

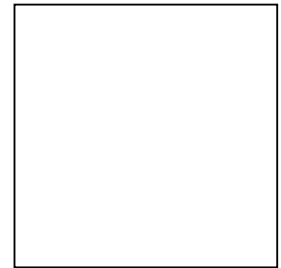


FÉLIX GUATTARI

## « Cracks in the street »

EN RÉPONSE À L'INVITATION À VOTRE COLLOQUE <sup>(1)</sup>, j'avais suggéré de titrer ma communication : « Les fonctions existentialisantes du discours ». Mais après avoir traversé l'Atlantique, cette proposition est devenue : « Cracks in the text of the State ». Ça donne déjà pas mal à réfléchir ! Par la suite, on m'a expliqué qu'il serait plus convenable, dans une rencontre se plaçant sous les auspices d'une association se consacrant à la littérature, de rester quelque peu arrimé à l'idée de texte. O.K. ! Mais il n'en demeure pas moins que lorsque je parle de discours, ce n'est qu'incidemment qu'il est question de texte ou même de langage. Le discours, la discursivité, c'est d'abord, pour moi, un parcours, l'errance, par exemple, de Lenz, reconstituée par Büchner dans la vie profonde des formes, la rencontre de l'âme des pierres, des métaux, de l'eau, des plantes <sup>(2)</sup>... Ou bien la pérégrination immobile en quoi consiste la saisie d'un jardin Zen jusqu'au point où, accédant à la totale présence du satori, elle se ferme à toute communication <sup>(3)</sup> ; ou bien encore dans « Ce gamin-là », film que Renaud Victor a consacré à l'expérience de Fernand Deligny, la fascination d'un enfant autiste devant la lente formation d'une goutte d'eau, et qui accueille sa chute, indéfiniment réitérée, par la même explosion de joie et de jouissance.

Mais, penseront certains, que serait cette discursivité hors-texte si elle n'était reprise par le traitement littéraire d'un Büchner, étayée sur les textes bouddhistes ou surdéterminée



1. Conférence présentée à la « Modern Language Association » à New York, Sheraton Center, le 28 décembre 1986.

2. Georg Büchner : Lenz. in *Complete Plays and Prose*, Trans. Carl Richard Mueller (New York, Hill & Wang, 1963), p. 141.

3. Augustin Berque : *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, 1986, p. 279.

par la lecture poéticophilosophique qu'un Fernand Deligny peut en faire ? Certes, il n'entre pas dans mon propos de minimiser le rôle du texte et de la machine d'écriture dans la mise en œuvre de ces redondances muettes et dans le déploiement des univers de virtualité dont elles sont porteuses. D'ailleurs, à l'évidence, les modes de sémiotisation non verbaux sont appelés, de nos jours, à mener une vie symbiotique non seulement avec la parole et l'écriture, mais aussi avec l'assistance par ordinateur. Disons que tout cela marche ensemble, sans préséance, sans rabat d'un domaine sur l'autre. D'accord, donc, pour le « Cracks in the text » que vous m'avez proposé et pour les diverses modalités de discontinuité textuelles énumérées dans votre lettre d'invitation : gaps, ruptures, interstices, slippages, marges, crises, liminal periods, peripheries, frames, silences... D'accord pour tout ça, à la condition, toutefois, qu'il n'en soit pas pris pré-texte pour faire définitivement taire les autres formes de discursivité persistant à habiter notre monde !

« Cracks in the street. » À l'énoncé se substitue le souvenir composite de trois toiles de Balthus sur le thème de la rue, dont le cadre se situe dans le Vieux Paris, entre la place St-Germain-des-Prés et la place St-Michel.

