

# PRATIQUES DU HASARD

Pour un matérialisme de la rencontre

Sous la direction de

JONATHAN POLLOCK



*Presses Universitaires de Perpignan*



## Introduction



L'idée de la création artistique sera affectée d'un fort coefficient théologique aussi longtemps qu'elle se verra ramener à la volonté souveraine d'un créateur pour qui l'œuvre n'est que la réalisation matérielle d'une conception formelle préalable. Selon cette manière de penser la création, cause formelle et cause finale se télescopent et se confondent avec l'intentionnalité autonome d'un « auteur » qui domine son matériau, étant capable, le cas échéant, de le faire surgir du néant (*ex nihilo*).

S'agit-il d'un mythe ? S'agit-il d'une vérité ? Que serait une création a-théologique ? D'emblée, plusieurs pistes s'offrent à notre réflexion : le matérialisme atomiste (Démocrite, Épicure, Lucrèce), qui confine les dieux dans des « intermondes », et substitue au modèle créationniste des processus « aveugles » d'émergence ; les pratiques littéraires, artistiques et technologiques modernes, et la place toujours croissante qu'elles laissent aux phénomènes stochastiques ; les philosophies de l'événement, qui explorent les manières de faire face à ce qui nous arrive d'imprévu et d'exploiter les coups du sort.

Le hasard fait bien les choses, nous dit-on. Mais il peut aussi mal les faire. C'est dire qu'il exerce un rôle non négligeable dans les domaines de l'action éthique et de la praxis esthétique. Selon Épicure et Lucrèce, le hasard serait même à l'origine de toute chose : *de rerum* il serait en quelque sorte la *natura*, pour peu que notre monde ait pris forme et consistance au sein d'un gigantesque chaos atomique, sans le concours d'un demiurge ordonnateur et législateur.

« Cause *fictive* de ce qui arrive sans raison apparente ou explicable », aux dires des lexicographes<sup>1</sup>, le hasard ne se laisse désigner qu'en creux. Il se définit par rapport à ce qu'il excède : la finalité rationnelle ou naturelle, d'un côté, le déterminisme des lois de la physique, de l'autre. Mot blanc, signifiant vide, *hasard* nomme cette part de l'événement qui échappe à la transcendance d'une volonté providentielle comme à l'immanence d'une nécessité matérielle.

Il y a bien longtemps que les sciences de la nature — sous les coups de boutoir de l'évolution des espèces, la turbulence des fluides ou la physique quantique — ont abandonné une conception de la causalité oscillant entre la volonté rationnelle (ou inconsciente) et un strict déterminisme mécanique et légal. Voilà pourquoi, à son tour, la critique littéraire et artistique doit se mettre à penser la création esthétique en dehors des catégories de l'intentionnalité spirituelle et de l'inertie matérielle. La matière n'est pas plus inerte (*in-ars*) que l'auteur n'est tout puissant. La volonté et la nécessité ne recouvrent pas

l'intégralité du champ de la création : la part laissée dans l'ombre et que l'on désigne au moyen du vocable *hasard* en appelle à de plus amples investigations.

Autant le dire d'emblée : les auteurs du présent ouvrage souscrivent aux thèses exposées par Louis Althusser dans un certain nombre de textes posthumes où il substitue au matérialisme dialectique de Marx, encore trop idéaliste à ses yeux, un « matérialisme aléatoire » inspiré d'Épicure. Ces textes, écrits après l'assassinat de sa femme et pendant son internement psychiatrique, n'ont pas encore reçu l'attention qu'ils méritent. Étant attribués à un « Althusser après Althusser » (François Matheron), les spécialistes de son œuvre ont tendance à les considérer comme mineurs ; teintés de délire, leur teneur intellectuelle serait bien en-dessous de celle de *Pour Marx* ou *Lire le Capital*. Nous ne sommes pas de cet avis. S'il y a de quoi gêner dans ces derniers textes, c'est moins la présence d'une pensée supposée délirante que la promotion tardive d'un concept qui met à mal toute vision déterministe de la marche de l'histoire, y compris celle de Marx, un concept qui est en réalité bien moins qu'un concept, n'étant rien d'autre que le « rien » du hasard. C'est l'histoire de ce non-concept que nous voulons rappeler ici, avant de présenter l'ultime « manifeste » philosophique de cet inquiétant individu qui s'obstinait à écrire après l'annonce médico-légale de sa « mort » psychique et sociale. Si épouser les thèses du « matérialisme de la rencontre » est signe de dégénérescence mentale, alors les signataires du présent ouvrage sont tous des dégénérés patentés.

### ***Tuchè et automaton*** (Aristote)

Notre titre, *Pratiques du hasard*, prend au mot une déclaration d'Aristote dans le 2<sup>e</sup> livre de la *Physique* : « le hasard et ce qui arrive par hasard ne concernent que ce à quoi on pourrait attribuer le fait d'avoir de la chance et, d'une manière générale, une activité pratique »<sup>2</sup>. Cette restriction sert à distinguer le hasard (*tuchè*) de la spontanéité (*automaton*), ou plutôt à délimiter, au sein de l'ensemble des phénomènes qui se produisent spontanément, ceux qui relèvent du hasard : « En effet, tout ce qui se produit par hasard se produit spontanément, alors que [toute spontanéité] ne se produit pas par hasard » (II, 6, 197a). Il y a spontanéité lorsqu'un événement se produit sans que sa production soit le fruit d'une visée quelconque, ni de la part de la nature ni de la part d'un être rationnel. Il y a hasard lorsque l'absence de but concerne l'activité rationnelle. Les êtres privés de raison — les objets inanimés, les animaux, voire les enfants — peuvent à l'occasion faire montre de spontanéité, ils ne feront jamais rien par hasard, car ils sont incapables d'agir rationnellement.

On le voit, la spontanéité et le hasard se définissent par rapport à une pensée des fins, étant assimilés à des causes qui, exceptionnellement, ne s'assignent aucune fin, ou du moins, ne se sont pas assigné comme fin ce qui est effectivement arrivé. L'avantage d'une telle définition est qu'elle fait une place au hasard dans le monde

des réalités naturelles et humaines. En effet, les philosophies antérieures ou concurrentes avaient tendance à supprimer celui-ci. Aristote identifie trois positions principales, lesquelles ont encore leurs tenants à nos jours. À ceux qui prétendent que rien ne se produit au hasard, il rétorque : « Pourquoi alors parlons-nous de hasard ? » Si le mot existe, il doit bien correspondre à un fait d'expérience, le langage ayant valeur de révélateur ontologique pour les anciens Grecs. D'autres admettent, à l'instar de Démocrite, que le hasard préside bien à la formation des mondes, mais non pas à la production des phénomènes en leur sein, ces derniers étant soumis à une détermination stricte. Enfin, il y a ceux qui voient dans l'intervention du hasard une cause surnaturelle ou divine. Voilà les trois écueils qu'Aristote se doit d'éviter : la pensée négationniste, la pensée déterministe et la pensée religieuse.

Aristote s'essaie à une définition rationnelle, pour aussitôt se trouver pris au piège de sa propre logique. Le hasard n'est la cause ni de « ce qui arrive nécessairement et toujours », ni de « ce qui arrive le plus souvent ». Or, « il n'y a de définition rationnelle que des étants qui sont toujours ou la plupart du temps » ; par conséquent, « le hasard est quelque chose qui échappe à la définition rationnelle » (II, 5, 197a). Le Stagirite ne lâche pas le morceau pour autant. Parmi les événements du monde, poursuit-il, certains se produisent en vue de quelque chose, d'autres non. Parmi les premiers, on trouve ceux qui adviennent en raison d'un choix réfléchi de la pensée, et ceux qui surgissent du fait de la nature. Comme nous venons de le voir, c'est quand le résultat effectif d'une activité rationnelle ou d'un processus naturel ne coïncide pas avec la fin visée, que nous pouvons parler de hasard ou de spontanéité. Aristote fournit un exemple qui se lit comme un scénario de western américain : « nous disons que c'est par hasard que l'étranger est venu et qu'après avoir délivré [un prisonnier] il est reparti, quand il a accompli cela comme s'il était venu en vue de cela, alors qu'il n'est pas venu en vue de cela » (II, 8, 199b).

