177, 183, 187, 194, 196, 202, 203, 222, 223, 232, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 246, 247, 250, 253, 254, 269, 275, 288, 297, 306, 338, 339, 345, 349, 353, 358, 359, 360, 361, 365, 371, 379, 383, 386, 389, 392, 420, 421, 422, 424, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 452, 454, 455, 463, 465, 489, 490, 597, 598, 599, 603, 605, 606, 607, 608, 618, 631, 655

Sommeil sans rêve · 22, 25, 187, 202, 203, 237, 338, 345, 386, 435, 445, 446, 455, 465, 489, 490, 603, 605

T

Trahison · 8, 32, 33, 91, 99, 100, 106, 127, 130, 133, 134, 310, 323, 324, 402, 404, 492, 510, 511, 512, 513, 527, 540, 581, 652, 656
Traitre · 14, 32, 100, 126, 129, 133, 134, 511, 512
Tricherie · 32, 134

V

Vérité · 7, 23, 31, 141, 254, 269, 270, 292, 402, 605, 606
Vie · 3, 4, 5, 7, 12, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 33, 40, 52, 59, 60, 65, 74, 80, 94, 101, 103, 105, 112, 120, 124, 126, 131, 132, 133, 139, 142, 144, 150, 154, 156, 160, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 176, 177, 180, 181, 182, 186, 188, 192, 200,202, 203, 204, 205, 209, 218, 227, 230, 236, 243, 245, 246, 248, 249, 270, 271, 273, 281, 283, 293, 294, 302, 307, 315, 324, 331, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 353, 355, 359, 361, 362, 366, 367, 371, 372, 374, 381, 384, 385, 394, 395, 404, 414, 415, 417, 418, 420, 429, 431, 439, 441, 444, 446, 448, 451, 458, 461, 462, 469, 475, 476, 477, 479, 482, 486, 487, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 503, 504, 507, 510, 512, 514, 516, 517, 518, 522, 523, 528, 530, 531, 533, 534, 535, 537, 540, 542, 543, 544, 546, 547, 548, 554, 564, 565, 568, 569, 570, 572, 581, 583, 584, 586, 588, 589, 590, 591, 593, 599, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 609, 610, 611, 613, 614, 615, 621, 622, 629, 630, 631, 634, 647, 649, 656

Index des auteurs[*]

A

Alexandrian Sarane · 228, 634
Alliez Éric · 14
Alquié Ferdinand · 92, 153, 630, 649
Anzieu Didier · 161, 634
Aristote · 70, 72, 97, 113, 486, 652
Artaud Antonin · 153, 155, 156, 157, 161, 162, 164, 165, 194, 195, 251, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 443, 444, 484, 487, 489, 508, 534, 628, 632, 655
Artémidore · 94, 337
Astor Dorian · 472, 631

B

B. DeMille Cecil · 123
Bachelard Gaston · 183, 204, 220
Backès-Clément Catherine · 601
Bacon Francis · 9, 11, 48, 190, 226, 352, 359, 375, 392, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 458, 461, 464, 465, 508, 510, 513, 514, 627, 634, 655
Baltrusaitis · 266, 268, 634
Bancaud Florence · 205, 210, 632
Beckett Samuel · 26, 44, 186, 187, 188, 196, 235, 236, 237, 239, 240, 251, 344, 345, 365, 379, 383, 384, 394, 405, 406, 408, 409, 411, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 432, 438, 440, 441, 452, 496, 509, 512, 621, 627, 628, 632, 633, 655
Béguin Albert · 381, 632
Bellour Raymond · 223, 251, 621, 622, 629, 633
Bene Carmelo · 484
Benveniste Emile · 453, 635
Bergson · 9, 12, 17, 20, 25, 33, 66, 67, 107, 120, 127, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 183, 186, 189, 233, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 264, 268, 271, 273, 276, 301, 309, 315, 328, 340, 343, 344, 365, 386, 408, 423, 445, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 512, 515, 519, 520, 525, 528, 576, 629, 631, 648, 653, 654
Berkeley · 186, 188
Bertram D. Lewin · 251
Bichat · 22, 269, 318, 338, 634
Binswanger Ludwig · 49, 170, 233, 258, 262, 268, 271, 272, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 307, 330, 331, 332, 335, 426, 632, 634, 654
Blanchot Maurice · 45, 60, 204, 235, 237, 238, 239, 281, 310, 317, 320, 335, 393, 420, 445, 446, 606, 632
Borel Jacques · 438, 634
Borges Jorge Luis · 343, 347, 374, 375, 383, 399, 631, 632
Bouillon Anne · 387, 388, 389
Bouquiaux Laurence · 370, 631
Bousquet Jöe · 92, 176
Breton André · 92, 200
Brisson Luc · 59, 63, 631
Buñuel Luis · 145, 256, 633
Burch Noël · 106, 633
Butler Samuel · 138

[*] La thèse étant « sur » Gilles Deleuze, nous n'indexerons pas le nom de celui-ci.

