



Ritournelles et affects existentiels (Discussion)

F. Guattari : La fractalisation joue sur des plans. Vous vous souvenez de la transformation du boulanger : on étale la pâte sur laquelle on dessine un chat, le chat est coupé en deux, on colle les deux morceaux l'un sur l'autre, on recommence l'opération, ce qui fait que le chat éclate en mille morceaux, de façon d'ailleurs aléatoire. Théoriquement, on peut le recomposer à l'inverse. N'empêche qu'on a un passage d'une forme continue, congruente à une forme complètement aléatoire. C'est une sorte de transition entre l'aléatoire et la compacité. Tout cela est bien joli, mais c'est sur la même pâte à modeler. Imaginez, maintenant, que les signes soient sur des pâtes à modeler différentes et complètement hétérogènes. Il y a une pâte à modeler qui soit de la musique, par exemple, et une autre qui soit de la sculpture, il n'y a donc pas de rapport d'oppositions distinctives entre la musique et la sculpture : ce sont des champs de valeurs hétérogènes. Il n'empêche que, quand on considère l'opération proustienne de passage entre les ritournelles très hétérogènes de choses plastiques, musicales, d'affects, Proust fait bien une opération de rabat et non d'identification, mais il y a bien un passage de quelque chose, puisque toute la *Recherche* est consacrée à trouver un fil conducteur énonciatif entre tout cela qui va donner la recomposition du temps retrouvé. Il y a donc une sorte de décomposition fractale de l'énonciation à travers des registres hétérogènes dont on peut dire qu'elle est non discursive. Cette décomposition sera discursive quand elle viendra à s'exprimer dans des chaînons homogènes où il y a en effet une mémoire, une rétroaction, etc.

A. Querrien : Je ne connais pas très bien la transformation du boulanger. Mais à travers ce que tu en dis, j'ai l'impression qu'on peut appeler ça de la fabrication volontaire d'entropie. C'est-à-dire qu'à partir d'une figure qui est claire, organisée par une transformation apparemment interne, mais en même temps extérieure, petit à petit on disperse tout. Je perçois plutôt Proust comme quelqu'un qui, trouvant le « truc » totalement dispersé, va reconstituer le chat à travers une série de tentatives et faire un peu le chemin inverse...

F. Guattari : Mais ce qui est reconstituable, c'est l'énonciation, ce n'est pas le contenu.

A. Querrien : C'est effectivement plutôt le processus de travail ou d'écriture ou de tout ce qu'on voudra. Je connais mal le « truc » de Mandelbrot, mais il est celui qui a eu l'audace de se demander comment ça se fait qu'on ait utilisé des puissances entières (X^2 , X^3 , X^4 , etc). Que se passera-t-il si on commence à analyser, décrire et représenter l'espace en mettant $X^{1/3}$, $X^{1/2}$, $X^{1/4}$..., donc des puissances fractionnelles, ce que personne n'avait jamais fait. On se trouve avec un univers effectivement fractalisé, parce que, à ce moment-là, les courbes, au lieu d'être continues, naviguent par petits fragments qu'on peut en effet saucissonner de plus en plus, et de même qu'on réutilise en images synthétiques par ordinateur pour construire des images artificielles, produites à partir de tout petits fragments et qui refont des globalités, comme aussi dans l'holographie où, à partir de gouttes microscopiques (de molécules microscopiques) on reconstitue une image globale. En revanche, il y a une tendance très grave dans le postmodernisme (Eisenmann et Cie) qui consiste à transformer la fractalisation en un contenu littéralement, c'est-à-dire à prendre ton chat en petits morceaux pour le néo-contenu qu'il faudrait adorer comme le Veau d'Or précédent. C'est pourquoi il faudrait être plus précis sur les termes.

F. Guattari : Moi, je suis contre les signes. Bien au contraire, plus c'est surdéterminé, mieux ça va. Ton exemple m'a donné une idée qui me paraît prometteuse, c'est que, dans les dimensions par exemple, le point est de dimension zéro, la ligne de dimension 1, la surface de dimension 2, le volume de dimension 3. Mendeltrot trouve des systèmes qui sont à cheval, entre 0 et 1, c'est un point qui est en même temps une ligne sans être tout à fait un point, mais qui commence à être une ligne, il trouve aussi des passages entre la ligne et la surface, etc. C'est l'exemple de la Côte de Bretagne : si on en fait le tour en voiture, il y a tant de kilomètres au compteur, mais si on se met à faire le tour en étant une fourmi, d'un seul coup la distance change, et si on se met au niveau des particules élémentaires, ça devient une distance infinie jusqu'au moment où on arrive dans les quantas où il n'y a plus de distance du tout, puisqu'il n'y a plus de continuité. On voit donc que la notion de dimension est complètement relative à une dimension d'énonciation. Parce que, ce qui compte dans ces dimensions intermédiaires, dans ce 1 virgule quelque chose de fractal, ce sont précisément les opérations de fractalisation. Ce qui est désigné par l'opération de fractalisation, ce ne sont pas les contenus, comme tu dénonces l'utilisation qui en est faite, mais c'est bien le fait qu'il y a un opérateur énonciatif qui opère cette fractalisation. Quand j'étais petit, j'avais toujours cette espèce de fantasme curieux : comment est-ce qu'on peut tourner ? À quel moment on tourne ? Il y a toujours un point intermédiaire. D'une certaine façon, on ne peut aller que tout droit, parce qu'on peut toujours intercaler un point, au niveau infinitésimal. Il est impossible de tourner pour la bonne raison qu'à ce niveau infinitésimal, il n'y a plus de dimension de surface ni de volume. Donc, ce qui prime à ce moment-là – on retourne alors aux catégories de Bergson – c'est effectivement qu'on tourne parce qu'on tourne, parce qu'il y a un mouvement. Et si on s'amuse à vouloir mesurer, on reste sur place, comme Zénon, dans une position obsessionnelle complète.

