

LA QUESTION DE LA LITTÉRALITÉ

François Zourabichvili

« *La question de la littéralité* » est un texte qui fut prononcé à l'université de Lyon II le 21 Novembre 2003 dans le cadre des journées d'étude « *Deleuze et les écrivains* » organisée par le laboratoire LERTEC. Nous publions le texte en état, sans que l'auteur ait pu le relire. La rédaction tient à remercier sincèrement les ayants droit des productions inédites de l'auteur pour avoir trouvé ce texte et autorisé sa parution dans Klēsis.

Si l'on demande comment Deleuze lit les textes littéraires, il faut commencer par comprendre ce qu'il veut dire quand il dit qu'il faut lire « littéralement ». P.ex. dans le préambule du texte sur le « *Bartleby* » de Melville :

« *Bartleby* n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit. C'est un texte violemment comique, et le comique est toujours littéral. C'est comme une nouvelle de Kleist, de Dostoïevski, de Kafka ou de Beckett, avec lesquelles il forme une lignée souterraine et prestigieuse. Il ne veut dire que ce qu'il dit, littéralement. » (CC, 89)

Suit alors une approche de la fameuse formule de *Bartleby*, *I would prefer not to*, « Je préférerais ne pas », dont la question est tout de suite « Mais en quoi consiste la littéralité de la formule ? ». Dans le livre écrit avec Guattari sur Kafka, déjà, il était question de combattre toute lecture de type interprétative. C'est-à-dire toute démarche visant à dire le sens du texte, et à le chercher hors de lui, dans un référent dont il serait l'expression oblique, cryptée, ou sublimée. Et il s'agissait de comprendre pourquoi Kafka disait haïr les métaphores, lui qui proposait tant de métamorphoses, ou de comparaisons animales, ou plus simplement une narration à l'enjeu assez énigmatique. C'est alors que Deleuze et Guattari proposaient de substituer à l'interprétation un autre modèle de lecture, celui de l'expérimentation - Kafka, ils réclamaient le droit de l'expérimenter, de faire une expérience sinon sur lui, du moins avec lui. Mais, bien

entendu, cette relève de l'interprétation par l'expérimentation reposait en dernier ressort sur une sorte d'interprétation ultime, en quelque sorte paradoxale puisqu'elle consistait à récuser tout type d'interprétation : Deleuze et Guattari lisent bien Kafka d'une certaine façon, et prétendent dire ce que c'est, d'après eux, que les textes de Kafka, et par conséquent comment il faut les lire et ne pas les lire.

Ce type d'objection – « ils se contredisent » – ne doit pas être dédaigné *au début*. Il y a des gens pour qui c'est comme une fête : ils croient avoir trouvé une incohérence majeure chez un penseur, une pétition de principe rédhitoire. Je crois que tout ce qu'a écrit Deleuze touchant les écrivains est très *paradoxal*, c'est-à-dire heurte un certain nombre d'évidences de bon sens dans lesquelles, qu nous le voulions ou non, nous sommes installés, ou desquelles forcément nous partons, et il est donc légitime d'en partir, d'y confronter Deleuze, de chercher quel déplacement de perspective présumé va rendre moins péremptoire notre bon sens. On pourrait tenter de faire la liste de ces objections à propos de la littérature :

- le discours de Deleuze a tout l'air d'être métaphorique bien que lui-même s'en défende
- ses lectures d'écrivains ont tout l'air d'être des interprétations bien que lui-même s'en défende
- il ne fait jamais d'analyse de style, lui qui insiste tant sur le style comme création de syntaxe (et presque toujours, quand il distingue entre le contenu et l'expression, c'est au sein même du contenu)
- il a beau rejeter l'allégorie tant comme procédé d'écriture que comme procédé de lecture, il la réintroduit toujours en sous-main l'allégorique dans ses analyses d'œuvres, de telle sorte que l'œuvre – littéraire, picturale ou cinématographique – est chez lui toujours allégorique d'elle-même (J. Rancière).

Je ne pourrai pas en si peu de temps faire un sort à toutes ces objections – qui, encore une fois, ont le mérite de témoigner d'un état du bon sens dont nous partons forcément, mais n'ont que ce mérite-là. Mais puisque mon sujet est la littéralité, je partirai juste d'un paradoxe : Deleuze semble parler très peu, très rarement de la lettre même du texte. Qu'est-ce que c'est, alors, que cette littéralité à laquelle il veut se tenir ? Deleuze parle de l'importance de la syntaxe, c'est même par là qu'il définit le style, mais jamais il n'entreprend de définir la syntaxe de Proust, ou de Kafka, ou de Beckett, sauf de manière très allusive et générale. On dirait qu'il ne parle que du contenu ; il a l'air, quoi qu'il en dise, de ne prendre en compte que *ce qui est dit* et non *comment c'est*