C

Canguilhem George · 217
Carrique Pierre · 70, 71, 75, 76, 96, 356, 379, 631
Cézanne Paul · 447, 483, 496
Char René · 306, 432, 601, 605, 606, 607, 608, 609, 633
Charcot · 442
Charles Ramond · 157, 629
Chaumeton Etienne · 258, 292
Clair René · 256
Clérambault · 170, 278, 359
Cocteau Jean · 337, 361, 362, 524, 632
Comtesse George · 95
Conrad Joseph · 450, 451
Cuvier G. · 151

D

Dadoun Roger · 157, 160, 161, 162, 228, 238, 251, 433, 440, 634
David-Ménard Monique · 166, 628
Debaise Didier · 1, 2, 5, 367, 631
Delon Gaspard · 529
Derrida Jacques · 19, 77, 81, 82, 84, 85, 89, 93, 94, 99, 222, 483, 629
Descartes René · 8, 33, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 113, 126, 127, 141, 171, 195, 269, 276, 310, 372, 388, 473, 525, 533, 535, 536, 537, 545, 546, 547, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 564, 566, 567, 583, 603, 604, 616, 624, 629, 631, 649, 652
Devilliers Michel · 257, 267, 268, 633
Dixsaut Monique · 61, 631
Drouzy Maurice · 145, 633
Duchamp Marcel · 161
Dumoncel Jean François · 183, 629

E

Elia Kazan · 107, 126, 128, 133, 134, 372
Empédocle · 22, 519, 522, 533, 632, 656
Epicure · 42, 65, 66, 67, 147

F

Fellini · 142
Fiedler Leslie · 129, 401
Fitzgerald Scott · 129, 131, 312, 632
Ford John · 107, 111, 117, 120, 124, 127, 133
Foucault Michel · 11, 12, 17, 27, 28, 49, 63, 75, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 93, 94, 95, 98, 103, 104, 147, 155, 156, 160, 167, 175, 188, 216, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 258, 273, 274, 278, 279, 280, 281, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 352, 362, 405, 406, 426, 451, 465, 507, 510, 514, 524, 542, 599, 627, 629, 631, 632, 647, 649, 654
Freud Sigmund · 12, 33, 46, 52, 57, 93, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 178, 181, 212, 213, 223, 225, 227, 228, 249, 255, 275, 278, 280, 326, 332, 347, 419, 422, 424, 442, 574, 581, 607,634, 653

G

Gandillac (de)Maurice · 154
Geoffroy Saint-Hilaire · 217
Glowczewski Barbara · 61, 635
Goethe · 288, 386, 551, 552, 634
Griffith · 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 122, 585, 633
Gros Frédéric · 283, 307, 341, 342, 344, 631
Guattari Félix · 11, 12, 39, 56, 57, 61, 74, 98, 99, 119, 127, 148, 156, 157, 158, 161, 163, 198, 201, 203, 205, 206, 213, 214, 215, 217, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,

235, 237, 238, 310, 332, 384, 456, 502, 525, 526, 530, 627, 633, 648

H

Harvey Pauline · 60
Hawks · 114
Hegel · 40, 118, 349, 377, 381, 386, 486, 590, 601, 630
Héraclite · 39, 59, 62, 64, 111, 333, 652
Herzog · 511

J

James Henry · 115, 139, 141, 214, 631
James Tony · 631
James William · 118, 141
Janet Pierre · 170
Jaspers Karl · 170, 278, 296, 476, 634
Jude Ismaël · 146, 156, 272, 470, 474, 480, 483, 628
Jung C.G. · 204, 219, 220, 582

K

Kafka Franz · 8, 11, 26, 29, 38, 53, 54, 57, 99, 151, 175, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 270, 309, 310, 325, 358, 361, 397, 421, 426, 432, 434, 436, 437, 438, 440, 441, 450, 487, 489, 509, 534, 607, 617, 627, 632, 633, 653
Kant · 11, 33, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 101, 104, 138, 154, 166, 174, 190, 191, 192, 195, 272, 313, 314, 325, 327, 328, 329, 330, 344, 372, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 385, 387, 408, 544, 550, 552, 574, 575, 576, 583, 612, 627, 629, 655
Kateb Yacine · 520, 632
Klee Paul · 140, 634
Knecht Herbert H. · 347, 374, 375, 381, 383, 631
Krtolica Igor · 147, 628

L

Lacan Jacques · 156, 164
Lalande André · 18, 244, 631
Lang Fritz · 106, 241, 633
Lang Robert · 109, 117, 134, 258
Lapoujade David · 1, 2, 5, 12, 36, 46, 51, 52, 56, 115, 133, 138, 139, 140, 141, 143, 177, 179, 192, 228, 307, 320, 377, 385, 464, 495, 496, 497, 499, 500, 502, 503, 504, 507, 562, 603, 627, 628, 631, 632
Laude Jean · 179, 633
Lawrence D.H. · 612, 616
Lawrence T.E. · 9, 401, 492, 505, 514, 656
Leblanc Maurice · 516
Lebrun Gérard · 192
Leibniz · 11, 28, 126, 147, 175, 184, 189, 240, 262, 269, 287, 297, 298, 304, 305, 338, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 387, 388, 392, 393, 394, 398, 461, 462, 469, 516, 522, 552, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 569, 627, 628, 630, 631, 655
Leiris Michel · 440, 634
London Jack · 131, 132, 589, 632
Lucrèce · 7, 37, 42, 59, 64, 65, 66, 68, 147, 570, 571, 572, 630
Lyotard Jean-François · 19, 162, 163, 164, 319, 630, 631, 632