E. Alliez : J'ai l'impression que tu as franchi un seuil, à force de tourner précisément. Ce que je ne comprends pas bien, c'est pourquoi au niveau même de l'exposition – je sais qu'il y a là une raison de fond – tu n'as pas commencé sur le problème de la forme, de l'énonciation et des affects problématiques. Cette chose intervient à plus de deux tiers de ton exposé, alors qu'il me semblait que c'était un angle d'entrée.

F. Guattari : Ça vient tout de suite la distinction entre affect sensible et affect problématique. J'annonce tout de suite la couleur, au lieu de construire les affects problématiques à partir des affects sensibles. Si tu veux, la mauvaise lecture de Proust, c'est de le prendre dans le sens de la lecture normale qui consiste à penser qu'il commence par parler de la « madeleine » pour arriver à reconquérir le temps ; en fait c'est exactement l'inverse qui se passe. Ce qu'il dit à la fin, au moment où il a saisi l'affect problématique qui serait l'espèce d'harmonique extraordinaire qu'il y a entre Guermante et le pavé dans la Cathédrale de Venise où tout se joue. C'est à ce moment-là seulement qu'il arrive à disposer d'un moyen d'écrire les autres ritournelles, puisqu'en cours de route, il raconte que, toute sa vie, il a cherché à saisir ce qui se passait. Il n'a jamais été foutu de saisir ces histoires de moments féconds. C'est à partir du moment où il a cette clé d'affect problématique (qui est l'instrumentation) qu'il peut en effet dire n'importe quel affect sensible. Il me semble que c'est important pour la psychose. Au lieu de construire le délire, les syndromes psychopathologiques de façon mécanique, en partant du simple pour arriver à une formulation concrète, au contraire il y a d'emblée une sorte de façon d'intuitionner une problématique qui est donnée d'emblée et qui est la catastrophe existentielle. Puis à partir de là, on se débrouille. À partir de là, Schreber va ramasser tout ce qu'il trouve dans sa mémoire, dans sa culture, dans ses références de souvenirs d'enfance, pour faire face à cela, parce que c'est donné comme ça. Dans la création artistique, phénoménologiquement, c'est toujours donné comme ça. C'est donné avant qu'il y ait la construction, ensuite on dira : d'accord, il y a le jeune Debussy, le vieux Debussy,

etc. Il y a d'abord la cristallisation existentielle qui fait qu'il y a une certaine énonciation organisant une disposition entre la façon de mettre des signes, de voir les formes plastiques, de sentir le temps : ça s'organise comme ça, préalablement à toutes les autres constructions. Cela implique, tout d'abord, qu'on renonce à l'idée de subjectivité générale, d'énonciation générale qui subsumerait l'ensemble d'une situation énonciative, mais qu'il y a des énonciations qui se datent, qui se créent à partir de telle date. Il y a un nouveau type de subjectivation de la musique : par exemple, la musique baroque s'invente, se crée, puis définitivement cette mode de sémiotisation de la musique est donnée, alors qu'elle n'existait pas avant. Autre exemple : à partir de telle date, il y a un affect christique qui naît, mais on n'aura plus alors le même rapport à l'autre, au sacrifice qu'auparavant. D'où, à la fois, l'immense refus de cette chose venant bouleverser toutes les modalités énonciatives qui existent et, en même temps la puissance extraordinaire de diffusion, parce que, d'un seul coup, quelque chose est cassé irréversiblement, on ne pourra pas revenir en arrière. On ne pourra pas faire qu'il n'y ait eu cette cristallisation énonciative – ce que j'appelle cette constellation d'univers de références. Dans le domaine scientifique, c'est pareil. Cela permettrait de réfléchir aux histoires de paradigmes de Thomas Kuhn, etc., parce qu'à un moment il y a une cristallisation énonciative qui va déterminer un paradigme qui fait que finalement tout ce qui a été écrit rentre dans ce paradigme-là ou est rejeté. C'est pourquoi j'essaie de parler d'une catégorie de propos d'énonciation que j'ai développée d'une autre façon dans les autres schémas. C'est-à-dire qu'au fond – ce sera intéressant du point de vue philosophique il y a la couleur du rideau : on ne peut pas dire qu'elle parle, mais en tout cas elle énonce quelque chose, elle n'énonce pas avec des paroles, avec des signifiants. Mais ce qui est dans le rideau, ce qui est dans tel autre type le soir qui tombe, ce qui est dans ma mémoire, ça se prend en nœuds énonciatifs. Pourtant, on ne peut pas dire que c'est de la représentation. Celle-ci n'est là que comme agent d'une fonction existentielle. Cela ne l'empêche pas non plus d'être une représentation ou une dénotation. Cette fonction existentielle s'organise sur un mode totalement différent de celui de la dénotation et de la signification, ainsi que de la diagrammatisation.