Ainsi, le hasard ne s'oppose nullement à la causalité ; au contraire, « les causes du fait desquelles pourrait se produire ce qui arrive par hasard [sont] en nombre indéterminé » (II, 5, 197a). L'emprisonnement d'un individu dans un lieu précis est justiciable d'une explication causale, tout comme l'arrivée d'un étranger dans ce même lieu. Simplement, l'emprisonnement et le voyage constituent deux séries de causes indépendantes, et dont l'entrecroisement s'avère purement fortuit. C'est là que gît le hasard (*tuchè*), et plus précisément la bonne fortune (*eutuchia*) du prisonnier. Antoine Cournot (1801-1877) ne dira pas autre chose lorsqu'il évoquera une tuile qui, en tombant d'un toit, blesse à la tête un malheureux passant : ce dernier « allait faire ses courses, le couvreur n'avait aucune intention homicide et puis il se trouve que cette tuile arrive sur la tête du passant. [...] Cournot note bien que le hasard ainsi entendu n'est pas du tout une négation du déterminisme, mais c'est le fait de la rencontre de séries dont on voit très bien comment les unes et les autres sont commandées par des lois, mais dont on s'aperçoit que cette rencontre elle-même a un caractère imprévisible »<sup>3</sup>.

Le hasard et la spontanéité appartiennent au domaine du « comme si ». Ils sont « causes de choses dont soit la nature soit l'esprit pourraient être responsables, quand l'un des deux est cause de ces choses par accident » (II, 6, 198a). Un événement survient « comme si » la nature ou la pensée l'avaient voulu tel. En réalité elles avaient agi en vue d'autres fins. Le résultat accidentel ne réalise aucune fin préalable ; c'est pourquoi, au sens absolu, le hasard n'est cause de rien. Mais est-ce vrai que la nature agit en vue de quelque chose ? Si l'on concède volontiers que l'activité pratique s'assigne des fins, peut-on parler de finalité dans la nature autrement que par métaphore ? C'est ici qu'intervient le fameux passage cité par Charles Darwin au début de sa « Notice historique sur les progrès de l'opinion relative à l'origine des espèces » :

Mais il y a une difficulté : qu'est-ce qui empêche la nature de faire les choses non pas en vue de quelque chose et parce que c'est le meilleur, mais comme la pluie tombe du ciel, non pas pour faire croître le blé, mais par nécessité ? (En effet ce qui a été porté vers le haut doit se refroidir, et ce qui a été refroidi, étant devenu de l'eau [doit] retomber ; or cela étant arrivé, il arrive coïncidemment que le blé croît) ; mais il en va de même dans le cas aussi où le blé est, pour quelqu'un, gâté sur l'aire : ce n'est pas en vue de cela qu'il pleut, pour qu'il soit gâté, mais cela est arrivé par accident. De sorte que qu'est-ce qui empêche qu'il en aille également ainsi des parties dans la nature, par exemple c'est par nécessité que les dents poussent, les unes, celles du devant, aiguës et propres à couper la nourriture, les autres, les molaires, larges et utiles pour la broyer, puisqu'elles n'ont pas été produites pour cela, mais que cela s'est rencontré [ainsi] ? Et il en est de même de toutes les autres parties dont on est d'avis qu'elles sont en vue de quelque chose. C'est donc là où tout s'est passé comme si les choses s'étaient produites en vue de quelque chose, que les êtres en question ont été conservés, étant, par le fait de la spontanéité, convenablement constitués. Quant à ceux pour qui il n'en a pas été ainsi, ils ont été détruits et [continuent d'être détruits], comme Empédocle le dit des bovins à face humaine (II, 8, 198 b).

Voilà le cauchemar d'Aristote, la vision mécaniste d'un monde sans finalité. Il va vite colmater la brèche, en établissant une correspondance stricte entre la nature (*phusis*) et l'art (*technè*) : « l'art dans certains cas parachève ce que la nature n'a pas la puissance d'accomplir, dans d'autres cas il imite [la nature]. Si donc les réalités artificielles sont en vue de quelque chose, il est évident qu'il en est de même aussi pour les réalités naturelles » (II, 8, 199a). Les propriétés matérielles des choses ne suffisent pas à rendre compte de leur organisation et de leur comportement. On comprend facilement qu'un amoncellement de pierres ne suffit pas pour construire une maison. Il faut une autre instance qui les compose entre elles, et cela en vue d'une fin particulière. Mais cela est tout aussi vrai des réalités naturelles, la seule différence étant qu'elles ont leur principe d'organisation, le « ce en vue de quoi » elles se produisent, à l'intérieur d'elles-mêmes. On aborde ici la dimension métaphysique de la physique aristotélicienne. En effet, « la nature est double, matière d'un

côté, figure de l'autre », et puisque cette dernière est fin, « et que tout le reste est en vue de la fin, la [nature comme forme] sera la cause en vue de quoi » (*ibid.*). Le but (*telos*) est donc tout aussi bien le principe (*archè*), lequel « part de la définition, c'est-à-dire de l'essence (*ousia*) » (II, 9, 200a). Par ailleurs, il ne faut pas confondre forme (*eidos*) et nécessité : « le nécessaire dans les choses naturelles, c'est ce qui est appelé matière et les mouvements de celle-ci » (*ibid.*). Or, la matière n'est pas cause de la fin ; au contraire, c'est le « ce en vue de quoi » qui est cause de la matière.

Pour Aristote le hasard existe bel et bien. Il n'est pas le simple effet de notre ignorance des causes d'un événement. Il ne signe pas non plus l'échec du finalisme. Le Stagirite le situe au point d'intersection de finalités autonomes, tout comme Cournot le situera au point d'interférence de déterminismes indépendants. Mais si, dans les deux cas, on peut parler de hasard *objectif*, chez Aristote il a également un sens pour la personne qui en subit les effets : la *tuchè* importe à cette dernière de façon vitale, elle sert ou dessert ses intérêts, ce pourquoi elle est dite bonne ou mauvaise. Vu sous cet angle, le hasard transparaît comme *heur*, *fortune* ou *chance*, bonheur ou malheur pour l'être fortuné ou infortuné, chanceux ou malchanceux à qui il s'adresse. C'est justement à cet aspect-là de la *tuchè* aristotélicienne que Jacques Lacan fera un sort dans son *Séminaire XI*, au moment de reprendre les « quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse » freudienne.

### ***Tuchè et automaton*** (Lacan)

Freud est surtout connu pour avoir motivé psychologiquement des phénomènes qu'on croyait dus au hasard. Mon rêve de la nuit dernière serait un enchaînement fortuit des images de la veille ? Que nenni ! Il constitue une écriture pictogrammatique qui traduit une pensée et une intentionnalité inconscientes. J'ai éraflé la voiture de mon beau-père par inadvertance ? Il s'est agi d'un acte manqué qui trahit mon hostilité à son égard. Ma langue a fourché et j'ai débité une obscénité devant un auditoire prestigieux ? Ce lapsus involontaire témoigne de la force des pulsions sexuelles qui tentent de contourner la censure de mon « moi ». Est-ce à dire que la psychanalyse a supprimé le hasard ? Non, mais elle le situe à un autre niveau. Bien que les images du rêve et les signifiants du lapsus et autres *Witze* soient susceptibles d'une explication en termes de pensées inconscientes, l'origine de ces « pensées » demeure parfaitement aléatoire.

« Ce qui se répète », remarque Lacan, « est toujours quelque chose qui se produit — l'expression nous dit assez son rapport à la *tuchè* — comme au hasard »<sup>4</sup>. Pour autant que l'inconscient soit structuré comme un langage et que ses éléments s'y défilent de façon répétitive et quasi automatique, Lacan peut rapprocher la chaîne signifiante de l'*automaton* d'Aristote. Traduisant au plus près le *Vorstellungsrepräsentanz* de Freud, il explique que les signifiants du processus primaire « tiennent lieu » de la représentation sensorielle et langagière, ce



pourquoi ils s'avèrent aptes à traduire les inflexions du réel qui, lui, se situe au-delà des « dit-mensions » du représentable : « Le réel est au-delà de l'*automaton*, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe de plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l'*automaton* [...] », étant la cause, ou la Chose (*causa*) du désir (64-65). Or, c'est à la rencontre du réel que la chaîne signifiante doit les accidents singuliers de son jeu dans l'inconscient, et c'est cette « rencontre du réel » que Lacan attribue à la *tuchè*.