M

Macherey Pierre · 81, 82, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 631
Maïmon · 51, 147, 377
Marrati Paola · 106, 629
Martin Marie· 129, 251, 278, 630, 633
Marx Karl · 160, 326

Melville Herman · 105, 106, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 179, 383, 396, 401, 402, 404, 510, 632, 633
Metz Christian · 251, 253
Minnelli Vincente · 15, 25, 29, 35, 109, 144, 207, 229, 258, 262, 273, 282, 283, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 449, 455, 457, 551, 608, 617, 633
Molière · 430
Montebello Pierre · 1, 2, 5, 12, 24, 44, 72, 111, 178, 184, 198, 216, 249, 255, 272, 273, 277, 284, 285, 293, 298, 363, 382, 423, 439, 451, 476, 501, 515, 523, 525, 534, 604, 628, 631
Morin Denis · 61, 473, 609, 631
Murnau · 256, 392

N

Negri Antonio · 546, 600, 631
Neher André · 527, 631
Nietzsche · 7, 9, 11, 12, 35, 36, 37, 54, 59, 61, 62, 64, 70, 72, 93, 94, 97, 120, 121, 123, 124, 125, 136, 153, 154, 156, 166, 168, 172, 200, 202, 205, 290, 326, 329, 344, 350, 373, 374, 414, 425, 431, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 495, 498, 502, 506, 507, 522, 523, 534, 535, 543, 547, 568, 569, 570, 571, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 581, 582, 583, 584, 585, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 597, 602, 603, 606, 609, 610, 611, 612, 614, 627, 628, 630, 631, 647, 656

O

Ost Isabelle · 207, 208, 210, 412, 416, 422, 628, 632

P

Pachet Pierre · 238, 239, 432, 633
Pellegrin Marie-Frédérique · 77
Perrault Pierre · 515, 521, 522
Pierce · 114, 630
Piettre Bernard · 62
Platon · 15, 22, 23, 26, 29, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 85, 113, 141, 149, 153, 154, 162, 166, 171, 183, 211, 251, 269, 284, 321, 356, 372, 373, 377, 459, 481, 482, 486, 488, 535, 554, 604, 630, 631, 652
Plotin · 459, 460, 461, 630
Pombo Nabais Catarina · 56, 230, 234, 629
Présocratiques · 73
Proust Marcel · 11, 48, 94, 172, 177, 206, 207, 247, 262, 283, 284, 286, 288, 296, 298, 300, 304, 305, 315, 357, 359, 427, 449, 455, 464, 627, 632
Pythagore · 59, 62, 547, 652

R

Renouard Maël · 242, 629
Resnais Alain · 60
Revel Judith · 330, 335, 632
Rimbaud Arthur · 521, 632
Riquier Camille · 168, 262, 629, 631
Robbe-Grillet Alain · 176, 266, 271, 633
Robert Marthe · 199, 200, 201, 202, 203, 211, 212
Rosset Clément · 430, 629, 649
Rouch Jean · 515, 516, 517, 519, 520, 521, 522

S

Sacher-Masoch · 11, 29, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 147, 580, 629, 649
Sachs Viola · 137, 401, 633
Sade · 40, 43, 45, 48, 49, 53, 632, 649
Salem Isaac · 146, 634
Sartre Jean-Paul · 12, 204, 207, 233, 258, 261, 262, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 292, 299, 306, 311, 313, 331, 334, 630, 631, 654

Sauvagnargues Anne · 154, 158, 216, 217, 629
Sauvanet Pierre · 572, 632
Schifano Laurence · 251, 633
Schuhl P.-M. · 172
Serres Michel · 370, 630
Shakespeare · 177
Simondon George · 189, 456, 594, 630
Socrate · 35, 36, 37, 59, 62, 65, 70, 72, 102, 141, 469, 470, 481, 483, 485, 486, 630, 652
Sollier Paul · 441, 442, 443, 634
Spinoza · 7, 12, 16, 26, 40, 53, 66, 68, 76, 91, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 148, 156, 168, 211, 276, 287, 289, 343, 344, 345, 353, 366, 372, 392, 408, 415, 417, 431, 459, 461, 464, 483, 487, 488, 525, 529, 531, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 581, 590, 591, 593, 594, 597, 599, 600, 602, 605, 606, 611, 627, 630, 631, 632, 656, 657
Spitta · 152

T

Tati Jacques · 6, 142, 256
Tilquin André · 255, 289
Tournier Michel · 25, 179, 185, 186, 188, 207, 262, 298, 301, 302, 303, 304, 401, 416

U

Uexküll Jacob Von · 206, 289, 634

V

Vernant Jean-Pierre · 478, 633
Veyne Paul · 601, 605, 606, 633
Vidor King · 109, 111, 114, 128, 134, 633
Visconti · 263, 295, 297

W

Wahl Jean · 96, 118, 191, 630
Weber Max · 142, 181, 630
Welles Orson · 241, 291, 506
Whitman · 105, 106, 118, 136, 403, 647
Wiame Aline · 1, 2, 5, 484, 631
Wolfe Thomas · 143, 632
Woolf Virginia · 161, 226, 230, 311
Worms Frédéric · 5, 168, 169, 170, 631
Worringer Wilhelm · 448, 462, 634
Wotling Patrick · 475, 479, 631

Z

Zola Emile · 131
Zourabichvili François · 18, 46, 50, 51, 55, 130, 137, 140, 143, 159, 199, 211, 408, 410, 415, 516, 629

Occurrences du mot rêve dans l'œuvre de Gilles Deleuze[1]

AŒ « Les machines désirantes » : 8, 31 ; « Psychanalyse et familiarisme » : 62, 64, 76, 78, 114, 122, 127, 138, 158 ; « Sauvages, Barbares, Civilisés » : 209, 228, 265, 290, 319, 323 ; « Introduction à la schizo-analyse » : 330, 341, 359, 362, 363, 374, 377, 385, 398, 457, 458 ; « Appendice » : 463, 470, 473, 474.