A. Querrien : Moi, j'avais travaillé sur l'exemple de la force de travail. À partir de quand a-t-on commencé à évaluer la force de travail des hommes ? Pratiquement, l'Académie des Sciences a été fondée en grande partie pour cela. Une bonne partie des travaux de cette Académie, à partir de 1666, consiste à faire des expériences pour évaluer le travail des hommes. C'est le fondateur du corps des Ponts et Chaussées qui a trouvé la solution, presque par hasard, en voulant payer les ateliers des chantiers de travaux publics : il voulait payer les paysans qu'il mettait dessus de telle manière que ce ne soit que des chômeurs et pas des gens qui auraient fui des travaux existants. Pour cette raison, il fallait trouver le salaire minimum possible pour qu'à la fois les types se reproduisent – c'est le fameux théorème de Marx. La force de travail est payée au niveau de sa reproduction. C'est en fait un travail social qui a pris comme une traînée de poudre et est devenu une énonciation scientifique à peu près immédiate, comme quoi le travail était ce qui se payait dans la force. Cela est extraordinairement visible dans les manuels de physique de la fin du XVIII^e siècle. On voit donc un énoncé qui va se matérialiser dans toute une organisation générale et aboutir à Karl Marx et Cie, avec les effets extraordinaires sur l'organisation sociale et sur le changement radical de l'économie de travail que cela a représenté. Est-ce que ça rentre dans ton analyse ?

F. Guattari : Tout à fait, sauf qu'il faudrait maintenant développer tout cela.

X : J'ai l'impression que tu me parlais d'un roman policier à énigme qu'il faudrait écrire complètement à l'envers. C'est-à-dire que c'est comme ça qu'on comprendrait les morceaux. On pourrait prendre une autre image : celle de l'archéologie, à savoir connaître une civilisation pour com-

prendre ce que signifie telle pièce qu'on trouve. J'ai l'impression que ça mélange le champ de l'explication. Dans les sciences sociales, on fait des hypothèses, on ramasse des matériaux, puis on voit l'explication. C'est un peu comme si tu avais la clé du problème à partir d'une vision globale d'un phénomène observé où tu résous dans ton explication tous les phénomènes d'hétérogénéité échappant à l'observation. Il y a peu, dans ton analyse, la démarche qui consisterait à dire : supposons le problème résolu pour chercher les explications. C'est cela qui me perturbe un peu dans ce que tu dis.

F. Guattari : Il est vrai que c'est pourtant lié à une pratique, mais dans le cursus des psychothérapeutes et des jeunes psychanalystes qui se trouvent dans la position d'avoir à entendre des choses de gens qui viennent et qui attendent quelque chose d'eux, il faut être complètement armé, blindé et se dire : entrez sur cette scène. De même pour un acteur, ce n'est pas rien. Il y a tout un problème de consistance, quasiment mythique. Il faudrait avoir un certain tonus extérieur et intérieur, et même tout un environnement : vous êtes dans un endroit où il est licite d'avoir des problèmes. Il est vrai que le fait d'accepter qu'il y ait du sujet supposé savoir, comme disait Lacan, qu'il y ait du savoir, que ça soit en raison d'une compétence de savoir qu'il y aurait légitimation que quelqu'un vienne ou X (un groupe ou un problème) à être traité, c'est quelque chose qui mène à des impasses quelques fois dramatiques. Parce que, précisément, ce qui se noue dans ces relations de transfert n'est pas du tout de cet ordre du savoir, de cet ordre discursif. Cette dimension discursive du savoir peut faire obstacle et créer une situation d'accélération, pour le coup de fractalisation catastrophique qui fait qu'il y a des situations qui se nouent, des espèces de grumeaux énonciatifs, et qu'on continue dans un bluff connu de l'un et de l'autre : on est alors dans une situation en impasse complète. Quelqu'un vient, déprimé et suicidaire, est là et attend de toi quelque chose : que fais-tu maintenant ? Il y a une sorte de culpabilité qui signifie alors : tu es en position de m'aider à ne pas être déprimé, à ne pas être suicidaire. Il y a une sorte d'ineffable, là. Alors, on imagine tous les faux-semblants, tous les faux-fuyants, toutes les astuces, toutes les façons de gagner du temps. La situation est complètement différente. Et là, je pense que sur le plan méthodologique, ce n'est pas tout à fait inutile de marquer, dès le début, ceci : il y a effectivement des processus qui apparaissent, des énonciations partielles, des singularités qui se mettent à proliférer. Sinon, il n'est pas question d'attendre que, de cette seule situation, puisse advenir quoi que ce soit, il n'est pas absolument légitime d'entretenir cette idée-là. Plus tu entretiendras cette idée d'un savoir, d'une manière de faire, d'une expérience pouvant piloter la cure, plus, à ce moment-là tu vas être complètement dans l'impasse... Je pense à cela, parce que quelqu'un me disait : « Bon, alors, je suis déçu, très déçu. » Je lui dis : « Repose toi et à la semaine prochaine. » Mais, dit-il, la semaine prochaine, je ne serai peut-être pas là. Je lui réponds : « Moi non plus, peut-être... » Et cela a déclenché, chez cette personne par ailleurs dans un état difficile, un éclat de rire. « Vous êtes indifférent », me dit-il, « Pas du tout, je ne *suis pas* indifférent », et là-dessus la personne me dit, pour boucler complètement le paradoxe « oui, mais enfin quand même, vous m'aviez dit que ce serait peut être bien qu'on se voit dans cette période actuelle difficile pour moi, plusieurs fois par semaine », « oui, j'ai dit ça, mais pour quoi faire dans l'état actuel des choses ? », il me répond : « on peut se revoir le mois prochain ou la semaine prochaine, s'il se passe quelque chose ». Moi, alors, je deviens complètement victime, je m'ennuie, si je me laissais aller, je serais angoissé, inquiet, coupable... et puis, zut, bon ça va. Ça change complètement, parce que la visée, à ce moment, signifie : est-ce qu'il y a cristallisation d'une matière énonciative, du fait que je suis porté dans le mouvement ? C'est cela l'agencement d'énonciation ? c'est la chaîne qui parle à ta place.