Freud avait l'habitude de faire correspondre ontogénèse et phylogénèse. À son tour, Lacan met en parallèle l'origine de la pratique psychanalytique (la clinique des traumatisés) et le rôle de la rencontre du réel dans le développement du sujet : « N'est-il pas remarquable que, à l'origine de l'expérience analytique, le réel se soit présenté sous la forme de ce qu'il y a en lui d'inassimilable — sous la forme du trauma, déterminant toute sa suite, et lui imposant une origine en apparence accidentelle ? » (65). Qu'est la scène primitive, sinon une « mauvaise rencontre [...] au niveau du sexuel » ? N'est-il pas vrai que la sexualité a toujours quelque chose de traumatisant pour le sujet ? D'après Lacan, les stades du développement oral, anal, génital etc., ne doivent pas être conçus comme autant de processus biologiques, mais comme obéissant à « une dialectique qui a pour centre une mauvaise rencontre. Si les stades [du développement infantile] sont consistants, c'est en fonction de leur régulation possible en termes de mauvaise rencontre » (75). Et si le développement de la psyché « s'anime tout entier de l'accident, de l'achoppement de la *tuchè*, c'est dans la mesure où la *tuchè* nous ramène au même point où la philosophie présocratique cherchait à motiver le monde lui-même. Il lui fallait quelque part un clinamen » (74). Le sujet naît d'une déviation.

### **La déviation** (Épicure, Althusser)

Lacan se réfère ici aux penseurs atomistes de l'Antiquité Leucippe, Démocrite, Épicure et Lucrèce. Son analysant et ami, Louis Althusser, prend cette référence au sérieux. Dans ses derniers écrits, il met au jour toute une philosophie de l'aléatoire et de la contingence « d'Épicure à Marx a toujours subsisté, mais recouverte[...] une tradition profonde qui cherchait son assiette matérialiste dans une philosophie de la rencontre (et donc plus ou moins atomiste, l'atome étant la figure la plus simple de l'individualité dans sa « chute ») ». Or, cette tradition s'oppose à « toute philosophie de l'essence (*ousia, essentia, Wesen*), c'est-à-dire de la Raison (*logos, ratio, Vernunft*), donc de l'Origine et de la Fin [...], au profit d'une philosophie qui [refuse] le Tout et tout l'Ordre », et qui prône la dispersion. En effet, « Dire qu'au début était le néant et le désordre, c'est s'installer en deçà de tout assemblage et de toute ordonnance, renoncer à penser l'origine comme Raison ou Fin, pour la penser comme néant »<sup>5</sup>. Il s'agit par conséquent d'une philosophie du vide, d'une approche qui, au lieu de partir des fameux « problèmes

philosophiques», commence par «refuser de se donner quelque «objet» que ce soit [...], pour ne partir que *derien*, et de cette variation infinitésimale et aléatoire du rien qu'est la déviation de la chute» (547).

Pour figurer cette tradition, Althusser se rapporte à la forme «la plus simple et la plus pure [qu'elle ait] prise dans l'histoire de la philosophie, chez Démocrite et surtout Épicure» (563). Voici comment il la résume : «[...] avant la formation du monde une infinité d'atomes tombaient, parallèlement, dans le vide. Ils tombent toujours. Ce qui implique qu'avant le monde il n'y eût rien, et en même temps que tous les éléments du monde existassent de toute éternité avant qu'aucun monde ne fût. Ce qui implique aussi qu'avant la formation du monde *aucun Sens* n'existait, ni Cause, ni Fin, ni Raison ni déraison» (541). Survient le *clinamen*, savoir «une *dévi*ation infinitésimale, «aussi petite que possible», qui a lieu «on ne sait où ni quand, ni comment», et qui fait qu'un atome «dévie» de sa chute à pic dans le vide, et, rompant de manière quasi nulle le parallélisme sur un point, provoque *une rencontre* avec l'atome voisin et de rencontre en rencontre un carambolage, et la naissance d'un monde [...]. Plus exactement, un monde naîtra d'une telle rencontre à la condition «qu'elle dure, que ce ne soit pas une «brève rencontre», mais une rencontre durable, qui devient alors la base de toute réalité, de toute nécessité, de tout Sens et de toute raison». Enfin, on voit par là «que la rencontre ne crée rien de la réalité du monde, qui n'est qu'atomes agglomérés, mais *qu'elle donne leur réalité aux atomes eux-mêmes* qui sans la déviation et la rencontre ne seraient rien que des éléments *abstr*aits, sans consistance ni existence» (*ibid.*).

«La philosophie d'Épicure-Lucrèce est-elle une vraie philosophie ? Plutôt [répond Althusser], une métaphore, matrice de toute philosophie matérialiste aléatoire possible»<sup>6</sup>. Elle sert de fondement conceptuel aux thèses du matérialisme de la rencontre, lequel «n'est dit matérialisme que par provision, pour bien faire sentir son opposition radicale à toute idéalisme de la conscience, de la raison, quelle qu'en soit la destination»<sup>7</sup>. Comme nous le verrons, cette variété singulière de matérialisme «tient dans une certaine interprétation de l'unique proposition : *il y a*». Elle implique le primat : 1° de la positivité sur la négativité, 2° de la déviation sur la rectitude du trajet droit, 3° du désordre sur l'ordre, 4° de la «dissémination» sur «la position du sens dans tout signifiant», et 5° de la rencontre sur la forme. Elle s'oppose ainsi à toute téléologie, qu'elle soit rationnelle, mondaine, morale, politique ou esthétique. Enfin, «le matérialisme de la rencontre est non celui d'un sujet (fût-il Dieu ou le prolétariat), mais celui d'un processus, sans sujet mais imposant aux sujets [...] qu'il domine l'ordre de son développement sans fin assignable» (562-563). Ces thèses prennent chair dans un certain nombre de principes qu'Althusser s'empresse à expliciter dans la suite du «courant souterrain».

Il fait sienne la première proposition du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein : «Die Welt ist alles, was der Fall ist» : «le monde est tout ce qui «tombe», tout ce qui «advient», «tout ce dont il est le cas»». Le mot «cas» renvoie au latin *casus* :



« occurrence et hasard à la fois, ce qui advient sur le mode de l'imprévisible et pourtant de l'être ». Quant à l'expression, « il y a », Althusser l'interprète comme signifiant « il y a toujours eu », « il y a-toujours-déjà-été », le « déjà » étant essentiel à marquer cette antécédence de l'occurrence, du *Fall* sur toutes ses formes, c'est-à-dire sur toutes les formes d'êtres. C'est le « es gibt » de Heidegger, la « donne » (plutôt que le donné [...]) primitive, toujours antérieure à sa présence » (563).

Or, dans ce monde sans être ni histoire, qu'advient-il ? « Car *il y advient* : « il », actif/passif impersonnel ». Il y advient que « ça se rencontre » : « Dans le « rien » de la déviation a lieu la rencontre entre un atome et un autre, et cet événement devient *avènement* sous la condition du parallélisme des atomes, car c'est ce parallélisme qui, une unique fois violé, provoque le gigantesque carambolage et accrochage des atomes en nombre infini d'où naît un monde [...] » (564). Cependant, n'importe quoi ne peut pas produire n'importe quoi. Pour que la « rencontre « prenne », c'est-à-dire « prenne *forme* », donne *enfin naissance à des Formes* », les atomes doivent être dotés d'une affinité et d'une complétude mutuelle, d'une « accrochabilité » en quelque sorte. Après s'être accrochés, ils « entrent dans le royaume de l'Être qu'ils inaugurent ». Alors, et alors seulement, « se dessine en eux une structure de l'Être ou du monde qui assigne à chacun de ses éléments et place et sens et rôle, mieux, qui fixe les éléments comme « éléments de... » [...] en sorte que les atomes, loin d'être l'origine du monde, ne sont que la retombée secondaire de son assignement et avènement » (565).

De ces principes, Althusser tire les conclusions suivantes. 1° Pour pouvoir parler du monde et des atomes, « il faut que le monde soit, et les atomes *déjà*, ce qui rend à *jamais second* le discours sur le monde, et *seconde* (et non première comme le voulait Aristote) la philosophie de l'Être ». 2° De même, « pour qu'un être soit (un corps, un animal, un homme, un État, ou un Prince), il faut que rencontre ait eu lieu au passé composé antérieur ». 3° Plus précisément, il faut que la rencontre ait eu lieu « entre des afinissables, tels que tel individu et telle conjoncture, ou Fortune — la conjoncture étant elle-même jonction, con-jonction ». Enfin, 4° « Chaque rencontre est aléatoire ; non seulement dans ses origines (rien ne garantit jamais une rencontre), mais dans ses effets. [...] Cela signifie qu'aucune détermination de l'être issu de la « prise » de la rencontre n'était dessinée, fût-ce en pointillé, dans l'être des éléments concourant dans la rencontre ». Au contraire, « toute détermination de ces éléments n'est assignable que dans le *retour en arrière* du résultat sur son devenir, dans sa récurrence ». Par conséquent, « au lieu de penser la contingence comme modalité ou exception de la nécessité, il faut penser la nécessité comme le devenir-nécessaire de la rencontre de contingents » (566).