B « La mémoire comme coexistence virtuelle » : 63 ; « Une ou plusieurs durées ? » : 88.

CC « La littérature et la vie » : 12 ; « Whitman » : 80 ; « Ce que les enfants disent » : 83, « Bartleby ou la formule » : 101 ; « La Honte et la Gloire » : 147, 148 ; « Pour en finir avec le jugement » : 162, 163, 168.

D « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? », 20, 22, 36, 38, 56, « Psychanalyse morte analysez », 96, 98, 136, 153, 164, 171.

DR « Introduction » : 10, 18, 20, 27 ; « La répétition pour elle-même » : 114, 142, 156 ; « L'image de la pensée » : 204, 207 ; « Synthèse idéelle de la différence » : 239, 244, 272, 281, 282, 283, 284 ; « Synthèse asymétrique du sensible » : 290, 291, 322 ; « Conclusion » : 378.

DRF « Avenir de la linguistique » : 62 ; « Quatre propositions sur la psychanalyse » : 74, 78 ; « Désir et plaisir » : 122 ; « Le juif riche » : 123 ; « Deux questions sur la drogue » : 138 ; « La peinture enflamme l'écriture » : 171 ; « Préface pour l'édition américaine de *Nietzsche et la philosophie* » : 187 ; « Grandeur de Yasser Arafat » : 223 ; « Foucault et les prisons » : 254 ; « Le cerveau, c'est l'écran » : 264 ; 270 ; « Préface pour l'édition américaine de *Dialogues* » : 286 ; « Qu'est-ce

---

[1] Nous présentons comme suit notre liste d'occurrences : L'abréviation du livre / Chapitre du livre / Pages des occurrences – « rêve » et ses déclinaisons (rêver, rêverie …). Plusieurs occurrences du mot peuvent apparaître dans une seule page – nous ne pouvons toutefois pas en faire le décompte exact. Le sens du terme peut s'avérer « commun » ou au contraire bien déterminé ; mais ce n'est pas à nous d'en décider. C'est pourquoi nous en avons fait la liste exhaustive. Les passages les plus pertinents, pour nous, seront, toutefois, bien exploités tout au long de ce travail. Cette liste pourra aider à mieux repérer les passages où la notion est déterminante – lorsque les pages où l'occurrence est présente se suivent massivement par exemple. Inversement, les termes faisant explicitement ou implicitement référence au rêve (tel onirisme par exemple), ne sont pas répertoriés ici ; c'est à nous d'en démontrer le rapport et la pertinence au cours de notre recherche.

que l'acte de création ? » : 296, 297 ; « Ce que la voix apporte au texte… » : 304 ; « Correspondance avec Dionys Mascolo » : 309 ; « Les trois cercles de Rivette » : 334 ; « Préface pour l'édition américaine de *Empirisme et Subjectivité* » : 341.

E 100, 101, 102.

F « Un nouvel archiviste » : 17, 27 ; « Les strates ou formations historiques » : 68, 69.

ID « Causes et raisons des îles désertes » : 12, 15, 17 ; « La conception de la différence chez Bergson » : 63 ; « Jean-Jacques Rousseau, précurseur… » : 75 ; « Il a été mon maître » : 113 ; « Philosophie de la série noire » : 118, 119 ; « La méthode de dramatisation » : 136, 137, 138, 157 ; « Sur la volonté de puissance et l'éternel retour » : 177 ; « Faille et feux locaux » : 218, 221 ; « Trois problèmes de groupe » : 270 ; « Ce que les prisonniers attendent de nous… » : 286 ; « Appréciation » : 300 ; « Deleuze et Guattari s'expliquent… » : 313 ; « Qu'est-ce que c'est, tes « machines désirantes » à toi ? » : 339 ; « Cinq propositions sur la psychanalyse » : 382.

IM « Montage » : 63, 73 ; « Image-perception » : 111, 112 ; « L'image-affection : qualités, puissances, espaces » : 167, 168, « De l'affect à l'action : l'image-pulsion » : 178, 179 ; « L'image-action : la grande forme » : 196, 200, 202, 205, 207, 217 ; « L'image-action : la petite forme » : 230, 236, 239, 241 ; « Les figures ou la transformation des formes » : 246, 253, 258 ; « Crise de l'image-action » : 278, 284, 285.