X. : Tu as parlé deux fois d'intuition. Une première fois, parce que ça relance, ça décoince quelque chose, alors tu peux passer à autre chose. Mais comment tu la (l'intuition) situes par rapport à ce

que tu viens d'ajouter, par rapport à la compétence, au sens linguistique ? C'est quelque chose d'important : que mets-tu là-dedans et comment tu l'inscris ?

F. Guattari : C'est vrai que ce n'est pas une catégorie qu'on utilise fréquemment. C'est-à-dire qu'à ce niveau de proto-énonciation, d'affect problématique, le donné est atmosphérique, il se donne d'emblée, ensuite dans un deuxième temps, dans un temps discursif, on se dira : qu'est-ce qu'on s'ennuie ici ? Que c'est angoissant ! C'est une ambiance formidable... Bon, c'est dans un deuxième temps. Mais le premier donné, c'est celui qui va constituer une disposition ou une situation qui est que si je suis là, dans la salle, il y a une sorte de prise de consistance d'énonciation. À mon avis, ça doit être la même chose dans le théâtre. Le trac est une espèce de disjonction de ces composantes énonciatives, même si j'ai la perception de mon devoir qui est de lire mon texte. S'il n'y a pas cet intuitionnement d'un affect d'ensemble qui va me porter, la situation est alors totalement éclatée. Mais le problème de l'accès à cette intuition est quelque chose qui pose un problème méthodologique. En principe, quand on dit intuition ou inspiration, on attend que ça vous vienne dessus. C'est comme Dieu qui vous parachute : eh bien ! ça y est, etc. L'idée, un peu plus compliquée, c'est que ça se travaille, c'est que cette matière énonciative se travaille comme une autre. Je pense que pour les plasticiens, il y a le petit miracle qui fait que j'ai trouvé le « truc » : on attend pendant dix ans devant sa toile ou est-ce qu'il y a des procédures permettant cette chose dont Fromanger, à la suite d'autres, disait que le travail devant la toile consiste à non pas ajouter quelque chose sur une toile blanche, mais à effacer tout ce qui est dessus... ?

Ce problème d'affect problématique, c'est qu'avant de pouvoir dire à quelqu'un : mais, écoutez, ce n'est pas que je m'en fous que vous allez vous suicider ou que c'est la catastrophe, mais vraiment je n'y peux rien. Par contre, faire ce nettoyage-là demande un exercice extraordinaire, pour pas que ça apparaisse comme quelque chose de traumatique ; c'est-à-dire que là, il y a un problème de parachèvement éthico-esthétique. Esthétique, parce qu'il y a une évidence de l'énonciation, quand il y a une relation d'amour ou de haine. C'est la formulation de Spinoza : on ne s'y trompe pas, comme je dis toujours : même un chien a tout de suite compris de quoi il s'agit, il ne fait pas de phrases, il voit bien si on veut lui taper dessus ou si on veut le caresser. Donc, il y a un parachèvement de l'énonciation, on ne s'y trompe pas, c'est dur comme tout, bien que ça soit complètement atmosphérique (« je suis sûr que c'est cela »), c'est de l'ordre de l'intuition. Et, en même temps, il y a la dimension éthico-politique, parce que cette matière-là n'est pas seulement une matière esthétique, c'est aussi une matière qui rentre dans des rapports de transversalité avec d'autres niveaux complètement hétérogènes, ce que j'appelle l'hétérogénéité des composantes. Car, dès lors que, par exemple, un musicien trouvait juste la façon d'articuler cette mesure-là, il a tout le morceau d'un coup, toutes les autres difficultés, toutes les autres dimensions. Imaginons que ça soit une histoire de temps, mais ce n'est plus seulement le temps qui est en cause, c'est complètement la lecture d'autres dimensions harmoniques, parce que c'est là qu'il y a une sorte de fractalisation : ce qui va s'opérer au niveau d'une des composantes énonciatives est en rapport de congruence, de consistance existentielle dans les autres registres, ce qui serait incompréhensible dans l'ordre des logiques discursives, parce que ce qui s'opère à un niveau de la structure peut se répercuter là, à condition qu'il y ait tous les éléments de passages intermédiaires, puisque dans l'énonciation, ce n'est pas cela qui se passe. Dès lors qu'il y a un jeu de bascule qui va faire qu'une seconde auparavant j'avais envie de l'étrangler, qu'une seconde après j'ai envie de l'embrasser, c'est quelque chose qui embrasse toute la situation.