Althusser se réfère aux aléas à la fois de l'évolution des espèces et du développement des sociétés humaines : « C'est ainsi qu'on voit non seulement le monde de la vie [...], mais le monde de l'histoire *se figer* à certains moments heureux dans la prise d'éléments que conjoint une rencontre propre à dessiner telle figure : telle espèce, tel individu, tel

peuple » (567). En effet, le noyau conceptuel de la sélection naturelle de Darwin « n'est pas du tout la thèse de l'évolution des formes (contre le fixisme), mais justement le primat de la rencontre sur la forme : la contingence [...] de toute forme, considérée comme le résultat d'un enchevêtrement complexe de rencontres chacune nécessaire, mais d'une nécessité, si l'on nous permet l'oxymore, entièrement aléatoire, c'est-à-dire privée de projet ou de *telos* »<sup>8</sup>. Ainsi, toute figure s'avère doublement éphémère : parce qu'elle sera un jour dépassée, d'une part, et parce qu'elle aurait pu ne jamais advenir, ou n'advenir que comme le résultat momentané d'une « brève rencontre », d'autre part.

Qu'une figure se trouve présider à une conjonction d'éléments surgis « sur le fond heureux d'une bonne Fortune » qui leur donne la « chance » de durer, n'abolit jamais le hasard. Cependant, une fois « prise » la rencontre, « nous avons affaire à un monde stable dont les événements obéissent, en leur suite, à des « lois ». [...] Car c'est aussi un fait, un « Faktum », qu'il y a de l'ordre dans ce monde et que la connaissance de ce monde passe par la connaissance de ses « lois » [...] »<sup>9</sup>. Cette objection nous est familière : c'est celle d'un monde régi par la nécessité, et Althusser bute sur la même difficulté qu'Aristote. Ce dernier l'avait contrée en évoquant la présence d'une intentionnalité dans la nature. Althusser, lui, cite Rousseau : « le contrat repose sur un « abîme » ». Autrement dit, « la nécessité des lois issues de la prise provoquée par la rencontre est, jusque dans sa plus grande stabilité, hantée par une *instabilité radicale*, qui explique ce que nous avons tant de mal à comprendre, [...] savoir que les lois puissent changer [...], qu'elles puissent changer à tout bout de champ, révélant le fond aléatoire dont elles se soutiennent ». Dans le *De rerum natura*, Lucrèce ne parle pas de *leges naturae*, mais de *foedera*, de simples traités d'alliance qui peuvent devenir caducs. Et Althusser de nous renvoyer aux « grands déclenchements, déhanchements ou suspens de l'histoire, soit des individus [...], soit du monde, lorsque les dés sont comme rejetés impromptus sur la table, ou les cartes redistribuées sans préavis, les « éléments » déchaînés dans la folie qui les libère pour de nouvelles prises surprenantes (Nietzsche, Artaud) » (569).

## **Le hasard nécessaire**

La « métaphore » épicurienne, ce « matérialisme [...] de la pluie, de la déviation, de la rencontre, et de la prise » (560), se laisse ainsi repérer à toutes les échelles : le hasard préside non seulement à la l'émergence de nouveaux mondes et à l'évolution de nouvelles espèces, mais également aux soubresauts de l'histoire collective et aux vicissitudes de la vie personnelle. C'est surtout à ce dernier niveau que se situe la *tuchè*. Dans *L'Aventure temporelle*, Claude Romano cite une formule saisissante, et en apparence contradictoire, tirée de l'*Ajax* de Sophocle : *tès anagkaias tuchès*, « le hasard nécessaire »<sup>10</sup>. L'idée atomiste de « devenir-nécessaire de la rencontre de contingents » prend ici une tournure tragique ; il s'agit d'un événement fortuit qui, « tout en survenant de manière imprévisible, fait néanmoins nécessité, instaure

un destin pour l'homme » (16). Ainsi, depuis les origines du théâtre occidental, l'expérience du « hasard nécessaire » invite à penser notre humanité à l'aune de la *tuchè*. Ce serait même ce qui différencie le *muthos* poétique du logos philosophique : d'un côté la connaissance théorique, de l'autre ce qu'Eschyle appelle la « connaissance par l'épreuve », *tô pathei mathos* (*Agamemnon*, 177).

Romano nous rappelle l'idéal philosophique de la « divinisation » de l'homme : Platon parle de la citadelle de l'âme, *psukhès akropolin* (*République*, 560b), et même Épicure aspire à vivre « comme un dieu parmi les hommes ». À l'encontre de cette anthropologie anti-tragique, la littérature fait place à une sagesse de la finitude. « [La] mesure de l'homme, c'est l'événement » : ce sont les coups du sort, les imprévus de la vie, les renversements de la fortune qui poussent un homme à reconnaître ses limites et à « se ressaisir comme exposé à ce qui le dépasse » (17). Dans la « traversée des circonstances » (*empeiria*), l'intelligence théorique vaut moins que le sens pratique, la ruse (*mêtis*), ou la compréhension née de l'expérience (*phronésis*). Or, cette distinction, Althusser la voit à l'œuvre au sein de la philosophie elle-même. Pour en donner une image, il propose l'apologue suivant :

Supposons [deux] philosophes et deux trains. Le philosophe idéaliste se rend à la gare Saint Charles (Marseille) et veut aller à Lyon. Il sait d'où vient le train [...] et sa destination : Lyon - Paris. Il connaît donc l'origine et la fin du trajet *sans aucun doute*. Le philosophe matérialiste ne connaît rien au sens des trains [...] Il voit passer un train et le prend en marche, comme dans le Western américain. [...] Il parle avec les gens du wagon et quelque part, en route ou [à] une petite gare il descend. Le philosophe idéaliste n'a rien appris : il connaît le chemin d'avance, et se plonge dans *Le Monde* ou son travail de correspondance pendant le trajet. Le philosophe matérialiste ne sait rien de tout cela. Il est démuné de tout, même pour noter ses impressions. Il regarde le paysage, écoute, apprend quantité de choses. Il est un homme du « oui-dire », mais à partir de la *rencontre* des informations, de leur croisement ou démenti — autant d'expériences intellectuelles —, il finira en *autodidacte* [...] par savoir des tas de choses que l'idéaliste ignore toujours. Car l'idéaliste méprise les autres (ses co-voyageurs), il ne leur adresse pas la parole et [lorsqu'il] descendra à Lyon du train, ce sera le même homme. Le matérialiste, lui, aura changé parce qu'au contact des vies singulières, il aura fait de « bonnes rencontres » qui renforceront la libido de son « conatus » (Spinoza) — sa « *causa sui* », son autonomie vitale qui n'existe que dans ses effets, ses résultats <sup>11</sup>.

Toujours est-il que l'exposition à la *tuchè* demeure une épreuve traumatique, et qui dépasse la mesure de l'humain. Si Althusser met l'accent sur l'opération de la *prise*, Claude Romano souligne, dans la rencontre du réel, l'effet de *surprise*. Seul un fait prévisible peut être attendu ; de même, seul un fait qui se laisse attendre peut être considéré comme « à venir ». Au fur et à mesure que le statut temporel d'un tel fait se modifie (du futur au présent, et du présent au passé), les attitudes de celui qui l'expérimente se modifient aussi : le fait est d'abord vécu au futur « comme une possibilité pré-esquissée dans

l'horizon de nos attentes »<sup>12</sup>, puis appréhendé au présent, pour ensuite être retenu dans le souvenir. Cependant, il existe des événements qui ne se laissent pas prévoir : survenant au hasard, ils n'ont jamais été objets de pensée, jamais intégrés dans l'horizon de nos attentes. De par leur nouveauté radicale, ils rompent l'ordre intramondain du temps, pour le relancer suivant une nouvelle configuration des possibles. Rien ne sera jamais plus pareil.

Le caractère abrupt, soudain, imprévisible de ce genre d'événement fait qu'il ne peut être vécu au présent, mais seulement au futur antérieur : « Il n'est pas un événement au moment où il se produit comme fait, il n'*aura été* un événement qu'à la lumière de son futur » (81). Lorsqu'Ulysse et son équipage arrivent au pays des Cimmériens, ils s'étonnent d'y rencontrer leur compagnon Elpénor, qu'ils avaient laissé sain et sauf dans la maison de Circé. Ce dernier leur apprend l'accident de sa mort : tombé malencontreusement d'une échelle, il s'est rompu le cou. Fraîchement débarqué au pays des morts, il supplie Ulysse de retourner à l'île de Circé, d'enterrer ses restes et de lui ériger une épitaphe :

Mais de grâce, Ô Roi, ne m'oublie pas, sans pleurs ni funérailles,  
Entasse mes armes, dresse tombeau sur la grève, et inscris :  
*Homme infortuné, et au nom à venir*<sup>13</sup>.