IT « Au-delà de l'image-mouvement » : 10, 11, 13, 14, 19, 21, 29 ; « Du souvenir aux rêves » : 65, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 91 ; « Les cristaux de temps » : 92, 93, 94, 103, 106, 107, 108, 117, 118, 119, 122, 134 ; « Pointes de présent et nappes de passé » : 160, 161 ; « Puissances du faux » : 166, 167, 170, 197 ; « La pensée et le cinéma » : 207, 208, 214, 215, 216, 217, 219, 221 ; « Cinéma, corps et cerveau, pensée » : 251 ; « Les composantes de l'image » : 297, 316 ; « Conclusions » : 344, 346, 357, 358.

K « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? » : 32, 34, 46, 50 ; « Les composantes de l'expression » : 56, 61, 73 ; « Immanence et désir » : 80 ; « Prolifération des séries » : 111, 113 ; « Les connecteurs » : 119, 125, 127, 128.

Le Pli « Incompossibilité, individualité, liberté » : 82 ; « La perception dans les plis » :

124.

LS « Des effets de surface » : 21, 29 ; « Des dualités » : 37 ; « Des mots ésotériques » : 57, 64 ; « Du problématique » : 68 ; « Sur le paradoxe » : 97 ; « Des singularités », 136 ; « De l'oralité », 226 ; « Des bonnes intentions sont forcément punies », 238 ; « De la pensée », 253, 255, 256 ; « Appendice II » : 319, 364.

LT « A Clément Rosset » : 19, 20, « A Michel Foucault » : 68 ; « A Ghérasim Luca » : 71 ; « A Arnaud Villani » : 81 ; « A Joseph Emmanuel Voeffray » : 91 ; « Ferdinand Alquié, *Descartes, l'homme et l'œuvre* » : 118 ; « Du Sacher-Masoch au masochisme » 173, « Entretien sur l'Anti-Œdipe » : 220, 221, 227, 228, 229, 237.

MP « Rhizome » : 27 ; « Un seul ou plusieurs loups ? » : 40, 41, 42, 43, 48 ; « La géologie de la morale » : 74 ; « Sur quelques régimes de signe » : 151, 158, 164 ; « Comment se faire un corps sans organes ? » : 200, 201 ; « Année zéro – visagéité » : 208, 212 ; « Micropolitique et segmentarité » : 275 ; « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible… » : 287, 288, 291, 307, 317, 343 ; « De la ritournelle » : 416, 420, 433 ; « Traité de nomadologie » : 440, 456, 466, 476, 479 ; « Appareil de capture » : 535, 589.

NP « Le tragique » : 7, 13, 14, 18, 20, 35 ; « Actif, Réactif » : 49 ; « La critique » : 84, 86, 94, 96, 106 ; « Ressentiment et conscience » : 128, 143 ; « Le surhomme ; contre la dialectique » : 169, 206, 211 ; « Conclusion » : 223.

N « La vie » : 12, « Principaux personnages » : 44 ; « Extraits » : 63, 65, 101.

PCK « La critique de la raison pure » : 37, 39.

Pp « Lettre à un critique sévère » : 13, 16, 19 ; « Trois questions sur *six fois deux* » : 55 ; « Doutes sur l'imaginaire » : 94 ; « Optimisme, pessimisme et voyage » : 98, « Un portrait de Foucault » : 152 ; « Sur la philosophie » : 195, 205.

PS « L'apprentissage » : 38, 39, 45 ; « Rôle secondaire de la mémoire » : 68, 74, 81 ; « Série et groupe » : 87 ; « L'image de la pensée » : 122 ; « Les boîtes et les vases » : 155 ; « Les trois machines » : 180, 181.

PSM « Sade, Masoch et leur langage » : 21 ; « Rôle des descriptions » : 26, 30 ; « Jusqu'où va la complémentarité de Sade et Masoch ? » : 34 ; « Masoch et les trois femmes » : 43,44 ; « Père et mère » : 55 ; « Les éléments romanesques de Masoch » : 64, 65 ; « Du contrat au rite » : 83, 85, « La psychanalyse » : 93 ; «

Qu'est-ce que l'instinct de mort ? » : 101 ; « Surmoi sadique et moi masochiste : 114.

QPh ? « Introduction » : 12 ; « Le plan d'immanence » : 44 ; « Les personnages conceptuels » : 66 ; « Géophilosophie » : 95, 96, 101 ; « Conclusion » : 193.

Sp 95, 120.

SPP « Sur la différence de l'Ethique avec la morale » : 31

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS **5**
RESUME/ABSTRACT **7**
SOMMAIRE **8**
LISTE DES ABREVIATIONS **11**

INTRODUCTION GENERALE – LES TROIS FIGURES DU REVE **13**

Doutes sur le rêve 15
Définitions nominales 18
Les trois images du rêve : conversion – subversion – perversion 21
Position des problèmes et directions de recherche 23
Temps faibles, temps forts 27
Choix méthodologiques – Cartographie du rêve 28