dit. Est-ce que ce n'est pas nous, c'est-à-dire le bon sens, qui avons à nous remettre en cause ? Qui nous dit que la dualité dont nous partons spontanément, celle de l'expression et du contenu, est bien celle au nom de laquelle il est pertinent de critiquer Deleuze ? Qui nous dit que ce n'est pas justement une dualité dont Deleuze conteste le primat, le caractère originaire ? Car Deleuze prétend bien en même temps parler du style, et il conteste, c'est certain, l'alternative classique du concevoir et de l'énoncer (« ce qui se conçoit bien s'énonce... », *Kplm*, 51). Il y voit l'usage ordinaire, majeur, instrumental du langage ; il n'est pas le premier à faire ce genre de diagnostic, mais ce qui compte, c'est comment il définit l'usage *mineur* qui s'y oppose.

Si je prends le livre sur Kafka, écrit avec Guattari, apparemment il ne nous apprend rien de très concret sur la façon, par exemple, dont Kafka forme ses phrases ou ses paragraphes. Mais il faut peut-être regarder de plus près, ou d'un autre œil. C'est-à-dire se demander si notre était la bonne. Le livre accorde une assez grande place, compte tenu de sa concision, à ce qu'était l'allemand de Prague à cette époque : une langue au vocabulaire desséché, une syntaxe assez incorrecte. Or son propos est de montrer que Kafka, à l'inverse des autres Tchèques germanophones, Meyrink, Perutz et autres, n'a pas lutté contre cet appauvrissement réinjectant dans la langue du symbole et du mystère, mais au contraire, s'appuie sur ses traits de pauvreté pour inventer un usage, sinon inédit du moins inédit en tant que procédé littéraire systématique : traiter les mots d'après la manière dont ils nous affectent, c'est-à-dire comme des intensités, des charges affectives. Et, même s'il souligne que les procédés varient toujours d'un auteur à un autre, c'est toujours selon comme cela qu'il détermine ce qu'il appelle « création de syntaxe » : une certaine mise en tension de la langue, un nouvel ensemble de rapports entre ses éléments, donc une syntaxe qui n'est pas la syntaxe des grammairiens, qui opère sur un autre plan, et dans un rapport très compliqué avec la syntaxe des grammairiens (cf. l'usage qu'il fait du linguiste Guillaume).

Donc, chez Kafka, même des expressions passe-partout peuvent ainsi retrouver une dimension d'étrangeté, exactement comme un enfant qui a l'habitude de les entendre sans être sûr d'en connaître le sens exact, mais les entend entourés d'une aura, d'un mystère qui de toute façon déborde largement la signification proprement dite, est d'une autre nature qu'elle. Or, en même temps, non pas à côté de cela ou par après mais en même temps, immédiatement, les mots font miroiter des choses. Il n'y a pas les mots *et* les choses, mais des mots qui sont toujours d'emblée des mots-choses. Un mot n'est un mot que par sa capacité d'animer le monde immédiatement – même une préposition, même un article. Or quand on traite le mot ainsi, dans sa dimension d'étrangeté affectante, comme m'affectant avant même de renvoyer à un référent possible dans le monde (p.ex. « cheval », sans avoir à poser un cheval comme référent en droit préalable