En se rappelant au bon souvenir de son roi, Elpénor met un terme à une souffrance au-delà de la mort. Il était tombé dans le trou noir de l'oubli, « hors-signifié » ; l'événement imprévu de sa mort était un non-événement, ignoré de tous. Il a fallu qu'Ulysse s'embarque de son vivant pour le pays des morts, qu'il entreprenne un retour vers le passé (car où vivent les morts, sinon dans le passé ?), pour que l'événement se réalise comme tel. Aussitôt s'ouvre à Ulysse un futur qui le destine à retourner chez Circé pour enterrer un compagnon qui, de ce fait même, aura lui aussi « un nom à venir ». En inscrivant Elpénor au registre de l'être, Ulysse lui donnera une existence symbolique. Seul l'acte des funérailles pourra préserver la valeur unique de son être, entendue comme absolument distincte des qualités de sa personne et des aléas de son histoire. L'événement accidentel est ainsi « en précession sur lui-même » ; il survient en sursis, il n'aura été un événement qu'après-coup, a posteriori. N'étant jamais accompli au présent, il constitue la part non-empirique d'un fait intramondain, « ce qui, en un fait, excède sa propre effectuation ». Et « puisque l'événement est sa propre survenue en instance, sa propre temporisation, sa dramatique est seule en mesure de servir de fil conducteur adéquat pour la mise en lumière de la temporalité de l'expérience humaine [...] »<sup>14</sup>. À vrai dire, l'événement imprévu, *tychique*, « ne survient pas dans le temps, il le temporalise » (81).

Pas plus qu'il ne s'appréhende au présent, l'événement ne se conserve dans la mémoire. Tout au contraire, il crée la mémoire, pour autant que la mémoire constitue la manière dont l'événement « garde un futur, par-delà son propre passé, c'est-à-dire continue à structurer les possibles qui déterminent notre présent et notre présence même au

présent » (83). Gare à celui qui confondra « le souvenir pérennisé de [ce qui se laisse] ré-évoquer ou réactualiser » (84) avec la mémoire vivante de l'événement qui, elle, se transforme sans cesse. Ulysse pourrait dire avec Romano : « Ce n'est pas nous qui retenons le passé, c'est le passé qui se rappelle à nous sous la figure de l'événement » (83). C'est également la leçon de Freud. Comme l'écrit Althusser, « [...] la plupart du temps c'est un *affekt ultérieur* qui non seulement donne sens à un affect antérieur, mais même le révèle à la conscience et au souvenir »<sup>15</sup>. C'est ainsi que la mémoire contribue à faire advenir l'avenir, par anticipation rétrospective (*Nachträglichkeit*). Or, cette vérité phénoménologique et psychanalytique est aussi une vérité littéraire : si l'événement est fruit du hasard, et la mémoire fille de l'événement, les Muses sont filles de la Mémoire (Mnémosyné). La poésie d'Homère constitue la mémoire vivante des heurs et malheurs des guerriers de Troie.

### **La science du *kairos***

Est-ce à dire que l'événement n'offre aucune prise directe à ceux qui s'y trouvent confrontés ? En admettant qu'il ne s'éprouve qu'au futur antérieur, devons-nous abandonner pour autant toute possibilité d'accompagner son déroulement, voire d'infléchir le cours de sa réalisation ? Loin de baigner dans un temps homogène et plat, chaque événement possède sa durée propre, un temps à vitesse variable, et dont les moments n'ont pas tous la même valeur ni la même intensité :

Il y a des points critiques de l'événement comme il y a des points critiques de température, des points de fusion, de congélation ; d'ébullition, de condensation ; de coagulation ; de cristallisation. Et même il y a dans l'événement de ces états de surfusion qui ne se précipitent, qui ne se cristallisent, qui ne se déterminent que par l'introduction d'un fragment de l'événement futur<sup>16</sup>.

Lorsque l'événement prend la forme d'une maladie, celui qui « tombe » malade, ou à qui la maladie « échoit », peut néanmoins en appeler au savoir médical. Et l'intervention opportune du médecin peut s'avérer déterminante pour le cours ultérieur de la maladie. En guettant les turbulences, les remous, les bifurcations et points de rupture qui troublent la durée la plus lisse, et en agissant précisément à ces moments d'indétermination, le médecin réussira à imposer une direction décisive à la pathologie en cours. Pourvu qu'on intervienne au bon moment (*kairos*), il suffit d'un petit coup de pouce, d'une légère déviation pour donner à la suite des événements une autre tournure.

À l'instar du médecin, les poètes et les artistes se sont toujours montrés attentifs aux articulations internes de l'événement. Ovide foisonne d'exemples. Pour pouvoir épouser Atalante, Hippomène doit la vaincre à la course — sinon il sera mis à mort. S'étant muni d'une pomme d'or, il la lâche au moment opportun : leurrée, Atalante *declinat cursus*, s'incline et ramasse l'objet de son inclination, donnant ainsi à Hippomène l'occasion de la battre. Ainsi s'articulent les savoirs

du *kairos* et du clinamen, du point critique et de la déclinaison. Il y a des moments dans une course (ou dans un discours, ou dans un cours d'eau, ou dans le cours du jour, ou dans le cours d'une bataille, ou dans le cours des marchés financiers...) où la plus infime inflexion peut donner une toute autre tournure aux événements — une toute autre tournure, et une toute autre *version*. À condition toutefois de reconnaître la bonne occasion lorsqu'elle se présente, car, comme le dit l'adage, « *Fronte capillata, post est occasio calva* ». En pratiquant le hasard à tout hasard, on multiplie ses chances de saisir les *kairoï* par les cheveux. Par conséquent, l'objet du présent ouvrage sera non seulement d'explorer comment les penseurs et les artistes donnent à sentir ces points d'indétermination temporelle, mais de montrer également comment ils en exploitent les ressources dans leur pratique même.

### **Le plan de l'ouvrage**

L'ouvrage se divise en deux grandes parties. La première opère un retour aux concepts et aux textes fondamentaux pour une praxis du hasard : l'occasion et la *mêtis* chez Homère (A. Villani) ; la déclinaison des atomes chez Épicure et Lucrèce (A. Villani, A. Gigandet, J. Pollock) ; la dramaturgie du *kairos* et de la rencontre chez Shakespeare et les Élisabéthains (S. Chiari, F. Laroque). L'importance accordée à l'atomisme ancien dans cette 1<sup>ère</sup> partie s'explique par son statut à la fois principal et exemplaire dans le matérialisme aléatoire de Louis Althusser. Nous avons veillé à ce que la « physiologie » épicurienne résonne avec des considérations plus contemporaines. Ainsi, Alain Gigandet prend le contre-pied de la psychanalyse en exposant une science des rêves à caractère atomiste, tandis que je relis le poème de Lucrèce à la lumière des théories du chaos et des catastrophes.

La seconde partie aborde la question de la chance (*eutuchia*) à partir d'une double perspective : celle des théories modernes de l'événement, et celle des pratiques artistiques en cours aujourd'hui. Ainsi Laurent Bernabé explore les rapports entre chance et angoisse dans la pensée hétérologique de Georges Bataille ; Fredrika Spindler revient sur la lecture que fait Gilles Deleuze de *La Fêlure* de F. Scott Fitzgerald ; Didier Girard montre comment le hasard fait partie intégrante de l'œuvre de William Burroughs ; Daniel Felix de Campos et Patricia de Moraes Lima explorent les liens entre *kairos* et enfance dans les écrits de Clarice Lispector, Nathalie Serrate, André Gide, Jean Genet et Raul Pompeia ; Maria Cristina Franco Ferraz étudie la mise en parallèle entre perturbations météorologiques et turbulences mentales dans *Atmospheric Disturbances* de Rivka Galchen ; et Claudia Kozak explore la part du hasard dans l'expérimentation poétique, depuis la poésie concrète des années 1960 jusqu'à la poésie numérique d'aujourd'hui, en passant par l'OULIPO et son emploi du « clinamen ». Avec Camille Dumoulié, nous quittons le domaine littéraire pour évoquer une activité à la fois sportive, artistique, ludique et martiale qui situe le hasard au cœur même de sa pratique : la capoeira brésilienne.