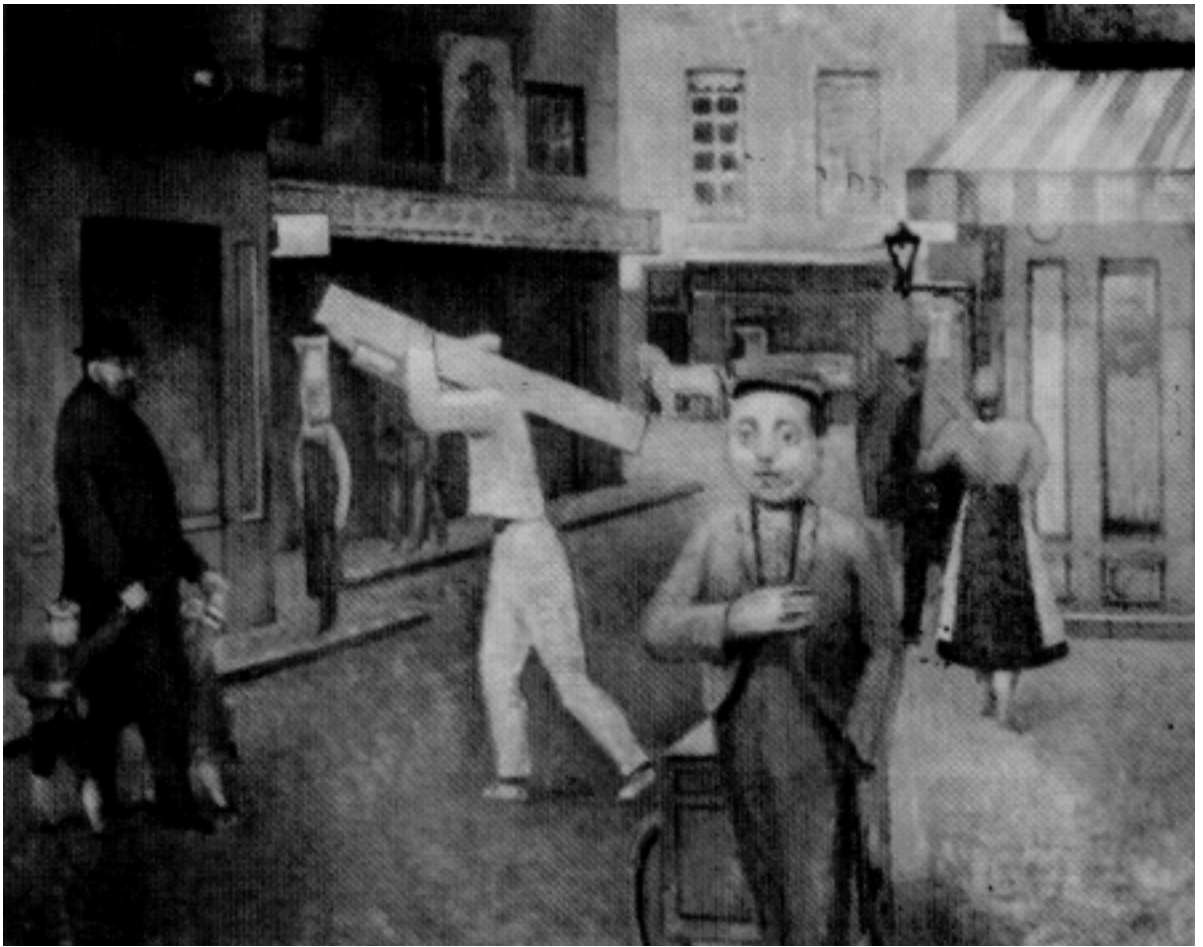
Dans celle de 1929, on trouve une douzaine de personnages vaquant paisiblement à leurs occupations et un cheval attelé, tout à l'arrière-fond, orienté vers la gauche. Au premier plan, un jeune homme à la bouille ronde, la main droite sur le cœur, fixe le spectateur de la toile. Il vaudrait mieux dire : paraît fixer, car, en vérité, son regard effaré demeure replié sur lui-même. Disons qu'il est tourné vers nous qui le regardons.

Le cheval a disparu de la seconde version de 1933, dont a été stylisé le décor urbain et désaxée la perspective. La toile est plus grande, les personnages plus massifs, du moins ceux qui se trouvent à l'avant de la scène. Le garçon à bouille ronde, toujours la main sur le cœur, est passé au second plan. Son épaule gauche est masquée par la silhouette sombre d'une femme vue de dos, dont la coiffe s'inscrit dans l'encadrement d'une boutique du fond en composant une sorte d'idéogramme chinois de couleur rouge. Cette femme tend le bras droit vers le trottoir, en ouvrant la main vers l'avant, comme pour prendre le vent ou, tout aussi bien, pour peloter la cuisse

d'une autre femme également vue de dos, mais située beaucoup plus loin et qui, elle, semble porter dans ses bras un bambin d'une vingtaine d'années en costume marin. En dépit du décalage dû à la perspective, les gestes de l'homme et de la femme de chacun de ces couples se répondent de manière frontale, les soudant l'un à l'autre comme l'avvers et le revers d'une nouvelle race d'androgynes.

Relevons que ces curieux appariements ne constituent que deux cas de figure parmi les dizaines d'autres qu'on pourrait répertorier sur cette même toile. En effet, à la façon des pièces d'un échiquier qui aurait été légèrement bousculé, les gestes, les postures, les profils, les traits de visage, les plis de vêtements de tous les personnages, ont été détournés de leur position « naturelle » pour être réorientés de telle sorte qu'ils répondent à un énigmatique jeu de correspondances dont une des clefs principales réside dans la stratégie des regards. Les commentateurs n'ont pas manqué de relever le caractère vide, « débranché », de ceux-ci. Cependant, l'essentiel n'est pas là, mais dans l'impérieuse occupation de l'espace résultant de leur redistribution « en radar », à travers laquelle s'impose l'hégémonie d'un voir sans sujet, sans objet, sans finalité, sorte de Surmoi panoptique d'autant plus déroutant qu'il s'instaure dans une ambiance qu'on a pu comparer à celle de la la « Commedia dell'Arte ».