et extérieur à une certaine narration), la logique du récit cesse d'être celle d'un supposé réel extérieur à l'écriture et donné avant elle (= qu'il s'agirait seulement d'exprimer). Ce qui veut dire que les mots – et par conséquent le monde ou le morceau de monde qu'ils enveloppent – valent immédiatement par leur coefficient d'émotion, d'investissement de désir. Là, on approche de ce que peut signifier « littéralité », c'est-à-dire une production littéraire qui ne renvoie à rien d'extérieur à elle, bien qu'elle ne soit pas d'avantage « art pour l'art », précisément parce que le langage et le monde sont donnés en même temps, qu'il n'y a pas de mots avant le monde ou après lui, séparément de lui. C'est pourquoi, on va le voir ; littéralité ne signifie pas du tout, p.ex., que le *Château* de Kafka ou que *Moby Dick* de Melville s'épuisent dans leur seul contenu fictionnel. Il est évident que quand les seconds du Capitaine Achab commencent à se demander s'il n'est pas fou, parce qu'il ne s'intéresse qu'à telle baleine, la plus dangereuse alors que du point de vue commercial une baleine est une baleine, cette supposée folie d'Achab serait dérisoire, inintéressante, désespérément puérile si le plus important dans la vie pour lui était simplement de relever le défi que lui lance cette baleine en courant le risque incroyablement égoïste que tout son équipage périsse dans l'aventure. Il faut se demander *pourquoi* c'est si important pour lui, c'est-à-dire de quelle façon toute son existence se joue dans cette façon de se mesurer à cette bête qui lui a déjà pris une partie de son corps : il y a bien sûr autre chose qu'un sentiment de vengeance, c'est la confrontation d'Achab avec la démesure de son propre désir, comme tout le roman le montre et comme il ne cesse de le dire lui-même. *Moby Dick* est comme le double invincible, inatteignable, meurtrier d'Achab en tant que toute sa vie à lui est de se mesurer à l'incommensurable de sa propre libido (au sens large). Donc il est évident que *Moby Dick* n'est pas seulement une histoire de chasse à la baleine qui finit mal, que s'en tenir à la littéralité du texte n'a rien à voir avec cette lecture bornée. Non pas pourtant qu'il faille chercher le sens de *Moby Dick*, c'est-à-dire avec quoi d'extérieur elle est en rapport (quelle vérité ou quel tableau de l'homme et de la société elle nous proposerait). La littéralité est que précisément cet autre chose que le simple contenu fictionnel ne soit pas ailleurs que dans le texte, que la lecture bornée, « littérale » au sens commun du terme, ne soit en fait déjà qu'une lecture très sélective, ou abstraite, qui soustrait l'histoire à sa source vive, à sa raison d'être, à savoir d'être avant tout un protocole d'expérience. Quand on pratique cette abstraction, il faut alors que l'histoire prenne un intérêt soit en tant que telle (dépaysement, émotion liée aux péripéties) soit en y déchiffrant l'allégorie d'un sens caché. Ce que nous devons affronter maintenant, c'est l'objection du sens commun : mais si Deleuze et Guattari nous disent que *le Château* ou *Moby Dick*, parlent d'autre chose que de ce qu'ils

décrivent ou racontent, n'est-ce pas retomber dans le dualisme du contenu manifeste et du contenu caché, c'est-à-dire dans une pratique anti-littérale de la lecture ?

C'est ici qu'il faut comprendre trois choses :

- 1) quel déplacement de problématique donne sa teneur au concept de littéralité
- 2) en quoi les notions d'« agencement machinique », de « démontage d'agencement » et de « ligne de fuite », dans le *Kafka*, ne relève pas d'un sens caché réintroduit en contrebande mais précisément tente de déployer concrètement, non pas seulement chez l'auteur qu'est Kafka comme on aurait pu le faire chez d'autres, mais aussi bien à partir de lui ou avec lui, la logique de l'écriture littérale
- 3) comment le concept tardif de « cristal (d'inconscient ou de temps) » répond à nos doutes concernant l'éventuelle réintroduction d'un dualisme interprétatif

Il y a chez Deleuze une propension à répéter sans arrêt à propos de chacun de ses concepts : non, ce n'est pas une métaphore. Généralement il se contente de cette dénégation, sans autre forme de précision. Et en effet, c'est tellement systématique chez lui – on pourrait énumérer des dizaines et des dizaines d'occurrences, du début à la fin de son œuvre – que ça a un peu l'air de ce qu'un psychanalyste appellerait une dénégation, ou un déni. Parce que d'un autre côté, s'il éprouve le besoin de rappeler toujours que « ce ne sont pas des métaphores », c'est bien que ça en l'air, et qu'il le sait très bien, lui, Deleuze. En effet, « ritournelle », « machine de guerre », « rhizome », « cristal de temps », « distribution nomade », « espace lisse ou strié », « déterritorialisation » : tout cela, vu du dehors en tout cas, a l'air de métaphores. En effet, le texte intitulé « rhizome » n'est pas un traité de botanique, le texte intitulé « traité de nomadologie : la machine de guerre » n'est ni une étude anthropologique ou historique du nomadisme ni un traité de géopolitique ou de technologie militaire. Et le texte intitulé « ritournelle » concerne sans doute d'abord les petits airs qu'on a dans la tête, mais ça se termine dans le cosmique, c'est-à-dire dans « l'air du temps » à tous les sens du terme. Mettons donc que ce soit de la dénégation. Mais alors méfions-nous : Deleuze lui-même a dit quelque chose au sujet 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 à 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*, 28)