Nous terminons par deux articles en annexe rédigés en anglais, et qui n'adressent pas explicitement le thème du hasard. Nous avons pourtant tenu à leur inclusion car ils touchent chacun à un point essentiel du « courant souterrain du matérialisme de la rencontre ». En se penchant sur un tableau mystérieux de l'école vénitienne du 15<sup>ème</sup> siècle, Alessandro Rossi démontre que la pensée épicurienne, quoique réprouvée par l'Église, a su féconder les arts visuels de la Renaissance italienne. Et Suely Rolnik, « compagnon de route » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, montre comment une pensée de l'événement en tant que mémoire vivante peut contrer les effets neutralisants des politiques culturelles d'accumulation et d'archivage typiques des sociétés capitalistes. Enfin, cet ouvrage étant le fruit d'une rencontre bien matérielle, celle qui a eu lieu du 13 au 15 octobre 2010 au Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, nous reproduisons en fin de volume un poème écrit par Arnaud Villani pour célébrer les hasards de cet événement.

Jonathan Pollock

- 1** Définition du dictionnaire *Le Robert*. C'est nous qui soulignons.
- 2** Aristote, *Physique*, trad. Pierre Pellegrin, Paris : GF Flammarion, 2002, II, 6, 197b.
- 3** Hervé Barreau, « Le concept de hasard », in *Le Hasard aujourd'hui*, Paris : Seuil, coll. « Points Science », 1991, p. 213.
- 4** Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, coll. « Points Sciences humaines », 1973, p. 65.
- 5** Louis Althusser, « Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre » (1982), *Écrits philosophiques et politiques*, t. I, édition de François Matheron, Paris, Stock / IMEC, 1994, p. 561.
- 6** Louis Althusser, « Du matérialisme aléatoire » (1986), *Multitudes*, 2005/2 n° 21, p. 189.
- 7** Louis Althusser, « Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre » (1982), p. 562.
- 8** Vittorio Morfino, Luca Pinzolo, « Le primat de la rencontre sur la forme. Le dernier Althusser entre nature et histoire », *Multitudes*, 2005/2, p. 157.
- 9** Louis Althusser, « Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre » (1982), p. 568.
- 10** Claude Romano, *L'Aventure temporelle*, Paris : PUF, 2010, p. 16.
- 11** Louis Althusser, « Du matérialisme aléatoire » (1986), *Multitudes*, 2005/2 n° 21, p. 186.
- 12** Claude Romano, *L'Aventure temporelle*, p. 79.
- 13** Ezra Pound, « Canto I », trad. P. Mikriammos, *Les Cantos*, sous la direction d'Yves di Manno, Paris : Flammarion, « Mille & Une Pages », 2002, p. 22.
- 14** Claude Romano, *L'Aventure temporelle*, p. 81-82.
- 14** Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps* (1992), Paris : Stock / IMEC, 1994, p. 481.
- 16** Charles Péguy, *Cléo*, Paris : Gallimard, 1932, p. 269.

## **Bibliographie**

Althusser, Louis, « Du matérialisme aléatoire (1986) » 11 juillet 1986, *Multitudes*, 2005/2 n° 21, p. 179-194.

--- *Écrits philosophiques et politiques*, t. I, édition de François Matheron, Paris, Stock / IMEC, 1994.

--- *L'Avenir dure longtemps* (1992), Paris : Stock / IMEC, 1994.

Aristote, *Physique*, trad. Pierre Pellegrin, Paris : GF Flammarion, 2002.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, coll. « Points Sciences humaines », 1973

Morfino, Vittorio et Pinzolo, Luca, « Le primat de la rencontre sur la forme. Le dernier Althusser entre nature et histoire », *Multitudes*, 2005/2, p. 148-157.

Noël, Émile, *et al.*, *Le Hasard aujourd'hui*, Paris : Seuil, coll. « Points Science », 1991.

Pound, Ezra, *Les Cantos*, sous la direction d'Yves di Manno, Paris : Flammarion, « Mille & Une Pages », 2002.

Claude Romano, *L'Aventure temporelle*, Paris : PUF, 2010.



## Rencontre et aveuglement dans *Roméo et Juliette* et *Le Roi Lear*

François **Laroque**



On sait que, dans la tragédie — *a fortiori* dans la tragédie élisabéthaine et au sein de l'univers shakespearien —, le hasard et ses jeux, s'ils interviennent en tant que tels, ne sont jamais totalement fortuits puisque le déterminisme et le destin qui y sont à l'œuvre excluent par définition tout événement imprévisible. Même si les causes profondes ne sont pas nécessairement apparentes, les effets obéissent à un enchaînement de circonstances dont le caractère inévitable constitue justement la marque et l'empreinte du tragique. La structure de l'ensemble obéit en effet à des lois générales qui font apparaître le rôle joué par une violence endémique, l'engrenage infernal de la vengeance, la faille, la faillite ou l'aveuglement de personnages qui, obéissant à leur désir, se trouvent ensuite pris dans une machinerie qui les broie.

Le titre de ce chapitre associe le hasard (la rencontre) avec ce qui paraît constituer une combinaison de l'*hamartia* et de la *nemesis* (l'aveuglement) au sein de deux tragédies qui ne sont quasiment jamais étudiées côte à côte tant leurs préoccupations peuvent sembler étrangères l'une à l'autre. Quoi de commun en effet entre la première tragédie amoureuse de Shakespeare et un drame à l'envergure cosmique comme *Le Roi Lear* ? Le paradoxe ne semble pas moindre que l'association étrange du hasard et de la nécessité au cœur même du tragique. Pourtant, comme nous le verrons, de nombreux points communs et interrogations similaires relient deux œuvres qui sollicitent pareillement les questions du rapport à l'autorité, de la nature profonde de l'amour et du sens de l'existence humaine.

Dans *Roméo et Juliette*, l'action se déroule sur fond de violence civile et familiale (la guerre que se livrent les Capulets et les Montaigus) tandis que, dans *Le Roi Lear*, ce sont les rapports des vieux pères avec leurs enfants qui sont mis en avant sur fond de division du royaume. Si tel événement — disons la rencontre de Roméo et Juliette au bal ou le caprice d'un vieux roi tyrannique décidant d'attribuer des parts du royaume proportionnelles à l'amour que ses trois filles lui déclareront respectivement en public — peut effectivement passer pour fortuit, il n'a en réalité de sens que par rapport à un contexte qui le surdétermine. La liberté de chacun reste apparemment entière et ce n'est que vers la fin de la pièce que ces lois souterraines sont enfin dévoilées, mettant ainsi en valeur le rôle du hasard comme ironie du sort, ou plutôt comme ironie tragique. Comme l'aurait dit Einstein, « le hasard est le nom que Dieu prend quand il ne veut pas qu'on le

reconnaisse ». Ainsi, là où les figures du drame croyaient œuvrer à leur bonheur, elles travaillaient en réalité inconsciemment à leur perte ainsi qu'Antoine, dans un éclair de lucidité quasiment méta-dramatique, l'explique à l'acte III d'*Antoine et Cléopâtre* :

[...] the wise gods seel our eyes  
In our own filth drop our clear judgements, make us  
Adore our errors, laugh at's while we strut  
To our confusion. (III.13.113-16)

[...] dans leur sagesse les dieux nous cousent les yeux  
Troublent la clarté de notre jugement avec notre crasse,  
Nous font adorer nos erreurs, et rient de notre orgueil  
Qui nous mène droit à la ruine.

Ce passage fait allusion à la pratique consistant à coudre les yeux des faucons pour les contraindre à obéir et à les domestiquer ainsi pour la chasse, tandis que l'anglais « strut », difficilement traduisible, rappelle l'image de l'acteur dans *Macbeth* (« A poor actor/That struts and frets his hour upon the stage,/And then is heard no more », V.5.25-26 – *un pauvre acteur qui se pavane et se démène une heure sur scène/ Et puis qu'on n'entend plus*), insistant ainsi sur l'aveuglement et l'insignifiance de toute vie humaine.

Les jeux de l'amour et du hasard, dont Shakespeare donne une version particulièrement sombre, ne peuvent s'entendre que comme le constat ironique, amer ou profondément pathétique, de l'impuissance et de l'insignifiance de ses personnages quand ils se trouvent confrontés aux lois d'airain de la tragédie. Dans ce bal tragique, l'aveuglement porte un masque et joue le rôle de partenaire du hasard ou de la malchance, lesquels revêtent toujours au début l'allure de la séduction, voire de l'enchantement.