PREMIERE PARTIE **31**

INTRODUCTION – HISTOIRE D'UNE TRAHISON **–** UNE QUESTION DE FORME **32**

CHAPITRE I – PERVERSION ET IDEAL **–** EST-CE QUE « C'EST » UN REVE ? **35**
I. « REVER QUE L'ON REVE MEME LORSQU'ON NE REVE PAS » 37
A. Dialectique de l'imagination – Platonisme renversé 40
1. Dédoublement dialectique 41
2. Art du phantasme 43
3. Mythe et Renaissance 46
B. Le désir et la loi – La perversion faite méthode 52
1. Le contrat 53
2. Le Temps du phantasme 55
C. L'esthétique du phantasme contre la psychologie du fantasme 56
II. LE REVE AU FONDEMENT DE LA SCISSION DU MONDE – L'IDEAL ASCETIQUE 58
A. Le rêve et la mort 59
1. Pythagore contre Héraclite 62
2. Le faux infini – Le mythe contre la nature 64
B. Rêve et transcendance – Le cadeau empoisonné 69
1. Du rêve de la Caverne à la volonté de ne pas être trompé 69
2. Avènement d'une fiction : Platon avec Socrate, (d')après Aristote 72

CHAPITRE II – DESCARTES ET L'IMAGE DOGMATIQUE DE LA PENSEE **–** EST-CE QUE « JE » REVE ? **74**
I. L'EPREUVE DU REVE COMME CONFIRMATION DE LA VERITE CHEZ DESCARTES 77
A. Le cri de la déraison 77
1. Première méditation entre rêve et folie 78
2. Le rêve, une exagération hyperbolique 81
3. « Mon corps, ce papier, ce feu » 85
B. Deleuze au sein de la querelle cartésienne 94
II. LA FICTION DU COGITO ET LA SUBJECTIVITE PSYCHOLOGIQUE: LA TOUTE-PUISSANCE DE LA CONSCIENCE 98
A. L'idiot feint du délire passionnel 98
B. La distinction des deux sujets ou la toute-puissance de la conscience 99

CHAPITRE III – LE REVE AMERICAIN ET LA VISION ORGANIQUE DU MONDE **–** L'IMAGE-ACTION OU L'ACTION PASSIVE **105**
I. AVENEMENT DE LA REPRESENTATION ORGANIQUE AU CINEMA 107
A. Une technique spécifique … 108
B. …pour une image organique du monde – « l'heureux moment » 110
C. Synsigne, binôme et empreinte – Les signes de l'image-action 113
II. L'HISTOIRE ENTRE REVE ET PROPHETIE 116
A. Un onirisme particulier : les deux pôles du rêve américain 117
B. Cinéma américain et philosophie de l'histoire 119
C. L'homme d'action – le héros – le prophète : un rêveur 125
III. LE VACILLEMENT DU REVE 128
A. Milieux sains et milieux pathogènes 130
B. Bartleby – L'Original ou l'homme de l'avenir 135
C. De la croyance à la confiance 138

CHAPITRE IV – AU-DELA DE L'INTERPRETATION DES REVES **–** LE « TOURNANT IDEALISTE » DE LA PSYCHANALYSTE **146**
I. LA DRAMATISATION 148
A. La dramatisation dans le travail du rêve 149
B. La dramatisation de l'Idée dans le travail de la pensée 153
II. DU THEATRE A L'USINE 156
A. La critique de l'interprétation et de la représentation 156
B. Rêve œdipien et rêve schizophrénique : rêver, délirer, désirer 159
III. PENSER CE N'EST PAS REVER 162
A. « Le travail du rêve ne pense pas » 162
B. Le travail de la pensée ne rêve pas 164
C. Dépasser Freud avec Bergson 167
1. Un parallèle entre Bergson et Freud 168
2. Deux conceptions de l'Inconscient 169

CONCLUSION – « CE N'EST QU'UN REVE… » **171**

DEUXIEME PARTIE – L'IVRESSE DES PROFONDEURS 174

INTRODUCTION – UNE QUESTION DE FORCE **175**

CHAPITRE V – UNE PENSEE INSULAIRE **178**
I. « LE REVEUR DE L'ILE » – DU FRAGMENTAIRE A LA LUMIERE PURE 180
A. Séparation et immaculée conception 180
B. Cosmodrame et parthénogenèse 186
II. LA THEORIE DE L'IDEE CHEZ DELEUZE – ESTHETIQUE ET DIALECTIQUE 192
A. Promesse non tenue – Le fil sans le labyrinthe 193
B. Des drames et des rêves 194

CHAPITRE VI – KAFKA **–** AGENCEMENTS ONIRIQUES DE DESIR **197**
I. LE REVE DE KAFKA CONTRE TOUTE TENTATION D'ONIRISME 199
A. Kafka, l'innommable 200
B. « La bienheureuse cohérence du subjectif » 203
C. « La même vieille faim » 213
II. QU'EST-CE QU'UN « *VRAI* REVE DE DESIR » ? 216
A. « Epistémologie des métamorphoses » 218

B. L'ombilic – « Un rêve-machine » 222
C. Pragmatique du rêve ou l'ombilic comme diagramme 231
III. « AVANT-PROPOS » : UNE ONTOLOGIE ET UNE ETHIQUE DE LA NUIT 236

CHAPITRE VII – LE TEMPS DANS LE REVE **–** METAPHYSIQUE DE L'IMAGINATION **242**
I. L'INSPIRATION BERGSONIENNE 245
A. Plan du rêve / Plan de l'action 246
B. Le rêve selon Bergson 247
II. L'ONIRISME CINEMATOGRAPHIQUE 251
III. LA *LOGIQUE* DU REVE DANS *L'IMAGE-TEMPS* 255
A. Les deux pôles du rêve explicite 257
B. Le rêve impliqué 258