Eh bien vous avez là ce qu'on pourrait appeler la méthode générale de Deleuze, méthode de dénégation, c'est-à-dire aussi bien de perversion puisque Freud voyait dans la dénégation le trait distinctif de la perversion. Et pervers, chez Deleuze, c'est un mot glorieux, c'est une disposition de la pensée (sauf quand il dit « petit pervers », mais là c'est autre chose : les petites manies, les petites machines à jouir). Deleuze en effet n'est pas quelqu'un qui, dans une situation donnée, va dire « oui » ou va dire « non », ou alors il dira non mais du point de vue d'une problématique qui en réalité déplace le champ où se distribuent le oui et le non. C'est-à-dire qu'il dit son « non » à lui est l'envers de sa passion et de l'affirmation de ce qu'il appelle « lignes de fuite ». Exemple : celui qui nous occupe, celui de la métaphore. La métaphore suppose qu'on distingue un usage propre et un usage figuré des mots, que l'on transporte un mot de son domaine de propriété à un domaine où, sous certaines conditions, il exprime encore quelque chose, bien qu'obliquement, indirectement. Beaucoup de gens, philosophes ou non, font usage de métaphores, mais il y a aussi des gens, encore une fois philosophes ou non, qui disent : attention, les philosophes doivent se garder d'utiliser des métaphores, en tout cas ils ne doivent pas construire leur discours sur de simples métaphores. Il s'agit donc de les ramener au sens propre, de leur faire redécouvrir les vertus du sens propre. Alors, des gens un peu plus conséquents se lèvent et soulignent que le langage est de part en part habité par la métaphore, à commencer par le nom même de métaphore. Si bien que, philosophes ou non, nous avons à rejoindre si possible le propre à partir d'une « métaphorique généralisée » (Derrida). C'est-à-dire que le propre, s'il y en a, ne sera jamais ce qu'on appelle un sens propre. Ce sera toujours une exigence mais une exigence toujours aporétique. Deleuze, lui, s'y prend complètement autrement. Il ne dit pas : « oui, je fais des métaphores, d'ailleurs on ne peut faire que cela, on ne peut pas en sortir, même si l'on peut en quelque sorte d'abstenir de le faire à travers la *déconstruction* du concept de métaphore » (si bien que ce que fait Derrida, ça n'est plus exactement de la métaphore). Deleuze dit : « non, vraiment non, ce ne sont pas des métaphores ». Et malgré l'apparence, c'est une autre forme d'abstention ou de suspension. C'est-à-dire qu'il suspend l'alternative du oui et du non, au nom d'un concept qu'il ne reconnaît pas, qu'il conteste à la base. *Je préférerais ne pas avoir* à parler de métaphore : c'est l'opération perverse même, et c'est la méthode de Deleuze, à savoir : faire fuir un champ de pensée donné, en l'occurrence le champ des

représentations de ce que c'est que lire, qu'écrire, ou ce que c'est que le sens, le rapport du sens et du monde. Et vous voyez où est le point de basculement concernant la dénégation : « je préférerais ne pas avoir à parler de métaphores », ça peut d'abord faire ricaner, « tiens, ça le gêne ». Or là c'est autre chose : c'est que la métaphore est un concept qui, pour Deleuze, ne pose pas bien le problème d'écrire et de lire.

Donc : ce que conteste Deleuze, c'est le caractère pseudo-originaire de la dualité sens propre-sens figuré, sur laquelle est bâti le concept de métaphore. Que la production de sens soit affaire de *transport*, oui, c'est même pourquoi il y a de la production de sens, et pas seulement de la *mimésis*, mais le concept de métaphore restreint doublement le transport, 1° en y voyant le trajet en sens unique d'un domaine de désignation propre vers un domaine de désignation par figure, 2° en imposant à ce trajet la condition sous laquelle il est acceptable, à savoir une ressemblance ou une analogie. Le surgissement créatif de l'image, dans l'écriture, ou le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, il a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré. Mais, pour dire vite, sur un plan où des significations hétérogènes se rencontrent, se contaminent l'une l'autre, forment ce que Deleuze appelle des « blocs » doués d'une consistance propre. Le plan où ont lieu ces rencontres, c'est précisément cela, la littéralité (que Deleuze peut appeler aussi plan d'univocité, plan d'immanence – mais s'agissant d'écriture et de lecture, on parlera plutôt de littéralité). Autrement dit, la littéralité n'est pas le sens propre, mais l'en-deçà du partage entre le propre et le figuré. Habituellement on confond un peu sens propre et sens littéral, même si le sens littéral peut renvoyer à une décomposition étymologique. Quand je disais tout à l'heure « air du temps », oui, c'est une façon traditionnelle de renouer avec la lettre sous le sens propre, stéréotypé de l'expression. Et je crois que Deleuze l'a fait, il aimait beaucoup cette expression « air du temps ». *Différence et répétition* commence même comme cela : « Le sujet traité ici est manifestement dans l'air du temps ». Et comme le concept de ritournelle, c'est vraiment quelque chose comme l'air du temps pris à la lettre, je me dis : oui, il a aussi pratiqué cette littéralité-là. Mais en même temps je me demande si ce n'est pas un leurre, c'est-à-dire un cas particulier de l'autre littéralité, celle très nouvelle qu'il nous propose de penser. En effet, pour retrouver cette littéralité sous le sens propre de cette expression que tout le monde entend, il a fallu que « air » et « temps » ne soient plus seulement réunis comme un cliché dont on a même oublié la formation, il faut que ces mots reprennent leur intensité propre (« air » : élément aérien, légèreté, imperceptibilité, élément collectif aussi, dans lequel nous baignons tous, et en même temps chanson, chanson légère, refrain, comptine, ritournelle, *aria* ; « temps » : le moment où nous en sommes de notre vie collective et intime à la fois, le temps atmosphérique aussi, enfin le temps au sens philosophique, c'est-à-dire de la structure