### **Existe-t-il une tragédie du hasard ?**

Le hasard, dans *Roméo et Juliette*, se manifeste dès la deuxième scène du premier acte au cours de la rencontre apparemment fortuite entre Roméo et un serviteur analphabète de la maison des Capulets. Le serviteur demande en effet au jeune Montaigu de lui lire la liste des invités au bal et c'est ainsi qu'il apprend qu'une fête est donnée où il pourra apercevoir la belle et cruelle Rosaline :

Roméo. *Il lit la lettre* : « *Le Signor Martino, son épouse et ses filles, le Comte Anselme et ses charmantes sœurs, la Dame veuve d'Utruvio, le Sieur Placentio et ses aimables nièces, Mercutio et son frère Valentin, mon oncle Capulet, son épouse et ses filles, ma nièce, la belle Rosaline, et Livia, le Sieur Valentio et son cousin Tybalt, Lucio et la pétulante Hélène [...] »*

À quoi son ami Benvolio trouve bon d'ajouter :

At this same ancient feast of Capulet's  
Sups the fair Rosaline, whom thou so loves,

With all the admirèd beauties of Verona.  
Go thither, and with unattainted eye  
Compare her face with some that I shall show,  
And I will make thee think thy swan a crow. (I.2.65-90)

*À cette fête que Capulet donne chaque année  
Tu verras la belle Rosaline que tu aimes tant,  
Aux côtés de toutes les jolies filles de Vérone :  
Laisse tes préjugés, va y jeter un coup d'œil  
Et compare son visage à d'autres bien plus beaux.  
Tu verras que ton cygne est en fait un corbeau.*

Quand on lit ces deux extraits à la suite, on passe d'une énumération plate et prosaïque, simple défilé de noms dont aucun, à l'exception de Mercutio et de Tybalt, ne sera plus jamais mentionné dans la pièce, à une mise en forme poétique qui se termine sur un distique rimé. Le but ici est évidemment d'appâter Roméo en lui faisant miroiter l'espoir de rencontrer quelque autre belle que le hasard (ou le destin ?) aura placée sur son chemin et de se dépendre ainsi de celle qui le fait tant souffrir. La langue du hasard est celle de la juxtaposition désordonnée et apparemment neutre, où l'œil inquiet de l'amoureux distingue immédiatement les huit lettres magiques qui composent pour lui le nom de l'aimée : *Ro-sa-li-ne*. Par contre, dans l'invite que Benvolio fait au plaisir des yeux et qui obéit au but charitable de donner à son cousin une chance d'échapper au malheur, on verra au contraire la main du destin signalée par l'écho de la rime et par la métaphore aviaire où le cygne est opposé au corbeau. En outre, on peut déjà voir dans cette image une préfiguration de l'opposition entre le chant du rossignol et celui de l'alouette, entre le chant du soir et les trilles de l'aube qui marqueront le réveil des amants au matin de leur nuit de noces (III.5). Les jeux de la métaphore, de l'antithèse et des assonances procèdent en effet moins du hasard que de l'engrenage du *fatum* tragique.

L'éros, qui est par définition le moment de l'aléa, de l'ouverture du champ des possibles, l'instant où les cartes du sort individuel se trouvent rebattues, se pare ici des habits de la nuit et du deuil pour devenir messenger, voire synonyme de mort, justifiant ainsi des expressions telles que « death-marked love » (« un amour destiné à la mort »), utilisée dans le sonnet initial prononcé par le Prologue, ou de « love-devouring death » (« la mort dévoreuse de l'amour ») (II.5.7). La Mort devient désormais la figure par excellence de l'Amoureuse, ou plutôt celle de l'Amant en anglais, puisqu'elle est du genre masculin dans cette langue d'origine saxonne, qui emporte Juliette au tombeau pour mieux la déflorer, l'arrachant ainsi à la fois à Pâris, qui espérait l'épouser, et à Roméo à qui elle est déjà mariée. Dans la pièce, une telle torsion ou perversion du hasard qui aboutit à son contraire, c'est-à-dire à une situation aussi inéluctable que fatidique, est rendue sous forme d'une esthétique macabre à consonance grotesque, où les contraires se rejoignent comme dans le *Liebestod* du *Tristan et Iseult* wagnérien.

La rencontre de Roméo et Juliette au bal est en apparence un hasard miraculeux dont la puissance et la grâce résultent de la conjonction, pour ne pas dire du mariage, de la lumière et de la nuit :

O, she doth teach the torches to burn bright !  
It seems she hangs upon the cheek of night  
As a rich jewel in an Ethiop's ear,  
Beauty too rich for use, for earth too dear.  
So shows a snowy dove trooping with crows... (I.5.42-6)

*Oh! Pour elle, les torches redoublent leur éclat,  
Elle est comme un joyau sur la joue de la nuit,  
Un brillant à l'oreille d'une Noire. Beauté  
Trop riche pour qu'on en jouisse, trop chère pour la terre.  
Colombe couleur de neige dans un vol de choucas.*

Outre l'opposition entre « dove » et « crows », qui redouble indirectement celle de Benvolio entre « swan » et « crow », et l'écho que vient ajouter une rime interne associant « shows » et « crows », le caractère à la fois spectaculaire et épiphanique de l'événement est marqué simultanément par la rime en forme d'oxymore (« bright » et « night ») et la présence de la lumière vive des torches qui révèle et aveugle à la fois. Dès lors, on peut dire que le hasard s'est mué en destin, comme Juliette en fera elle-même le constat à la fin de la scène dans deux distiques qui traduisent la nature aussi impossible que paradoxale de sa situation :

My only love sprung from my only hate  
Too early seen unknown and known too late.  
Prodigious birth of love it is to me  
That I must love a loathed enemy. (I.5.135-38)

*Mon unique amour né de mon unique haine,  
Inconnu vu trop tôt et reconnu trop tard.  
Pour moi l'amour est un enfant bâtard  
Qui me pousse à aimer la source de ma haine.*

En dévoilant l'emboîtement des contraires (l'amour né de la haine) et la malchance du trop tard ou de l'après coup, la connaissance, ou plutôt la re-connaissance, n'intervenant que de manière rétrospective, Juliette montre comment l'éblouissement du fortuit n'est que la forme déguisée de la contrariété et de la conjonction adverse. Elle est désormais liée à Roméo de manière aussi fatale qu'inéluctable, illustrant et justifiant ainsi l'appellation de « star-crossed lovers », des amants nés sous des étoiles contraires, que leur donne le Chœur dans son premier prologue (l. 6).

La suite confirmera une telle intuition quand se succéderont les erreurs en série venant ponctuer leur histoire, à savoir la tragédie de la mort en duel de Mercutio qui, par vengeance, entraînera celle de Tybalt, conduisant dès lors Roméo à l'exil, ou encore l'épisode de la lettre de Frère Laurent à ce dernier, l'avertissant du stratagème de la fausse mort de Juliette. On sait que ce message ne parvient pas à son



destinataire du fait d'une épidémie de peste qui contraint Frère Jean, chargé de porter la missive, à garder la chambre à Mantoue :

[...] he which bore my letter, Friar John,  
Was stayed by accident, and yesternight  
Returned my letter back. Then all alone,  
At the prefixed hour of her waking,  
Came I to take her from her kindred's vault,  
Meaning to keep her closely at my cell  
Till I conveniently could send to Romeo,  
But when I came, some minute ere the time  
Of her awakening, here untimely lay  
The noble Paris and true Romeo dead. (V.3.249-58)

*Mais le Frère Jean, le porteur de ma lettre,  
Fut retenu par accident et hier soir  
Il me la rapporta. Alors, tout seul,  
À l'heure prévue pour son réveil,  
Je suis venu la tirer du caveau ancestral  
Pour la garder en secret dans ma cellule  
Jusqu'à ce que je puisse avertir Roméo.  
Mais lorsque j'arrivai, quelques minutes avant  
L'heure de son réveil, ici, morts prématurément,  
Gisaient le noble Paris et le fidèle Roméo.*

Les termes « by accident » et « untimely » traduisent l'idée que la malchance est venue contrarier un scénario bien réglé et transformer en tragédie une histoire qui aurait normalement dû bien se terminer. On pourrait donc parler ici d'une tragédie des erreurs, d'un sombre pendant à la *Comédie des erreurs*, l'une des premières pièces de Shakespeare, puisqu'on se trouve face à un type de drame où l'accident semble à la fois être la règle et remplacer la loi habituelle de la *nemesis* tragique.