CHAPITRE VIII – REVE ET MONDE **–** CAPTURE ET SUBJECTIVITE **261**
I. LE REVE COMME MOUVEMENT DE MONDE 263
A. Le rêve impliqué ou image-monde 263
B. Du monde du rêve aux « atmosphères de monde » 271
1. Sartre – le rêve comme « atmosphère de monde » 272
2. Binswanger – « mondanisation » ou comment « être aspiré par le monde » 277
II. LA CAPTIVITE DU REVE 282
A. Comment pénétrer un monde clos … 284
1. « Le pluralisme de l'amour » 285
2. Boîtes entrouvertes et vases clos 286
3. L'Araignée 289
B. … et comment en sortir ? 290
1. Le monde clos du rêve d'autrui 292
2. « Aliénation par la couleur » 294
C. De la captivité à « la double capture » 297
1. La figure paradoxale d'autrui 298
2. « Un visage terrifié » 299
3. Un « monde » sans autrui ? 301
III. DES MONDES AVANT ET APRES LE MONDE 304

CHAPITRE IX – LES MOTS ET LES REVES **–** COMMENT SORTIR DE L'ENFERMEMENT ? **306**
I. LA PRISON DU REVE 307
A. L'énoncé est un rêve 308
B. Le rêve : de l'isomorphisme à la double capture 317
C. Prison onirique 323
II. SORTIR DE L'ENFERMEMENT – D'UN REVE L'AUTRE 324
A. La double capture et le non-rapport – Le diagramme 326
B. Rêve et existence, la lecture foucaldienne du rêve 330
III. LE PLI ET LA FABULATION : UN REVE PHILOSOPHIQUE 336
A. Insomnie, rêve et mort 337
B. Une nouvelle conception de la subjectivité et la question de la vérité 339
C. Perversion, réversion : le problème du double 341

CHAPITRE X – LE PLI ONIRIQUE DE L'INSOMNIE **343**
I. L'ONIRISME LEIBNIZIEN : MONADES ET MONDES POSSIBLES 345
A. Un rationalisme poussé jusqu'au délire : la *passion* du concept et *l'hyperbole* des principes 347
1. Concilier le concept et la différence 349
2. Le problème du possible : une réhabilitation du concept 351

3. Sur la notion de compossibilité ou de vice-diction 353
B. La monade *pour* le monde : singularité et évènement – Nouveau statut de la subjectivité 357
1. Les petites perceptions – l'inquiétude, le sommeil et la mort 358
2. L'automate spirituel ou l'inconscient différentiel 363
3. De la clôture à la capture : le néo-baroque ou la nouvelle harmonie 366
C. Rêve et pluralisme : l'art de la combinatoire ou le jeu du Temps. 368
1. Perspectivisme et pluralisme : la question du point de vue et du jugement 369
2. Combinatoire, nécessité et hasard – « Rien plutôt que quelque chose » 373
3. La question de l'infini et du fondement – Leibniz, Kant et le romantisme 375
II. DU VIGILAMBULE ARTALDIEN A L'INSOMNIAQUE BECKETTIEN 384
A. L'impouvoir comme puissance – de la formule du vigilambule 385
1. Artaud vs Kant : l'effond(r)ement de la pensée 387
2. La pensée sans image contre le rêve : l'au-delà de la subjectivité 390
3. L'impouvoir et l'intolérable 395
A. Bartleby ou la formule onirique de l'impossible 396
1. Logique des préférences et logique des présupposés 396
2. La raison insuffisante ou la bifurcation du temps 398
3. L'impossible rêve américain 399
4. Fabulation et événement, devenir et confiance – l'éthique de l'avenir 404
B. Beckett - Le possible et ses doubles 405
1. Le dédoublement du possible — fatigue et épuisement 406
2. Le Rêve d'Insomnie – Petit commentaire de la pièce télévisuelle Nacht und Traüme 419
La posture d'insomnie 420
De l'image-rêve au rêve d'insomnie : l'écarquillé 422

CONCLUSION – LE COMBAT DES AIRS ET DE LA TERRE **428**

TROISIEME PARTIE – LE CRISTAL DE LA TERRE 429

INTRODUCTION – UNE QUESTION DE PUISSANCE **430**

CHAPITRE XI – LES DORMEURS DE BACON**–** REHABILITER LE CORPS ET L'IMAGE – LA NOUVELLE RESSEMBLANCE **432**
I. LE *FAIT* DU SOMMEIL 434
A. La Chair ou l'Epée – Vers l'inorganique 434
B. Les Vigilambules 438
C. Le cri inaudible de l'hystérie 441
II. SENSATION ET INFINI 446
A. *Pathos* de la distance : séparer pour mieux communiquer 446
B. Forcer la forme : avènement de la Figure 448
C. Rhuthmos 452
III. PEINTURE ET JUSTICE 458
A. Contour et lumière 458
B. Deux manières de sauver le contour 461
C. Dionysos *et* Apollon 463
CHAPITRE XII – APOLLON ET DIONYSOS **–** L'ENJEU ETHIQUE DE L'ESTHETIQUE **467**
I. LE DEDOUBLEMENT DU REVE CHEZ NIETZSCHE : REVE APOLLINIEN ET IVRESSE DIONYSIAQUE. 468
A. L'apollinien et le rêve 471
1. Forme et lumière 471
2. Mesure, principe d'individuation et distanciation 473