même du fait que ça passe ou que ça dure ou que c'est trop tard, ou que c'est imminent, etc.), et qu'en même temps cette intensité qu'il reprenne l'un et l'autre ils ne la reprennent pas sans se nouer l'un à l'autre, sans se découvrir en affinité profonde l'un avec l'autre sans qu'il y ait pourtant de ressemblance. A savoir : la conviction profonde que, bien entendu, tout ce qui est musical a affaire au temps, mais que, réciproquement, peut-être le temps a-t-il profondément affaire au retour, au revenir, à l'identité étrange et équivoque du partir et du revenir (et « ritournelle » est pour une part un jeu de mots sur « retour éternel »). A ce moment-là, vous voyez qu'il n'y a plus grand sens à dire « sens propre », « sens figuré ». Car « air » et « temps » sont pris dans un rapport où ils se transforment mutuellement c'est-à-dire se comprennent comme interdépendants : le temps est impliqué dans l'air, qui est impliqué dans le temps ; l'air figure le temps comme le temps figure l'air, on ne sait plus qui est qui, et chacun se transporte sur l'autre parce qu'il est transporté par lui. De sorte qu'il n'y aurait pas davantage de pertinence à dire qu'« air du temps », entendu avec cette littéralité-là, qui est celle d'une noce déroutante entre deux mots dont les référents respectifs sont pourtant sans rapport, est une métaphore par rapport au sens stéréotypé de l'expression. Car quand Deleuze écrivait que « le sujet traité ici est manifestement dans l'air du temps », à savoir la différence et la répétition et leur nouage paradoxal, cet air du temps-là, qui est prétendument un air du temps au sens propre, n'était rien d'autre qu'un cas de ce que plus tard Deleuze et Guattari ont pu entendre sous le nom de ritournelle, c'est-à-dire d'air du temps au sens prétendument figuré. Il n'y a donc pas de sens littéral : ce n'est pas un sens, c'est-à-dire une signification qu'on pourrait expliciter ou figer. La circonscrire, oui : c'est même ce qui sépare Deleuze de Derrida, pour qui la lettre est quelque chose de tout autre, quelque chose de définitivement équivoque plutôt qu'une rencontre dans une zone, comme dit Deleuze, à la fois distincte et obscure. La littéralité, c'est un processus qui passe entre les significations telle que l'usage ordinaire de la langue les distribue. Et c'est pourquoi Deleuze dit que c'est quand l'écriture trace une ligne, au lieu de faire son choix au sein d'un découpage préétabli et de combiner des choses préétablies. Et c'est une ligne de fuite parce que, en se traçant, elle fait fuir ce découpage préétabli, elle le suspend, elle le neutralise.

Alors – je n'ai plus le temps d'expliquer, je fais juste un croquis – quand Deleuze et Guattari disent que ce que fait Kafka, c'est à la fois transcrire ce qu'il voit et vit en termes d'agencements et ensuite démonter ces agencements en en exploitant toutes les lignes de fuite, est-ce qu'il s'agit du retour en sous-main d'une interprétation ? C'est bien sûr une lecture. Et rien n'empêche d'appeler toute lecture qui tire des conclusions cohérentes une interprétation. Mais ce n'est pas une interprétation au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire où, sous le signe, on cherche le sens. L'affirmation

constante du livre sur Kafka est qu'il n'y a pas d'autre sens que le signe lui-même, le sens est la vie propre, assignifiante, du signe. Ce qui veut dire, par exemple, que les interprétations de l'œuvre de Kafka comme expression de la loi et de la culpabilité sont vaines, puisque tout ce que fait Kafka, c'est restituer la justice au champ d'immanence dans lequel elle se produit et fonctionne effectivement, c'est donc la rapporter au désir comme processus immanent, montrant ainsi combien la justice est un domaine d'investissement libidinal terrible (en somme, la loi n'a pas d'intériorité, elle est d'abord un écrit, et elle ensuite est toujours dans le bureau d'à côté ; de sorte que la justice comme loi ne s'oppose pas au désir, elle est d'emblée investie par lui, elle est agencement ou machine de désir). Mais en même temps le but n'est pas de le montrer, de faire une dénonciation. C'est que, à partir du moment où la justice est écrite, mise en signes, sémiotisée comme agencement de désir, celui qui écrit n'est plus en situation de la décrire ou de la signifier mais il en reçoit de plein fouet toutes les circonstances, à même les mots, c'est-à-dire les mots traités comme j'ai dit tout à l'heure : dans leur intensité plutôt que dans leur pouvoir de référenciation.