Ces éclats de cuivre, dignes de Janacek ou Stravinski, ont déserté « Le Passage du Commerce-St-André », la troisième version qui a vu le jour vingt ans plus tard. Aux rutilants rapports de surface et de couleur et à la danse des regards qui généraient un dérèglement systématique des coordonnées de notre monde ordinaire (pour l'éclairer sous un jour nouveau mais, finalement, pour nous ramener à lui), s'est substitué un traitement différent, beaucoup plus moléculaire, des composants plastiques. Quelque chose qui engage une topologie molle, des graduations intensives subliminales, mais qui ne nous en projette pas moins dans une mutation d'univers sans retour. Ce n'est plus sur des entités brutalement discernabilisées que porte le travail de rupture et de mise en dérive, mais sur l'ensemble de la toile, dont chaque fragment, comme dans une image holographique, est porteur de la complexité du tout. Le tableau étant à présent plus haut que large, sa surface





étant trois fois plus grande que celle de la première version, la taille des personnages est devenue relativement plus petite. Ils ne sont plus que huit, auxquels s'ajoute une poupée. À la façon d'acteurs de Bob Wilson, ils évoluent autour d'un chien blanc en position centrale, orienté vers la droite et qui ferait aussi bien penser à un agneau. Oui, c'est peut-être un théâtre, puisque la façade principale est descendue comme une toile de fond et que les façades latérales sont montées en fausse perspective, comme des chassiss de coulisse. Mais ce pourrait être également une composition Zen pour la ville, associant formes vivantes et formes inanimées. Maintenant les yeux sont flous ; les regards paraissent avoir émigré dans les fenêtres aveugles qui encerclent la scène de toutes parts. De l'une d'elles, la tête ronde d'une enfant monte comme un ludion. D'une autre, en haut et à droite — la seule qui soit assortie de volets —, la manche d'une veste blanche ; suspendue là par la vertu du Saint-Esprit, se profile dans une position peu crédible.

Je me suis quelque peu attardé sur ces trois toiles, car elles vont me permettre d'illustrer les trois idées que je voudrais vous soumettre.

Dès la première se trouve réaffirmée l'irréductible polyvocité des composantes d'expression concourant à la production d'un effet esthétique : celles chargées de sens, véhiculant des formes « reconnaissables », celles porteuses d'histoire et de messages culturels, et celles, a-signifiantes, reposant sur des jeux de lignes et des affects de couleur. Nulle herméneutique, nul surcodage structural, ne sauraient compromettre l'hétérogénéité et l'autonomie fonctionnelle de ces composantes garantes de l'ouverture processuelle de l'œuvre, aucune opération signifiante ne pourrait être « résolutive » des voies entrelacées de la discursivité esthétique. Avant de me rendre parmi vous, des amis m'avaient mis en garde : « Surtout, ne repars pas en guerre, comme à ton habitude, contre le structuralisme ou le post-modernisme ! Tu dois savoir que ce genre de choses, aux États-Unis, même lorsqu'elles deviennent bruyamment à la mode, ne sont jamais vraiment prises au sérieux. » Mais que voulez-vous, depuis quelques décennies, la maladie du signifiant, telle la myxomatose pour les lapins dans les campagnes européennes, a tellement ravagé nos

sciences humaines et notre littérature, disparaissant pour réapparaître sous d'autres avatars, que j'ai quelque peine à me défaire de ma méfiance ! Un simple exemple, toujours en m'appuyant sur cette première « Rue » de Balthus, pour montrer que le signifiant n'a nulle priorité ontologique sur le signifié mais qu'aussi bien, ce dernier peut passer en position d'« atout-maître ». Comme on le sait, un des procédés expressifs de cet artiste consiste à peindre à la manière des primitifs italiens. Ce tableau-ci, en particulier, a pu être comparé à deux œuvres de Piero della Francesca, « La Légende de la Croix » et « La Prophétie de la Reine de Saba », à la chapelle San Francesco d'Arezzo <sup>(4)</sup>. De quelque manière qu'elle vienne au jour, clairement et distinctement, ou bien à travers une intelligibilité floue, cette connotation culturelle imprègne l'ensemble des composantes expressives d'une aura d'archaïsme déterminante pour l'éveil d'un certain type d'affect. Mais où localiser, dans ces conditions, une césure signifiante génératrice de sens ? Dans les choses dites ou dans la façon de les dire ? Dans les figures du Contenu ou dans les chaînes discursives d'Expression ? Faux dilemme ! Car le véritable clivage processuel réside dans la capacité de l'énonciation à tenir séparés et à faire travailler de concert des foncteurs d'Expression et des foncteurs de Contenu, sans priorité ni primat des uns sur les autres ; et cela pour l'excellente raison qu'ils participent les uns et les autres du même formalisme déterritorialisé, comme l'avait postulé le linguiste danois Louis Hjelmslev.

Ce qui m'amène à ma seconde série de réflexions. La rupture esthétique de discursivité n'est jamais passivement subie, l'hétérogénéité de registres à laquelle elle conduit doit être conçue comme une hétérogénèse. Elle est agie par des opérateurs, que je qualifierais de machines concrètes et qui, tout à la fois, dissocient et rassemblent les matières d'expression, les « polyphonisent », comme le voulait Bakhtine et les transversalisent, c'est-à-dire font transiter entre leurs divers niveaux des formes et des processus déterritorialisés que, de leur côté, j'appellerai : machines abstraites. Pierre Klossowski, le frère de Balthus, a bien montré, dans un commentaire amplement consacré à ces toiles, le caractère essentiellement productif, la fonction existentialisante, d'une telle