J. C Polack : Je réfléchissais à l'affect comme quelque chose dont on parle beaucoup, effectivement dans le milieu des psychothérapeutes, c'est-à-dire quelque chose qui vous arrive, qui arrive

à l'autre. C'est ainsi que tu as commencé ton exposé. Je me disais que c'est en tout cas avec les psychotiques que la grande masse des choses se passe dans la séance. Il n'y a pas beaucoup de communication, pas beaucoup de significations ou alors elles sont d'une complexité telle que finalement ce qui se passe vraiment, c'est de l'affect. Je me rends compte que si je vois deux ou trois psychotiques dans la journée, cela m'épuise complètement. Par rapport à ça, l'attitude des psychothérapeutes consiste à dire : tout cela est indexé sur des effets de sens. On est ému parce qu'il y a eu le mot, le phonème ou la fraction de mot qui a déclenché quelque chose, ça nous a fait bouger ou ça l'a fait bouger, ça peut vérifier la portée d'une interprétation : j'ai vu juste puisqu'il a rougi, a été ému ou a pleuré, etc. J'ai bien compris la valeur cathartique de l'affect. Ou bien c'est une attitude au contraire de protection, d'autoprotection nécessaire qui consiste à être aussi lacanien que possible, c'est-à-dire à se taire ou à se rembourner au fond de son fauteuil, puis à attendre que ça se passe. Alors, par rapport à ça, si on considère que c'est une matière déterritorialisée d'énonciation qui se joue là, que peut-on en faire ? C'est-à-dire, comment travailler avec ça, au même plan ou sur un autre plan, avec les matériaux signifiants. Il ne suffit pas de dire qu'on peut en tenir compte comme de quelque chose avec quoi on travaille, mais d'imaginer ce que serait une stratégie et une cartographie de cette matière-là, de ces signes-là ou de ces éléments-là. Par exemple, Searles, Rosen ou Rosenfeld qui travaillent beaucoup avec l'affect, s'ils ressentent quelque chose au cours d'une séance, considèrent comme très important de le dire tout de suite au patient. S'ils ont imaginé quelque chose comme ça ou s'ils l'ont senti, la première chose est de s'en libérer immédiatement, donc de le porter au crédit de ce qui se passe là, de ce qui se joue et puis d'essayer d'en faire quelque chose avec le patient. Je ne suis pas sûr que cela soit la bonne méthode, mais ça n'est qu'une méthode justement, qu'une recette. Il s'agit de savoir comment on peut tenir ça, comment le capitaliser, l'utiliser plus tard, dans quels types de relations avec d'autres événements de la séance. C'est un peu ça qui fait problème pour moi.

F. Guattari : Ce que je dirai, c'est que Searles, Rosen et Rosenfeld ont leur cartographie. On voit bien aussi que Mony Elkaïm a son système cartographique, même si on ne peut pas le décrire comme un mythe explicite. La question qui se pose alors est que les cartographies ou les systèmes mythiques peuvent être complètement refermés sur eux-mêmes et servir à voir cette fonction de défense, fonction de maintien d'un état des différents statu quo entre les composantes énonciatives. Au contraire, ces cartographies et ces systèmes mythiques peuvent travailler dans le sens des machinismes abstraits selon des lignes que j'appelle des phylums machiniques, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose à refaire et que le niveau déterritorialisé d'expression donne des possibilités qu'il y ait différents phylums expressifs, comportementaux, pragmatiques, etc. Au nom de cela, tu peux avoir une refermeture systématique. C'est pour cette raison que pour le peintre ou pour n'importe qui, la question n'est pas seulement d'attendre l'affect libérateur qui va donner une ligne de fuite, mais qu'il y ait un travail. On a dit qu'une première dimension du travail est déjà de nettoyer le terrain, donc de se faire nettoyer soi-même. Comme tu dis, je suis complètement épuisé, parce que, eux, comme ils sont à nu du point de vue de ces résistances, les psychotiques, dans le face à face, ont tendance à te foutre à poil par la même occasion. Mais l'autre dimension du travail qui n'est pas seulement cette mise à jour d'une surface d'accueil d'une singularité, c'est ce que j'appelle affiner les facettes assignifiantes des singularités. C'est comme si le travail de discernabilisation des singularités, des ritournelles en particulier, des coupures pouvait permettre qu'à un certain moment la cristallisation s'opère.

J'aime assez bien cette image des cristaux, car j' imagine bien qu'un cristal qui serait émoussé et dans la vase ne puisse pas permettre le développement de la ligne de déterritorialisation qui fait que le cristal va partir dans ces directions. Par exemple, Alfred Cortot composait à partir des Études de Chopin, c'est-à-dire que, sur une seule difficulté minuscule, il développe des pages

entières de travail, comme s'il composait des études et des variations sur une seule difficulté. Il est évident qu'après quand tu repasses sur cette difficulté tu ne t'en aperçois même plus, elle a complètement disparu, parce qu'elle a été tellement traitée par ailleurs. La discernabilisation de la coupure est quelque chose de cet ordre. On le voit bien quand on cherche à se débrouiller d'un rêve : je ne comprends pas pourquoi j'ai rêvé ça, mais c'était tellement important ; mais si tu reprends le rêve, si tu l'écris déjà, si tu en prends une partie et si tu le travailles, il peut advenir qu'à un moment ça part et que toute la chaîne se reprend, parce que tu as juste ressaisi ces éléments généralement assignifiants : ce que Freud appelle l'ombilic (cf. *La science des rêves*). Il faut travailler ces dimensions d'assignifiants, plutôt que de passer dessus, parce que ces fonctions existentielles portées par les ritournelles et par les dimensions assignifiantes sont totalement enrobées comme dans une pâte de loukoum par les significations et les dénnotations. Ce qui fait que parfois on a des trésors sous la main, des trésors de cristaux assignifiants, mais qui sont complètement enrobés. On ne les met pas dans la position de proliférer, de travailler à l'état naissant, c'est-à-dire d'établir des connexions, des filières de productions associatives ou des transverses, des passages à d'autres registres. Un exemple déjà donné ici et constituant pour moi un repérage coutumier : c'est quand on est avec quelqu'un et qu'on parle, et puis à un moment on se dit : oh ! oui, ça y est, je sens que ça c'est collé sur le visage..., parce que le visage prédispose l'ensemble des significations. « Alors, ça va, bonjour ! » Il y a tout ce préalable énonciatif qui peut totalement obturer ces champs de possibles qui sont là devant moi. Je prends l'exemple du théâtre : je me fais tous les exercices, c'est un peu comme tout ce nettoyage de ces cuirasses corporelles, visagétaires, etc.