C'est pourquoi – et c'est le 3^e point annoncé – peu importe au fond la teneur fictionnelle de la narration : c'est une abstraction de la détacher de ce qui s'y passe réellement, et de dire d'un côté il y a ce que Kafka raconte (l'histoire d'un type qui monte dans un Château, qui se fait passer pour arpenteur, à qui il arrive ceci et cela...) et puis à côté de cela ce que voudrait nous dire Kafka de manière oblique, à travers ce récit. La fiction, le processus fictionnant ne peut plus être détaché d'autre chose, il n'existe plus sans autre chose qui apparemment n'a rien à voir mais ne se produirait pas hors de ce processus : le ou les devenir de celui qui écrit, non pas avant d'écrire et comme thème d'écriture, mais en tant qu'il écrit. Et là, Deleuze trouve vers la fin de sa vie un concept formidable qu'il appelle le *crystal*, dont vous trouvez la construction dans un chapitre de *Critique et clinique* notamment, et qui consiste à penser un *dédoublé* plutôt qu'un *redoublement*. Raconter, ce serait le perpétuel jaillissement dédoublé d'un actuel et d'un virtuel, qui ne cessent de s'échanger l'un l'autre, de cristalliser l'un avec l'autre. L'actuel, c'est la trajectoire effective, spatio-temporelle, pour une part matérielle et pour une part imaginaire ; et cette trajectoire ne se sépare pas d'une autre sorte de trajectoire, qui n'est pas moins effective, mais qui est *affective*, ou en intensité, et qui oriente la trajectoire imaginaire, car il importe évidemment d'imaginer là où ça touche, ou plutôt de travailler à même ce qui touche par l'imagination, de sorte que la narration ne s'organise pas de l'extérieur en fonction d'un référent mais se prolonge, s'interrompt, bifurque en fonction des intensités rencontrées (d'où l'impression constante, chez Kafka, que ce qu'il raconte n'est pas donné ailleurs ni à l'avance fût-ce dans l'ailleurs de la fiction, mais s'invente à même le récit, c'est-à-

dire est une expérience). C'est en ce sens que lecture littérale ne veut pas dire du tout : *Moby Dick* n'est qu'une histoire de chasse au cachalot, plutôt que l'allégorie subtile de tout un tas de choses, *Le procès* n'est que l'histoire un peu expressionniste des mésaventures d'un homme avec la bureaucratie, plutôt que la longue métaphore du rapport d'un Juif avec la Loi, d'un fils avec son père, etc. Là, la lettre est créditée d'un double sens, propre et figuré. Au contraire, Deleuze et Guattari disent : il n'y a pas de sens figuré parce que le contenu de la narration n'est l'expression de rien qui serait d'une autre nature, il n'y a pas non plus de sens propre parce que le contenu de la narration ne se réfère à rien d'autre qu'à lui-même c'est-à-dire à la circulation d'intensités qu'il permet, n'a pas d'indépendance hors de cette expérience affective, et par conséquent ne renvoie même fondamentalement à aucun référent même fictif (le Château n'est-il que dans la tête de celui qui écrit ? En tout cas il est dans ces mots, et ces mots font de l'effet, et l'écrivain est guidé par cet effet.) Alors bien sûr, Deleuze et Guattari vont plus loin, et dans un sens qui paraît les ramener du côté de la psychanalyse ou de l'interprétation au sens large : le Château est clairement avec l'amour pour Milena d'une part, avec l'actualité économique-politique d'autre part (bien que dans les deux cas il n'en soit pas ce qu'on peut appeler une expression). C'est que les mots qui touchent et les mondes mystérieux qu'ils enveloppent et font miroiter, on ne les choisit pas ; les lignes de fuite, on ne les décrète pas non plus, ce sont celles d'une situation donnée. C'est pourquoi Deleuze et Guattari peuvent dire en toute cohérence que Kafka écrivant travaille à trouver des issues et aux blocages ou aux hantises de sa vie sentimentale, et à diagnostiquer les nouvelles puissances du monde. C'est pourquoi aussi, d'une manière générale, ils peuvent écrire, dans *Mille plateaux*, que :

« si la ligne de fuite est comme un train en marche, c'est parce qu'on y saute linéairement, on peut enfin y parler 'littéralement', de n'importe quoi, brin d'herbe, catastrophe ou sensation, dans une acceptation tranquille de ce qui arrive où rien en peut plus valoir pour autre chose. » (*MP*, 242)