3. Piété 476
B. Le dionysiaque et l'ivresse 477
1. L'Autre 477
2. L'oreille 478
3. Abolition de la distance 479
C. Mort de l'ivresse. Naissance de l'onirique 479
II. UNE QUESTION AVANT TOUT ETHIQUE POUR DELEUZE – EN FINIR AVEC LE JUGEMENT 481
A. Drame ou méthode de dramatisation 483
B. « Pour en finir avec le jugement » : Le rêve contre la vie 486

CHAPITRE XIII – L'ACTE DE FABULATION **–** FORCE ACTIVE DU REVE **490**
I. L'ORIGINE DU CONCEPT : LA FONCTION DE FABULATION DANS *LES DEUX SOURCES* 492
A. La religion, source de la fabulation ? 492
1. De la « superstition » … 494
2. … au service de la vie 496
B. Des deux subjectivités 498
C. L'Art – Synthèse de l'Avenir 501
II. LITTERATURE ET FABULATION : T.E. LAWRENCE – « REVEUR DIURNE » 504
A. Passion active 505
B. L'inévitable trahison 509
C. Sahara 512
III. PAR-DELA LES MOTS, L'IMAGE-CRISTAL – FABULATION ET CINEMA 514
A. Par-delà la fiction 514
B. Empédocle(s) des temps modernes 518
C. La ligne de passion 523

CHAPITRE XIV – L'OPTIQUE ETHIQUE – LUMIERE ET NOUVEL INFINI **–** SPINOZA – UNE FABULATION PHILOSOPHIQUE **532**
I. L'IMAGINATION, LE REVE ET LE MONDE DES SIGNES AU XVII^e^ SIECLE – UNE QUESTION EPISTEMOLOGIQUE 534
A. Un onirisme « inférieur » comme tremplin 535
1. L'inadéquat et l'idée réflexive : l'Ombre 537
2. Les prophètes – les hommes du signe 539
3. « L'erreur sera supprimée mais non l'imagination » – La puissance du corps 544
4. La connaissance comme mode de vie : effet d'ombre et cause colorante 546
B. L'anti-cartésianisme de Spinoza – La renaissance du corps et de son rêve 551
1. L'adéquat et l'idée claire et distincte : l'expression et la vérité 553
2. La raison suffisante et le problème de l'infini 557
3. L'automate spirituel contre la substance pensante : la conception de l'individu 560
4. Le parallélisme et l'univocité contre le dualisme et l'équivocité 565
II. LES ENJEUX ETHIQUES DE L'EPISTEMOLOGIE 567
A. Le nietzschéisme de Spinoza 568
1. La philosophie comme entreprise de démystification 569
2. Le problème de la conscience et des illusions qu'elle engendre – poursuivre le projet critique contre tout psychologisme 571
3. La fiction de la vérité contre la puissance active du rêve et de l'imagination : De la positivité du négatif à la négativité de la positivité – Généalogie du rêve comme « morale » 576
4. La question de l'individuation : le mode et le Soi – La puissance du corps 592
B. Cas pratique : la lettre du rêve 596

CHAPITRE XV – REVE ET JUSTICE **–** L'ONIRISME SUPERIEUR DE DELEUZE **600**
I. SPINOZISME DE DELEUZE 602
A. « Un vitalisme rigoureux » 602
B. En finir avec le Jugement : L'Ethique de Deleuze 610
II. LIBERER L'INDIVIDU DU REVE DE L'HOMME – LOGIQUE DE LA RELATION 614
A. Le moléculaire : mort de l'homme 615
B. Le combat *pour* Autrui 616

CONCLUSION GENERALE – PHILOSOPHER C'EST APPRENDRE A REVER 618

La traversée du rêve 619
Un concept deleuzien de rêve ? 620

APRES-PROPOS – TOUJOURS IDIOTE … **622**

BIBLIOGRAPHIE 623

I. OUVRAGES DE ET SUR GILLES DELEUZE 624
A. Ecrits de Gilles Deleuze 624
1. Ouvrages 624
2. Direction d'ouvrages 625
3. Support audio et vidéo 625
4. Edition online 625
B. Ecrits sur Gilles Deleuze 625
1. Ouvrages 625
2. Articles ou recueils d'articles 626
II. AUTRES OUVRAGES MOBILISES 626
C. Philosophie 626
1. Œuvres philosophiques (classiques et modernes) 626
2. Ouvrages critiques 627
3. Articles critiques 628
D. Littérature et critique littéraire 629
1. Œuvres littéraires 629
2. Critique littéraire 629
E. Etudes sur le cinéma et la peinture 630
1. Sur le cinéma 630
2. Revues d'études cinématographiques 630
3. Sur la peinture et les arts plastiques 631
F. Psychanalyse, psychiatrie, neurophysiologie 631
1. Ouvrages 631
2. Articles 631
G. Sciences du vivant 631
H. Autres 632

INDEX DES PRINCIPALES NOTIONS 633
INDEX DES AUTEURS 638
OCCURRENCES DU MOT REVE DANS L'ŒUVRE DE GILLES DELEUZE 643

TABLE DES MATIERES 647