E. Cormann : À l'inverse, ce qui est assez curieux, c'est que toute la conduite d'acteurs, la majeure partie des pratiques de conduite d'acteurs soient issues plus ou moins de Stanislavski. Tout à l'heure, tu tirais la métaphore avec l'acteur, moi, je la tirerai plutôt avec le metteur en scène, c'est-à-dire que le directeur d'acteurs est dans cette position bizarre qui serait le pendant curieux de l'analyste, parce qu'il est censé constituer des affects sur la scène. Il semble que cette majeure partie des pratiques issues de Stanislavski, reprises par l'Actor's Studio soit plus ou moins assimilée, plus ou moins avouée. En définitive, le directeur d'acteurs est aussi dans la position de ne pas savoir très bien quoi faire. Son savoir-faire, il peut le faire fonctionner, plus sur une économie générale du spectacle s'il y a un savoir-faire permettant de mettre ensemble de la lumière et du son, une plastique et puis des mouvements d'acteurs, etc. Par contre, sur la conduite d'acteurs, le savoir-faire est très incertain, puisque chaque acteur a une expérience particulière. En fait, l'expérience de Stanislavski consiste précisément à ne pas se nettoyer, puisqu'il s'agit, pour produire un affect donc artificiel et n'étant pas vécu dans l'instant de la représentation, d'aller chercher, de fouiller dans sa propre expérience des affects produisant des effets équivalents. Par exemple, si on a un souvenir extrêmement vif d'avoir pleuré fort à l'âge de 5 ans, parce qu'on avait cassé un objet auquel on tenait beaucoup, c'est peut-être ce qu'il faut réactiver à l'instant de mettre en branle une grande émotion dans un rapport qui n'aura strictement rien à voir avec cela, peut-être qu'il sera question de drame considérable. D'autre part, le metteur en scène est censé organiser justement des circulations d'affects, une concaténation qui n'existe que sur le papier et qui n'a que son formulaire, c'est-à-dire qu'elle n'a que les mots pour le dire. Déjà, il faut que l'acteur, en disant ces mots, ait l'intuition de quel affect il est question là-dedans, puis de savoir comment va s'organiser la circulation des affects entre l'un et l'autre. Quand Jean-Claude Polack disait que l'affect est ce qui nous arrive dans la relation de partenaires entre acteurs, il y a circulation d'affects dont, à chaque instant, ils sont simultanément dans la position de se dire : Ça m'arrive, et ce que je donne à voir dans ma relation aux partenaires doit être le signe que ça m'arrive et qu'en même temps j'ai la conscience que ça ne m'arrive pas puisque c'est faux. Il serait curieux et inté-

ressant de reprendre les écrits de Stanislavski et les différents exercices pour voir en quoi cela serait une espèce de pendant antithétique, mais en même temps tout à fait illustratif de ce qui peut se passer dans la relation avec un psychotique. C'est-à-dire, à l'inverse, là, on essaie de constituer une certaine situation, alors que vous êtes en situation d'essayer de faire avancer le « schmilblic » dans la relation à un psychotique. Autre chose : une remarque faisant écho à un point déjà évoqué dans mon intervention sur le théâtre. Il s'agit de la logique interne du devenir scénique au sujet, justement, de ces passages assignifiants, de ces effets de rupture qui, à un moment donné dans la constitution du jeu, interviennent dans la façon dont va s'organiser la présence mutuelle d'acteurs sur un plateau, susceptibles de raconter une histoire, de faire circuler des affects, de rendre intelligible ce qui est en jeu dans la représentation. Certes, il y a des moments où ça coïncide, c'est-à-dire que cela arrive, peut-être parce qu'on est trop conscient de ce qu'on est en train de faire ou qu'on comprend trop bien ce qu'on est en train de raconter. À un moment, la signification se disperse et devient semblable à du sable. La représentation, pour ainsi dire se défait. Ce sont des termes qu'on emploie souvent. Je ne comprends plus du tout ce que tu es en train de faire, dira le metteur en scène, alors qu'on sait bien ce qu'il est en train de faire. La signification ne fonctionne plus. Les faits sont là, pourtant les mots sont dits, les attitudes sont vraisemblables... Mais à la fois c'est une question de rythme, d'indications personnelles, puis d'absence d'inouï et de trouvaille véritable, c'est-à-dire de réactivation de l'affect dans ce qu'il peut avoir d'inattendu, de surprenant et de giflant. Comme ça n'existe plus, la signification se défait alors.