Et ils peuvent ajouter un peu plus loin, non pas pour dissoudre l'écriture dans un ensemble plus grand mais parce que l'écriture d'une vie à peine vivable qui n'est plus notre vie ordinaire :

« Ce n'est pas seulement littéralement qu'on parle, on perçoit littéralement, on vit littéralement, c'est-à-dire

suivant des lignes, connectables ou non, même quand elles sont très hétérogènes. » (MP, 246)

Y a-t-il des marques de la littéralité dans l'écriture même de Deleuze ? Peut-être un certain usage du passé composé, presque incorrect ou du moins maladroit, presque enfantin. P.ex. quand il écrit : « Beckett a supporté de moins en moins les mots » (E, 103).

Un certain tic de langage en vigueur dans toute une partie de la philosophie actuelle, essentiellement la philosophie de provenance hégélienne et heideggerienne (c'est-à-dire une bonne partie de la philosophie française contemporaine), fait que beaucoup de philosophes auraient plutôt tendance à dire : « Beckett *aura* supporté de moins en moins les mots ». C'est l'usage immodéré du futur antérieur, qui donne au penseur une posture rétrospective, comme s'il dominait son présent depuis l'avenir. « Nous, les hommes de la fin du XXe siècle ou du début du XXIe, nous aurons été ceux qui... » Ce vertige à peu de frais, il s'explique très bien philosophiquement par l'incapacité d'envisager les choses en cours autrement que sur le mode du *moment rationnel*, et le futur autrement que sur le mode du *telos qui n'en finit pas de s'accomplir* (nous serions ainsi à l'âge de la fin de l'histoire, de la fin de la métaphysique, de la fin de l'art, etc. et nous aurions beau continuer à lutter, ou à proposer des concepts, ou à composer des œuvres, toutes ces pratiques seraient d'emblée marquées d'un sinistre « c'est fini »). Et parce que le présent se vit ainsi comme un passé, comme un devenir délimité dont nous avons déjà éprouvé la limite mais sans qu'il puisse être question de la franchir puisque cette limite, c'est celle-là même de l'histoire, du langage, de l'art – le temps grammatical capable d'exprimer adéquatement ce rapport au temps est le futur antérieur. Notre présent peut continuer, peut se continuer dans un avenir, l'ensemble – c'est-à-dire l'horizon de cette continuation – est déjà circonscrit par la pensée. Ce serait le schéma de Derrida. Chez Foucault, en revanche, on trouverait une autre façon d'anticiper : « Peut-être, un jour, on ne saura plus bien ce qu'a pu être la folie ». Combinaison d'un futur simple et d'un passé composé : ce n'est plus exactement le futur antérieur, ou du moins ce n'est plus du tout le même régime de futur antérieur.

Mais Deleuze, c'est encore tout autre chose : le cas du penseur sans avenir, du penseur qui disait toujours qu'on n'a pas un avenir mais un devenir, et ce devenir, dans son écriture, est paradoxalement pris en charge par le passé composé. « Beckett a supporté de moins en moins les mots. » La violence de ce passé composé, ou sa force

presque naïve, vient évidemment de sa dissonance par rapport à un processus qui s'étend dans la durée. Dans une copie d'enfant, on corrigerait sans doute le passé composé par un imparfait : « Beckett *supportait* de moins en moins les mots ». Ou alors par un passé simple, parce qu'il délimite le processus tout en respectant la progressivité : « il *supporta* de moins en moins les mots ». Mais non, Deleuze choisit le passé composé, qui oppose au processus sa césure, sa division interne. « A supporté de moins en moins », c'est la forme du constat : il est arrivé quelque chose (ce n'est pas par hasard si la question de la littéralité, dans *Mille plateaux*, surgit dans le texte intitulé « Trois nouvelles ou 'qu'est-ce qui s'est passé ?' »).

Evidemment, je pourrais me rappeler ici d'autres textes de Deleuze, qui disent que « ce qui s'est passé », justement, c'est-à-dire les mutations, les transformations que comportent parfois une vie, sont toujours du type : ne-plus-supporter. C'est ce qui frappait tant Deleuze dans *La fêlure* de Fitzgerald : ce qui nous arrive au sens fort dans la vie, ce n'est pas d'être ruiné, ou voué à l'exil, ou de connaître le succès puis l'oubli, etc., c'est de se rendre compte un beau jour, forcément avec retard, qu'il y a des choses qu'on supportait et qu'on ne supporte plus, que la répartition de nos rages et de nos enthousiasmes a changé, que nos enthousiasmes sont devenus plus difficiles, plus rares mais peut-être aussi plus intenses.