4. John Russel :  
Préface au catalogue  
de l'exposition  
Balthus, Londres, The  
Tate Gallery, 1968.  
Repris et traduit par  
Annie Periez dans le  
catalogue de  
l'exposition du Centre  
Georges Pompidou,  
1983, pp. 284-298.

suspension esthétique de la parole « sensée » : « mode d'expression non-discursif, le tableau ne double pas, mais supprime la parole qui lutte contre l'oubli. Mais tandis que la parole renvoie également dans l'oubli maintes choses pour actualiser certaines autres, l'image a pour contenu l'existence oubliée même, elle ignore le temps qui dévore et qui éloigne, en elle l'existence passée subsiste omniprésente ; c'est pourquoi la perspective peinte donne autant d'importance à l'objet distant qu'à l'objet proche, le « premier plan » et le « fond » n'étant que division d'une même surface <sup>(5)</sup>. »

Laissons de côté cette qualification de non-discursive, par Pierre Klossowski, de l'expression picturale. Il ne s'agit plus là, à mon avis, que d'une question de terminologie : sur le versant de l'énonciation, l'appréhension d'une œuvre peinte est discursive, tandis que sur celui de son contenu, il lui advient de cesser de l'être. Tout le problème est de cerner les opérateurs concrets qui nous permettront de passer de l'un à l'autre. De ce que nous dit Klossowski, nous ne retiendrons, pour l'heure, que la possible accession de la peinture à une mémoire d'être échappant aux coordonnées spatio-temporelles, c'est-à-dire à une mémoire impossible, aporétique. Toute tentative pour penser l'être, a écrit Martin Heidegger, change celui-ci en un étant et détruit son essence. Et une telle absence d'issue, selon lui, serait un signe nous indiquant que : « nous ne devons plus songer à des issues mais prendre enfin pied sur ce site prétendument sans issue, au lieu de donner la chasse aux issues habituelles <sup>(6)</sup>. ». L'existence n'est pas une donnée de droit, un « avantage acquis », c'est une production contingente constamment remise en cause, une rupture d'équilibre, une fuite en avant s'instaurant sur un mode défensif, ou sous un régime de prolifération, en réponse à tous ces cracks, ces gaps, ces ruptures...

La seconde version balthusienne de « La rue » nous conduit à relever deux autres caractéristiques importantes de cette fonction existentielle lorsqu'elle s'organise en agencements esthétiques. Elle engage, en premier lieu, ce qu'à la suite de Jackson j'appellerai une opération phatique. À travers elle, certaines ruptures de forme, certaines dissolutions de schèmes perceptifs pré-établis, certains détournements de sens se trouvent convertis en support de nouvelles découpes énonciatives.

5. Pierre Klossowski : *Balthus beyond realism*, Art News, New York, vol. 55, numéro 8, pp. 26-31. Traduit en français dans *Monde nouveau*, Paris, fév-mars 1957, numéro 108-109 et repris dans le catalogue de l'exposition Balthus au Centre Pompidou, nov. 1983-jan. 1984, pp. 84-85.

6. Martin Heidegger : *Concepts fondamentaux*, trad. Pascal David, Gallimard, 1985, pp. 109-110.



On le voit bien ici avec la gesticulation outrée de certains personnages et avec l'allure de « pièce rapportée » que prennent leurs silhouettes. Ces éléments plastiques significatifs, arrachés à la logique interne du « sujet » de la toile, se mettent à gesticuler, à faire signe au spectateur, à l'interpeller. Déjà dans la toile de 1929, le personnage du premier plan, qui nous regardait sans nous voir, tentait d'établir une complicité entre nous et la scène se déroulant dans la rue, comme s'il voulait nous y entraîner. Dans celle de 1933, ce lien s'est distendu en raison de ce que le regard de ce même personnage, passé au second plan, s'est totalement dépersonnalisé. Mais la participation du spectateur n'en est pas moins requise et, loin de se trouver amoindrie, elle s'intensifie au point que c'est maintenant la scène elle-même qui est devenue porteuse d'une sorte de voyance substantifiée, nous traversant de part en part, nous troublant au plus profond de nous-mêmes. Notre propre regard a cessé d'être contemplatif ; il est capté, fasciné, et fonctionne, désormais, comme une courroie de transmission entre une machine-regard à l'œuvre sur la toile et les processus inconscients qu'elle déclenche en nous. Un curieux rapport d'inter-subjectivité, transhumaine-transmachinique, s'est instauré. Soulignons que les éléments plastiques sur lesquels s'étaye cette fonction phatique relèvent indifféremment du registre de l'expression formelle ou du registre des contenus significatifs, de telle sorte que les harmoniques de lignes, de forme et de couleur nous parlent ici tout autant que les indices et symboles ostensiblement porteurs de message.