F. Guattari : Juste un point : une idée qui ne me paraît pas recevable, c'est l'idée que l'affect serait faux.

E. Cormann : C'est-à-dire que l'affect est vrai, mais en même temps on l'organise, l'objective, le désigne. On est là et on se dit : c'est la matière sur laquelle on travaille, alors que probablement ça nous échappe totalement. Mais l'affect est vécu à la fois dans son authenticité, c'est-à-dire dans son immédiateté. L'acteur a toujours la pensée qui continue à se développer, qui consiste à penser son propre spectacle et à le gérer. Est-ce là finalement aussi la conduite au quotidien de qui que ce soit ? C'est possible.

J.-C. Polack : L'exemple est caractéristique, parce que quand tu dis qu'il s'agit d'évoquer une émotion ou un affect passé, c'est donc qu'on joue déjà sur cette espèce d'antinomie ou de rapport entre l'affect et sa représentation. Il est question de trouver une espèce de représentant de l'affect suffisamment général pour valoir pour toutes sortes de situations d'affects très singulières mais très différentes. Le rôle de l'acteur étant d'en choisir une qui convienne à une multitude de situations. Il pourra la reproduire autant de fois qu'il voudra. La problématique de la psychothérapie serait justement de ne pas se poser le problème en termes de rapports de résolution ou de vases communicants entre la sphère des affects et la sphère des signifiants. Il ne faudrait pas trop et sans arrêt se poser la question : est-ce qu'il y a trop d'affects, parce que ce n'est pas assez dit ? Ou est-ce que, quand ça sera dit, il y aura un affect, soit pour souligner que ça était bien dit, soit il n'y aura plus rien du tout. Enfin on sera débarrassé de cette charge d'émotions terribles et destructrices. Le problème est de savoir s'il existe une stratégie ou une cartographie possible, dans l'espace par exemple d'une séance de psychothérapie, qui traite cette matière-là, évidemment sur un autre mode que sur le mode de l'interprétation. Il ne s'agit plus de parler d'une certaine manière, il s'agit peut-être de concevoir, de voir des choses qui ne se voient pas, d'avoir un certain type de modèle qui puisse fonctionner et intégrer ces données-là, mais au même titre que les autres, pas du tout dans un rapport dialectique avec la sphère des représentations. Sinon, on est repris dans le schéma freudien classique, à savoir on souffre parce qu'on n'arrive pas à dire pourquoi.

E. Cormann : Je pense qu'on en souffre aussi dans la représentation. Je pense qu'on est précisément, mais confusément à la recherche d'autre chose, que là, il y a quelque chose qui se joue d'une façon infime au fil des représentations ou des spectacles qu'on peut voir, mais qui se cherche dans l'ordre d'une modernité de la représentation et qui essaierait de s'émanciper de ce modèle-là.

J.C. Polack : Comment situer Grotowski par rapport à cela ?

E. Cormann : Grotowski est vraiment la rupture pour ainsi dire sémantique dans cette histoire. C'est une réflexion différente sur la représentation. Chez lui, l'acteur est un outil différent, parce que déjà la représentation est pensée comme différente. Probablement, le spectacle, le fait théâtral lui-même est pensé comme différent. Grotowski a beaucoup insisté sur la catharsis et en a tiré les ultimes conséquences, si bien qu'aujourd'hui il ne fait plus de théâtre, je veux dire qu'il anime des stages aux États-Unis et qu'il a complètement rompu avec sa pratique. Il y avait sans doute là une forme d'impasse.

J.C. Polack : Justement, il me semblait qu'il y avait cette recherche de mise à jour d'un monde à la lumière d'un texte, sans aucune volonté d'en donner une quelconque représentation, aussi directe que possible.

E. Cormann : Grotowski avait une très grande technicité, mais je crois qu'il y a eu une dérive. Je l'ai rencontré une fois. Il n'était plus du tout dans les préoccupations de l'époque du Prince Constant. Il ne parlait plus que d'une seule chose : il ne s'intéressait plus qu'à la voix, en soignant les voix malades, non pas seulement des acteurs – car les acteurs l'ennuyaient mais par exemple de l'institutrice qui a des problèmes vocaux, parce qu'elle parle très fort et tout le temps, ou des gardiens de musée. Ce qui l'intéressait au plus haut point était notamment les résonateurs crâniens, c'est-à-dire comment développer les capacités physiques de la voix. C'est-à-dire qu'à un moment donné il y a instrumentalisation totale de l'acteur, une sorte de dérive machinique. Je ne connais pas suffisamment son travail pour en parler au-delà de ça. Je me demande s'il n'y a pas eu une hésitation entre une direction qui aurait été totalement mythique, totalement abîmée dans la perspective de renouer avec l'irruption des grands mythes dans un lieu rituel, comme ça pouvait être le cas (époque, circonstances et culturation différentes) dans la Grèce antique, et puis en même temps l'idée que l'acteur n'est qu'un simple véhicule, une matière la plus malléable possible. D'où ces exercices pour pouvoir répondre à des injonctions minimales, en les amplifiant au maximum jusqu'à une dérive, une spécialisation machinique de son théâtre, au point qu'il s'est lui-même désintéressé de faire du théâtre.