Mais la beauté de cette phrase, « Beckett a supporté de moins en moins les mots », vient de ce que l'événement qu'elle dit n'est justement pas que Beckett est quelqu'un qui, un jour, n'a plus supporté du tout les mots – à la limite on pourrait poser la question au sujet de Rimbaud, je ne suis même pas sûr que ce serait une question intelligente, mais en tout cas ce serait un non sens de l'appliquer à Beckett. L'événement de Beckett, c'est à *la lettre* un type qui, un jour, a supporté de moins en moins les mots. C'est comme une sorte d'accident, mais à l'échelle de toute une vie, et qui évidemment se répète avec toujours plus d'intensité et de conséquence. Si vous vous rappelez ici l'importance pour Deleuze du thème « une vie », eh bien être fidèle à ce thème ce serait essayer de dire « une vie » comme on dit « un jour », et dire par conséquent de Beckett selon Deleuze : « une vie, il a supporté de moins en moins les mots ». « Une vie, les mots ont été de moins en moins supportés » – et là ce serait comme une biographie complète de Beckett en une phrase. C'est impossible de dire cela ? d'accord, c'est impossible, c'est peut-être à la limite de ce que les mots, pour le coup, peuvent supporter, et un philosophe d'obédience anglo-saxonne me tiendrait ici pour un farceur, mais c'est pourtant là qu'on touche, dans l'écriture de Deleuze, à ce que Deleuze appelait littéralité, et il se peut qu'il y ait nécessité à assumer cette impossibilité, ou cette épreuve-limite. Dire l'inclinaison d'une vie et ne dire que cela, faire sa clinique en quelque sorte. Ce télescopage du glissement progressif et de la

césure, c'est donc – je le suppose – un effet de littéralité. C'est là qu'on quitte le régime organique de la narration (« il supportait de moins les mots », « il supporta de moins en moins les mots ») pour atteindre au régime dit inorganique, ou cristallin. Car – et là je cite *Mille plateaux* – « si la ligne de fuite est comme un train en marche < et c'est bien de quoi il s'agit ici, dire en une phrase la ligne de fuite d'une vie ou d'une œuvre, et ne dire que cela, parler seulement de cette ligne de fuite > c'est parce qu'on y saute linéairement < là, on a un peu le même genre d'oxymore que dans la phrase sur Beckett >, on peut enfin y parler 'littéralement', de n'importe quoi, brin d'herbe, catastrophe ou sensation, dans une acceptation tranquille de ce qui arrive où rien ne peut plus valoir pour autre chose » (*MP*, 242). La littéralité c'est la ligne, c'est-à-dire là où écrire et vivre ne sont plus qu'un, non pas parce qu'on ne fait dans sa vie qu'écrire, ou parce qu'on ne sait vivre que d'écriture ou dans l'écriture, mais parce que quand l'écriture trace sa ligne, elle ne se distingue plus de la vie – et c'est le dédoublement cristallin dont je parlais tout à l'heure.

Et j'ajouterai une dernière chose : Deleuze dit que c'est là, dans cette limite où l'écriture qui « a supporté de moins en moins les mots » force les mots à s'agencer d'une manière qu'ils « ont supportée de moins en moins » – c'est là que le langage ainsi porté à sa limite fait *voir*, dégage une vision qui n'existe pas hors du langage, et qui n'est pas le double imaginaire accolé ordinairement aux mots (comme si je vous disais : « représentez-vous un arbre » – là je ne vous ferais rien voir, mes mots vous indiqueraient seulement quoi voir). Autrement dit l'*image*, qui est le dernier thème du texte de Deleuze sur Beckett, l'image de mots donc, l'image entre les mots ou jaillie de l'alliance des mots, l'image littéraire en somme, c'est voir ce qui du point de vue des yeux ou de l'imagination est l'invisible même, c'est voir l'existence. Inséparablement image de la pensée et image de l'existence. « Ligne », « ligne de fuite », c'est comme cela que, pour son compte, Deleuze a *vu* l'existence. Ou bien l'herbe, la manière dont elle pousse, c'est-à-dire toujours entre (comme disait Henry Miller), « l'herbe est vitesse », « non seulement l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu... l'herbe a sa ligne de fuite, et pas d'enracinement. On a de l'herbe dans la tête, et pas un arbre : ce que signifie penser, ce qu'est le cerveau... de l'herbe » (*D*, 38, 41, 51). Et certainement, « ce n'est pas facile de voir l'herbe dans les choses et les mots » (*MP*, 34). Vous comprenez maintenant, je pense, pourquoi l'exigence de ce voir-dans n'est pas contradictoire avec la récusation du valoir-pour, et pourquoi Deleuze peut dire avec cette espèce d'entêtement un peu fou : non, décidément non, ce ne sont pas des métaphores.

François Zourabichvili