La seconde caractéristique de la fonction existentielle, particulièrement mise en relief dans le tableau de 1933, se rapporte à la tonalité menaçante (que j'ai déjà signalée en la qualifiant de surmoïque) dont se trouve affectée cette découpe énonciative, panoptique et phatique. Elle tient à ce que l'irréparable précarité du dispositif ainsi mis en place entre en résonance avec notre propre peur ancestrale du morcellement et du dépeçage. La fêlure des structures de sens fermées sur elles-mêmes, le détachement et l'autonomisation d'une composition plastique nous interpellant, nous tirant par la manche, ont pour effet que la toile prend sur elle-même cette peur, l'absorbe comme du papier buvard, puis nous la renvoie sous une forme à la fois intimidante et conjuratrice des mauvais

sorts. Qu'est-ce qu'ils nous veulent, ce regard et cette voix, désormais illocalisables ? Mais voilà que la fragilité, l'incertitude, la vacuité, l'aporie se révèlent garantes de consistance existentielle et que l'écharde kierkegaardienne, les ultimes points de singularité deviennent les foyers catalytiques du déploiement de nouveaux univers de référence. Le paradoxe de Tertullien nous revient en écho : « Le fils de Dieu est mort : c'est tout à fait digne de foi parce que c'est inepte. Enseveli, il est ressuscité : c'est certain parce que c'est impossible <sup>(7)</sup>. » À ce point, il conviendrait encore d'élucider la position spécifique de cette fonction de collapsus existentiel dans le domaine de la littérature, comment elle promeut des ritournelles de complexité en rupture de discursivité <sup>(8)</sup>. Mais le temps est venu de passer à ma troisième et dernière série de considérations.

Le peintre a disposé sur sa toile des opérateurs processuels pour asservir notre voir. (Asservir dans un sens voisin de celui de la cybernétique, en d'autres termes, téléguider, mettre en rétroaction et ouvrir à de nouvelles lignes de possible. On pourrait même dire qu'il nous a connectés à des sortes de proto-logiciels informatiques.) Dans la seconde « Rue », on se trouvait en présence de deux opérateurs principaux :

1. Une technique de découpe, de cut-up, de désarticulation des motifs qui conduisait à les figer en « tableaux vivants » (toujours pour suivre Klossowski), à les discernabiliser violemment, de façon à leur faire émettre de nouvelles références de sens.

2. Une composition a-signifiante de lignes et de couleurs prenant possession, de multiples façons, de l'ensemble de la toile et de son cadrage. Le résultat, c'était l'entrée de l'énonciation dans une constellation d'univers existentiels foncièrement métastable oscillant entre un pôle « Commedia dell'Arte » de danse des formes, d'invention de devenirs inédits et un pôle surmoïque de pétrification, d'envoûtement des regards.

L'opérateur du « Passage du Commerce St-André » va conjuguer en les transformant les deux opérateurs précédents. Le traitement par découpe exacerbée des formes se trouve maintenant inversé dans une sorte d'imperceptible « bougé » qui décontracte et dé-contraste les rapports motif/fond. L'impact du « cracking » se déplace des ensembles molaires vers les

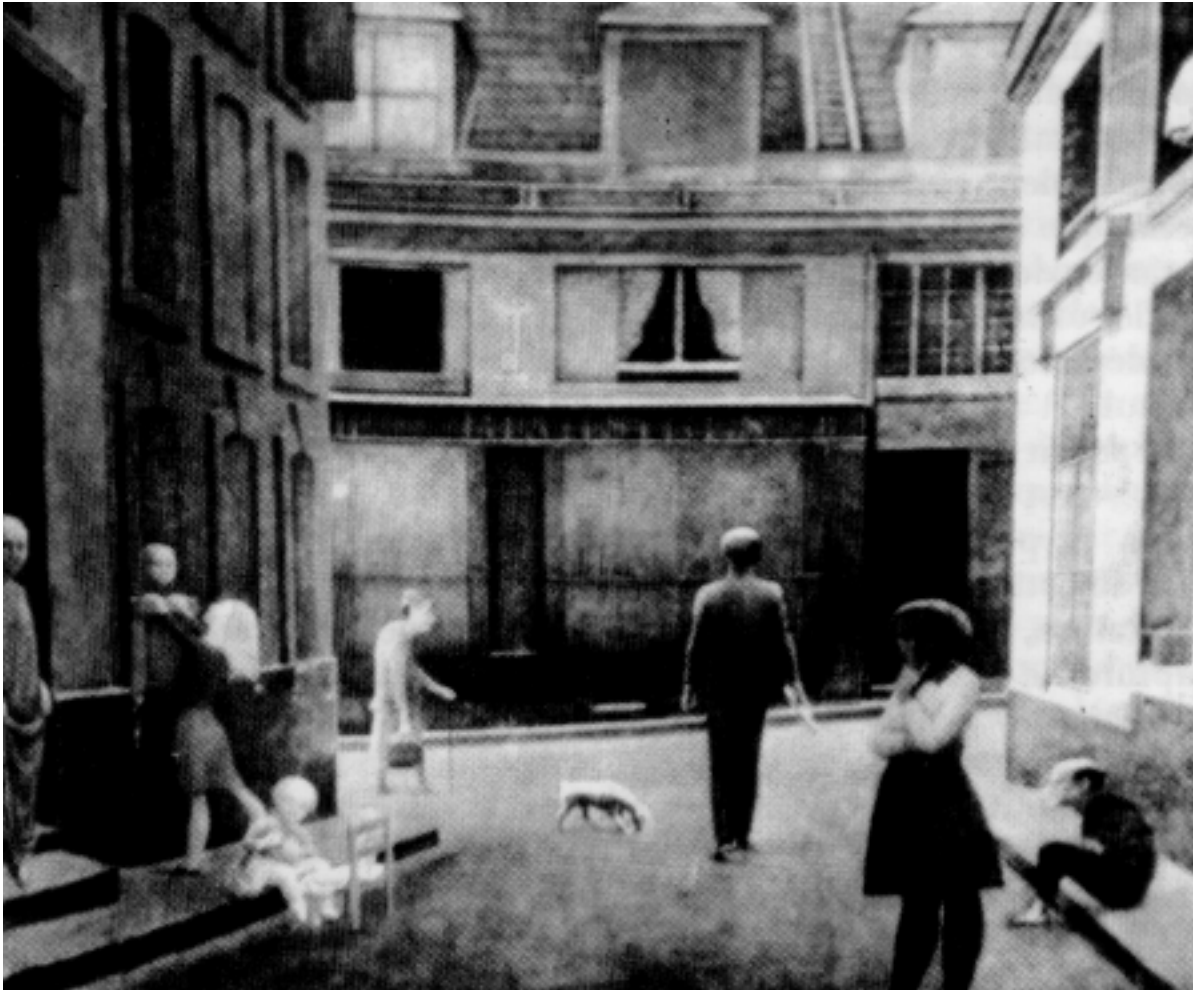
7. *Clefs pour la théologie*, F. Ferrier et P. Clair, Seghers, p. 25.