À l'inverse, Forman a complètement instrumentalisé l'acteur – ce qui le fait ressembler à Grotowski – sur la base d'une idolâtrie de la grille analytique, à la manière d'un peintre qui peindrait sempiternellement la même topique. C'est-à-dire ce sont des fils qu'on tire. Ce sont des figures, des apparitions emblématiques, ce sont des événements dont l'onirisme est même signalé, c'est l'auto-ironie de l'analysant malin. Il y a ainsi une série de tentatives qui ont, à chaque fois, très spécialisé la fonction de l'acteur. Bien plus, je dirais quelque chose de beaucoup plus général, moins visible et moins éclatante qui consisterait à trouver une modernité du jeu. Ce souci crée parfois des maniérismes inquiétants, cette espèce de faux naturel censés déjouer les mécanismes de la représentation : une sorte d'inquiétude à la fois post-brechtienne, avec un bon vieux mélange de post-moderne, et puis d'autre part une préoccupation de certains metteurs en scène qui ne savent plus comment échapper justement à ce système de la modélisation, c'est-à-dire en fait de l'uniformisation du jeu de l'acteur pour lui-même. L'acteur, pour ainsi dire, joue toujours

pareil tous ses rôles puisque ses référents sont toujours les mêmes. D'ailleurs, ses référents étaient traditionnellement considérés comme valables, dans la mesure où ils avaient un caractère d'universalité. L'acteur était d'autant meilleur qu'il n'était pas singulier, alors qu'en effet ces histoires de processus de singularisation sont aujourd'hui au centre de la réflexion.

X. : Je voulais demander tout à l'heure si le fait de définir l'intérêt d'une position éthique et esthétique n'est pas en fin de compte contradictoire avec la quête d'un modèle de quelque chose de repéré. Pour moi, cela me semble contradictoire. C'est-à-dire que si on a une position éthique et esthétique, quelque part on est dans une position d'ouverture, de pouvoir être traversé par des choses qu'on n'avait pas du tout repérées, des choses nouvelles qui, à chaque fois, ne peuvent que venir et faire quitter les modèles ou fonctionner sans, a priori.

F. Guattari : C'est en effet contradictoire, mais je crois inévitablement contradictoire. Tu ne peux pas viser le parachèvement esthétique-éthique d'un affect. En disant cela, je pense à Deligny : on voit bien l'idée de parachèvement chez lui, c'est-à-dire qu'au fond chez lui, c'est au niveau du moindre geste, il n'y a pas la moindre parole. En même temps, Deligny a une sorte d'élégance énonciative, à la manière d'une élégance de l'écriture. La dimension éthique est évidente aussi. N'empêche que Deligny développe par excellence des mythes de référence. Toute sa vie, il a écrit des romans, même une sorte de mythologie, à une époque, du délinquant primaire, à une autre de l'enfant autiste, parce qu'il n'y a pas d'autre moyen.

C'est pourquoi je pense qu'il y a un phénomène de seuil très important dans le théâtre, parce que là les seuils sont à l'état nu, ils sont beaucoup plus difficiles à masquer que dans un rapport aux psychothérapies qu'on noue avec un psychotique. Parce que là, d'un seul coup, si tu es en-deçà du seuil, tu n'es vraiment plus rien du tout. Tandis que, dans une relation ordinaire quand l'affect énonciatif fait que quelque chose se passe, on se décroche, disons que tu as de la marge (on a des tas de choses à faire, à dire, avec des faux-fuyants), parce que là tu te retrouves vraiment désarçonné devant ton public. Alors, cette consistance éthico-esthétique me semble la matière même de nos histoires. Est-ce que nous ne sommes pas avec des blouses blanches à l'extérieur et à l'intérieur de la tête ? Ne sommes-nous pas comme des palotins qui finalement n'atteignons pas cette vérité même de l'affect qui fait qu'à un moment une processualité pourra naître de cette vérité ? Pour retrancher la question avec ce qu'a dit Enzo Cormann, c'est quelque chose qui ramène au problème des affects problématiques, parce que le travail de Grotowski visait un affect relativement plus complexe, pas tellement des choses élémentaires (thèmes d'enfance, etc.), mais c'est encore au niveau d'un fantasme relativement faux ce matériel modulaire dont on parlait.

Je pense que dans la tragédie antique les moyens pouvaient peut-être aussi employer des médiations tout à fait instrumentales, distantes d'une emprise suggestive. Mais c'est l'affect problématique (le mythe, etc.) qui va déclencher cette disposition existentielle qui fait que le public va être absolument pris. Il ne peut pas être pris par un effet de suggestion à partir de ritournelles sensibles. Il va être pris, parce que la procédure très complexe d'affects problématiques va jouer en effet, son rôle de mise en machine, de mise en fonctionnement d'un affect existentiel.

E. Cormann : Pour revenir au trac, je me suis fait la réflexion suivante. Je ne saurais comment l'analyser, mais on a toujours voulu dire, voulu croire, peut-être à raison, que le trac était une angoisse bien particulière. C'était quelque chose d'assez spécial à la position de l'acteur où se donne le spectacle. Et, essayant d'analyser ces composantes, j'ai l'impression qu'il y a deux choses. D'une part, il y a purement et simplement la peur du public, la peur de ce qui va au public

de la représentation, des pannes éventuelles de la représentation, de la fragilité de ce qui va advenir. Mais il y a aussi une espèce de vide qui surgit. Paradoxalement, c'est comme si, à l'instant où on avait vraiment conscience de soi acteur, on perd les pieds. Voilà la remarque que je voulais faire.

F. Guattari : C'est un peu comme lorsqu'on regarde ses pieds en montant un escalier.

E. Cormann : Quelque chose comme ça ou comme si on se concentrait trop sur l'idée qu'on va monter un escalier. Si on y pense trois heures, il y a un moment certainement où...

F. Guattari : Ce serait le passage des ritournelles problématiques aux ritournelles sensibles.