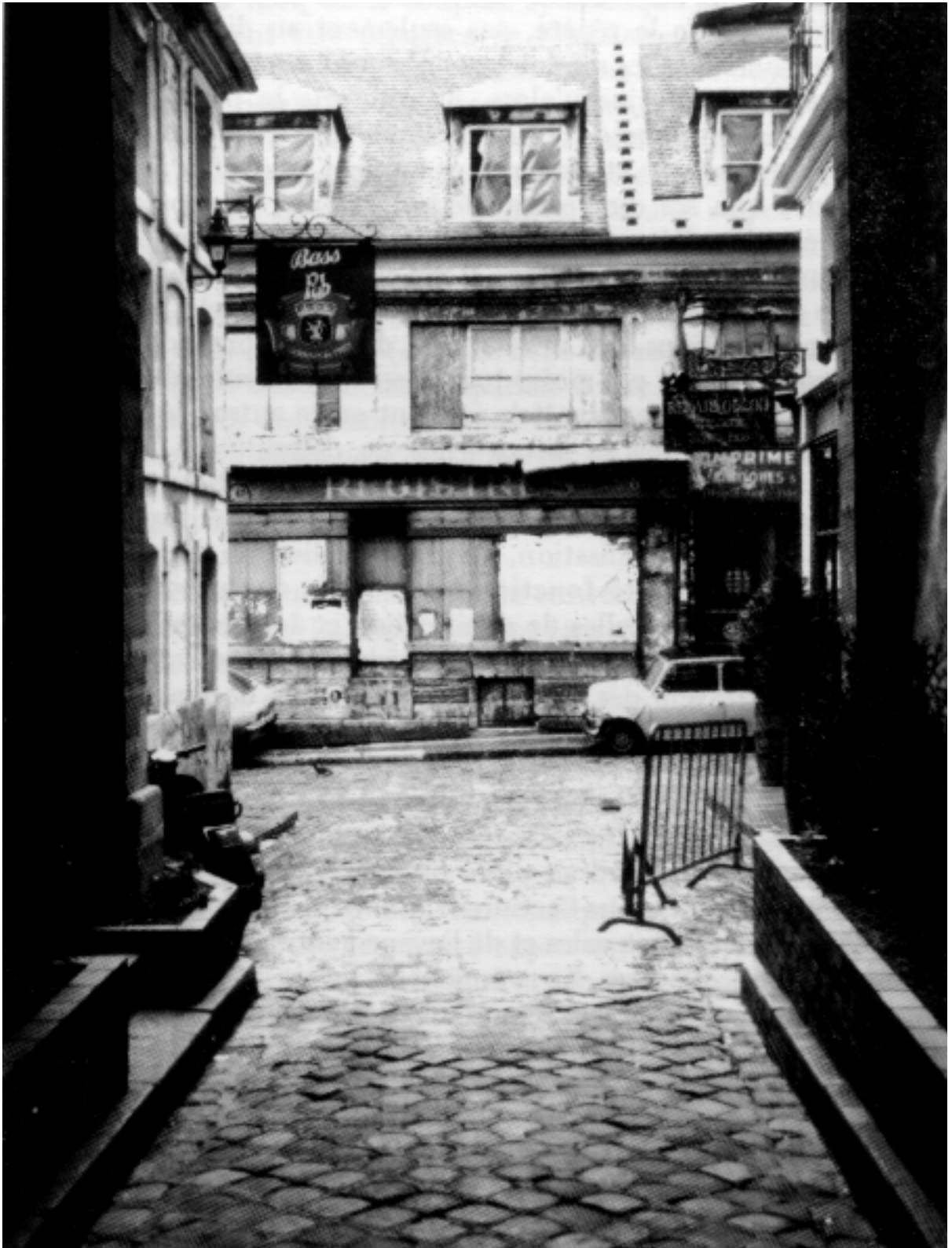
8. Cf. mon étude sur Proust : « Les ritournelles du Temps perdu. » in *L'inconscient machinique*, Encre, 1979.

intensités moléculaires ; le grain pulvérulent de la matière picturale prime vis-à-vis des rapports structurellement qualifiés. L'affaissement de la dynamique des regards excentre les faits et gestes qui, jusque là, étaient restés accrochés, comme en guirlande, aux yeux des personnages. C'est la toile elle-même, prise comme un tout, qui se fait regard et instance originaires du sens, implantant un « devenir Balthus » au cœur de nos façons de voir le monde.

Mais qu'est-ce qui peut ainsi conférer à ce genre d'opérateur un tel pouvoir de nous entraîner loin des sentiers battus, une telle capacité de mutation subjective ? Sans doute n'y a-t-il pas de réponse spéculative générale à cette question qu'il revient à chaque agencement esthétique de reprendre à zéro ! La puissance d'énigme dont est chargé « Le Passage » de Balthus réside dans ce que son véritable « sujet » n'est autre, précisément, que cet opérateur... de passage, de transversalité, de transfert de subjectivité. Il m'apparaît que dans ce cas, on a affaire à une opération procédant par fracture moléculaire des formes, corrélatives d'une intensification des modulations de couleur, au sein d'une palette d'extension par ailleurs restreinte. Cette fracture visible, bien que floue, en induit une autre, celle-là franchement invisible, s'opérant au sein de la psyché. En me référant aux recherches de Benoît Mandelbrot sur les « objets fractals » <sup>(9)</sup>, j'ai envie de dire que s'opère ici un double processus, objectif et subjectif, de « fractalisation ». On se rappelle qu'un ensemble fractal est indéfiniment extensible par homothétie fixe — du moins lorsqu'il est généré de façon stochastique. Il conviendrait, selon moi, d'élargir l'analyse fractale hors des cadres géométriques et physiques où elle a vu le jour, et de l'appliquer à la description de certains états limites de la psyché et du socius. Ainsi le rêve pourrait être considéré comme un état fractal de la représentation et je ne doute pas que, dans cette voie, certaines questions comme celle du dualisme des pulsions, du « splitting » du moi, de la coupure symbolique et du complexe de castration, puissent être dégagées de l'impasse où les ont laissées le freudisme et ses relais structuralistes. La notion d'objet transitionnel de Winnicott mériterait aussi, tout particulièrement, d'être repensée. Qu'est-ce qu'un opérateur de transition de référence ? Comment fonctionnent concrètement les convertisseurs de

9. Benoît Mandelbrot :  
*Les objets fractals*,  
Flammarion,  
2<sup>ème</sup> éd., 1984 et  
« Les fractals »,  
Encyclopaedia  
Universalis  
— Symposium,  
pp. 319-323.





L'état actuel du passage  
ph. Joséphine Guattari

subjectivité qui nous font passer d'une constellation d'univers à une autre ? Avec « Le Passage du Commerce St-André », on peut voir qu'en certaines circonstances, une représentation picturale peut déclencher une impulsion fractale indiquant et vectorisant une transformation qui se répercutera « en cascade » (selon la belle expression de Mandelbrot), non seulement d'une dimension spatiale à une autre, mais également à travers d'autres dimensions temporelles et incorporelles. À l'ère de l'intelligence artificielle ne serait-il pas temps, enfin, de se défaire une bonne fois des oppositions massives entre le corps et l'esprit, et d'étudier les opérateurs d'interface entre ces deux modalités de l'existence ?

Les caractéristiques principales du convertisseur d'impulsion fractale mis en œuvre par Balthus, peuvent être résumées en trois points :

1. Il permet d'échapper aux systèmes de représentation clôturés sur eux-mêmes ; il « ronge » ses limites de façon à les faire travailler en « attracteur étrange » de transversalité.
2. Sa processualité intrinsèque le conduit constamment à un repositionnement de ses références ontologiques et à un remaniement des dimensions existentielles de son énonciation, synonymes de re-singularisation permanente.
3. Le fait d'échapper aux circonscriptions de sens pré-établies l'amène à déployer des champs d'expression auto-référencés qu'on peut considérer comme autant d'instances auto-productrices de subjectivité.

Les enjeux d'une telle fractalisation de la psyché ne manquent pas de prolongements éthico-politiques. Il en va du sort de la discursivité contraignante, à « sens unique », de la subjectivation capitaliste, qui peut se voir expropriée, de son fait, par des approches multicentrées, hétérogènes, polyphoniques, polyvoques, s'instaurant « loin des équilibres » précodés. Elle appelle le retour en force du Signifié, de l'« iconique », du non digital, du symptôme, en bref, d'une certaine libération « démocratique » des populations moléculaires.

Permettez-moi, en guise de conclusion, de faire trois remarques relatives à la linguistique, à la musique et au positivisme logique.

Cette fonction existentielle inhérente aux diverses modalités de discursivité — et, je le répète, pas seulement au discours

linguistique — les linguistes et les sémiologues n'en ont pas tout à fait méconnu l'existence. Mais, jusqu'alors, ils ont pris le parti de la tenir resserrée en tiroir étiqueté : « pragmatique », le troisième au-dessous des tiroirs syntaxique et sémantique. À leur encontre, je voudrais avoir montré que ses dimensions de polyphonie, de rapture a-signifiante génératrice d'énonciation et de fractalisation processuelle lui donnent une tout autre portée. Il est vrai qu'elle tient une place essentielle dans les champs sémiologiques (par exemple par l'utilisation des accentuations, des intonations, des traits prosodiques, etc.) mais son rôle n'en est pas moins tout aussi fondamental dans la constitution de territoires existentiels relevant entre autres de l'éthologie humaine, ou de rituels et ritournelles de délimitation sociale, ou encore de compositions visagétaires, d'« objets partiels » et transitionnels autour desquels s'organise la psyché... Par toutes les procédures possibles de fractalisation, de processualisation et de recombinaison existentielle, cette fonction tierce de la discursivité (s'instaurant concurremment à celles de signification et de dénotation) engendre des modalités de subjectivation individuelles et/ou collectives qui se mettent en travers des formations subjectives dominantes. C'est dire que, par leur médiation, la subjectivité est en mesure de s'emparer de son propre sort.

La musique pourrait également nous offrir un terrain privilégié d'exploration de cette fractalisation processuelle des « subjectivités objectives ». Il nous faudrait alors retracer l'histoire du « lissage » des voix et des bruits sous l'action conjointe de machines instrumentales, de machines scripturales et de l'avènement de nouveaux agencements d'écoute collective. Et comment, à partir de là, une nouvelle matière sonore a été forgée, se prêtant excellemment aux brèches fractales qui conduisirent la musique à sa processualité moderne. Il faudrait aussi reprendre dans le détail : la conversion des musiques modales en musique tonale, corrélative de la division de la gamme en intervalles égaux et, de ce fait, très légèrement décalés par rapport aux harmoniques naturelles ; la transgression de l'ancien interdit portant sur le triton, dénommé intervalle « diabolique », qui est venu artificiellement partager l'octave en deux parts égales, puis, dans le

prolongement de l'égalisation du « tempérament », l'aboutissement dodécaphoniste et atonaliste. On pourrait alors établir que chacune des étapes de déterritorialisation de la matière sonore a été catalysée par un jeu de « petites différences », résultant d'une fractalisation moléculaire des entités musicales de base. Alors s'éclairait, en parallèle et comme en contrepoint, le retour dans la musique de voix, de rythmes, de timbres et de bruits transfigurés <sup>(10)</sup>. Retour, dans le même temps, à Balthus et ses matières d'expression fractales, dont il ne suffira pas de constater qu'elles « évoquent » la composition musicale contemporaine car, en fait, s'y retrouvent effectivement à l'œuvre, en amont des discursivités musicales et plastiques, les mêmes opérateurs déterritorialisés. (J'ai essayé de montrer ailleurs <sup>(8)</sup> que les développements de Proust autour de la « petite phrase de Vinteuil » tournent autour de semblables opérateurs de transversalité.)

J'imagine que certaines âmes endurcies à la rude école du néopositivisme et de l'empirisme logique n'accepteront pas sans répugnance qu'on puisse recourir, comme je l'ai fait, à des machines qualifiées d'abstraites, de déterritorialisées et d'incorporelles, pour étayer une fonction existentielle ! Ne prétendant aucunement fonder scientifiquement ma démarche et n'attachant que peu de prix aux dénominations, je ne me placerai pas sur leur terrain. Ce que je voudrais seulement leur dire, c'est que je crois savoir qu'aucune tentative de modélisation ou de cartographie des faits subjectifs ne saurait contourner cette problématique, qui excède de beaucoup le domaine de la littérature et des Beaux-Arts. En conséquence, toutes seront amenées, d'une manière ou d'une autre, à rendre compte de l'existence paradoxale de ces machines-synapse, de ces machines-chiasme, qui retournent du sens pour en faire de l'existence et qui réécrivent la facticité de l'être-là dans le sillon qu'elles creusent du futur. Où l'on peut voir que le plus archaïque, le plus névrotique, est susceptible de ressourcer indéfiniment des champs de possible ! Où se révèlent, dans toute leur vanité, les tentatives d'interprétation d'une œuvre, comme celle de Balthus, à la lumière exclusive des complexes infantiles de leur auteur ou de ses « fixations » à certaines stases de l'histoire de la peinture !

10. Cf. la thèse très éclairante sur ce point du musicien Abel Muguerza, Université de Paris X, Nanterre, UER de Philosophie et Esthétique des Formes, octobre 1983.



Ce qui m'amène, pour finir, à un dernier retour à l'énoncé initiateur de mon propos : « Cracks in the text of the State », cracks dans l'état des choses, l'état des lieux, l'état des normes... Cracks nous induisant par devers nous, à de nouvelles pratiques sociales et à de nouvelles pratiques esthétiques, qui se révéleront de moins en moins séparées les unes des autres et, de plus en plus, en complicité de destin.