Rien de tel ne se produit dans *Le Roi Lear*, même si l'ordre donné par Edmund qu'on épargne la vie de Cordelia à la fin arrive en fait trop tard, ce qui montre bien que cette grande tragédie illustre elle aussi à sa façon le registre de la malchance signalé dans les quatre distiques de Juliette à la fin de la scène du bal. En fait, il semble que le monde du *Roi Lear* serait plutôt à situer sous l'enseigne de la prémonition ironique, comme dans les jeux de mots sur le verbe « to conceive » au tout début de la pièce :

*Kent* Is not this your son, my lord?  
*Gloucester* His breeding, sir, hath been at my charge. I have so often blushed to acknowledge him that now I am brazed to't.  
*Kent* I cannot conceive you.  
*Gloucester* Sir, this young fellow's mother could; whereupon she grew round-wombed, and had, indeed, sir, a son for her cradle ere she had a husband for her bed. Do you smell a fault?  
*Kent* I cannot wish the fault undone, the issue of it being so proper.  
*Gloucester* But I have a son, sir, by order of law, some year elder than this, who yet is no dearer in my account. Though this knave came something saucily to the world before he was sent for, yet his mother

was fair, there was good sport at his making, and the whoreson must be acknowledged. (I.1.7-23)

Kent *N'est-ce point là votre fils, mon seigneur?*

Gloucester *Son éducation, monsieur, fut à ma charge. Et lui, j'ai si souvent rougi d'avoir à le reconnaître qu'à présent je suis de bronze.*

Kent *Je ne puis concevoir...*

Gloucester *Conçu, monsieur? Ça, la mère de ce gaillard l'a fort bien fait; sur quoi son ventre s'arrondit, et elle eut en effet, monsieur, un fils pour son berceau avant d'avoir un mari pour son lit. Vous flairez un écart?*

Kent *Je ne puis regretter cet écart, dont le fruit est si beau.*

Gloucester *Mais j'ai aussi, monsieur, un fils légitime, d'environ un an l'aîné de celui-ci, et qui pourtant ne m'est pas plus cher, bien que le lascar que voici ait eu quelque impudence à venir au monde avant d'y être invité; pourtant sa mère était belle, j'ai pris beaucoup de plaisir à le fabriquer, et il faut bien que je reconnaisse ce fils de pute.*

Le jeu de mots sur le verbe « to conceive », pris au double sens de « comprendre » et de « concevoir » sexuellement avant de mettre au monde, indique dès le début que la faute, la faille ou l'écart (« fault ») sont intrinsèquement liées à la question de la procréation ainsi qu'à ses hasards. On ne choisit ni le sexe ni les chromosomes de l'enfant, tout cela étant l'œuvre des lois de la nature. Pourtant, c'est de ce même hasard que naîtra le destin de Gloucester, le père du bâtard Edmund, lui qui devra payer de ses yeux son péché originel, un péché dont il tente de se disculper sur un ton badin quand il en évoque la beauté de la mère et le plaisir qu'il a pris au cours de l'acte sexuel qu'il a consommé avec elle.

De même, lorsque Gloucester demande un peu plus loin à voir la lettre prétendument écrite par Edgar et de fait rédigée par Edmund pour faire incriminer un frère dont il veut prendre les biens, il s'irrite face au « nothing » du bâtard qui fait étrangement écho au « nothing » de Cordelia à la scène précédente, et déclare, « Come, if it be nothing, I shall not need spectacles » (« Allons, si ce n'est rien, alors je n'aurai pas besoin de lunettes », I.2.35-6). Cette réplique se colore par anticipation d'une forme d'ironie amère quand on pense que Gloucester aura les deux arrachés par Cornwall, le mari de Régane, et que le roi lui conseillera un peu plus tard de se procurer des « glass eyes », expression ambiguë qu'on peut à la fois comprendre comme des bésicles ou des yeux de verre. À l'acte III, scène 7, ll. 82-83, le hasard de la découverte se paiera en effet du supplice de l'énucléation au cri de « Out, vile jelly » (« Gicle, vile gelée »).

D'une certaine façon, on peut donc dire que, comme *Roméo et Juliette*, *Le Roi Lear* est bien une tragédie de l'amour et du hasard.

## **Les jeux de l'amour et du hasard**

En libérant les personnages-titres du déterminisme familial et du refus de toute forme de réciprocité amoureuse dans le cas de la mystérieuse Rosaline qui reste à l'état de simple nom, de personnage virtuel dans la pièce, le bonheur inouï de la rencontre dans *Roméo et Juliette* ouvre d'un

seul coup l'espace des signifiants et permet de remplacer un langage vide (les oxymores pétrarquisants de Roméo dans la deuxième scène de l'acte I) par un langage plein où le sens affleure. Le nom de Juliette se profile en effet en filigrane sous l'image du bijou (« jewel ») par laquelle il la décrit, tout comme celui de Roméo transparait derrière l'appellation de « pilgrim », puisque le jeune homme est à la fois un errant de l'amour et un pèlerin se rendant au sanctuaire de la sainte qu'il veut adorer. Pour Juliette, il s'agira ensuite de séparer le nom (« What's in a name », « Qu'y a-t-il dans un nom ? ») de la personne pour mettre en valeur et à l'honneur le mot « word » (le mot, mais aussi la parole avec ce que celle-là peut avoir de sacré). On voit donc que, si l'action de la pièce paraît fortuite comme peut l'être une rencontre amoureuse, les signifiants, eux, fonctionnent à rebours de cette notion de hasard et renforcent au contraire l'idée d'un destin scellé par un contrat et un échange de promesses. Pourtant, Juliette reste inquiète car tout lui semble aller beaucoup trop vite :

I have no joy in this contract tonight,  
It is too rash, too unadvised, too sudden,  
Too like the lightning which doth cease to be  
Ere we can say it lightens... (II.1.160-63)

*Je n'éprouve aucune joie à sceller ce contrat ce soir:  
Il est trop brutal, trop imprévu, trop soudain,  
Trop semblable à l'éclair qui a déjà disparu  
Avant qu'on puisse dire « un éclair ! »...*

L'image de l'éclair annonce en effet la tragédie de Phaëton, mentionnée par Juliette au début de son épithalame (III.2.3), puisque le malheureux jeune homme, qui fut à deux doigts d'embraser l'univers en laissant s'emballer les chevaux du soleil, sera foudroyé par un éclair lancé par Jupiter, mais aussi parce que, comme le rappelle Roméo descendu dans le tombeau des Capulets, l'éclair est aussi, dans la légende, lié à l'instant de joie qui précède la mort :

How oft, when men are at the point of death,  
Have they been merry, which their keepers call  
A light'ning before death... (V.3.88-90)

*Il arrive souvent que, sur le point de mourir,  
Les hommes se sentent tout heureux. Ceux qui les veillent  
Appellent cela l'éclair d'avant la mort...*

On passe donc assez brutalement de l'image resplendissante des torches qui illuminent la rencontre au bal (« burn bright », I.4.157) au « black fate » (noir destin), c'est-à-dire à un état de dérégulation funeste à la suite de la mort violente de Mercutio :

This day's black fate on more days doth depend,  
This last begins the woe others must end. (III.1.123-24)

*Le noir destin de ce jour pèsera sur les jours à venir:  
Ainsi commencent des malheurs que d'autres doivent finir.*

Soudain, la solidarité entre amis du même clan l'emporte sur l'amour et Roméo, qui reproche dès lors à la beauté de Juliette d'avoir fait de lui une « femmelette » (en anglais le nom de Juliet rime en effet avec « effeminate »), se laissera désormais guider par la « Fureur à l'œil de feu » (III.1.128). Le splendide éclat de la rencontre amoureuse fait donc place à un sentiment de rage aveugle qui rendra l'issue tragique inéluctable. Ici, le changement d'humeur est le fruit du hasard (mort accidentelle de Mercutio) autant que de la nécessité (contexte général de la violence endémique qui ravage la ville et réchauffement climatique lié à la canicule sévissant en juillet à Vérone). La canicule, ou comme le dit l'anglais les « dog days » qui sont placés sous le signe de Sirius expliquent en partie l'éruption brutale et le triomphe de la rage, maladie canine par excellence...

Ces divers exemples donnent une idée de l'incroyable ramification des signifiants et des images liées à la lumière dans la pièce, effet stylistique et dramatique très calculé de la part du dramaturge qui bâtit sa tragédie sur une structure contrapuntique et à partir d'effets de retour ou d'anticipation, allant ainsi à rebours de toute idée de dissémination hasardeuse.

À certains égards, *Le Roi Lear* peut également être considéré comme une tragédie de l'amour et du hasard dans un monde où le printemps a fait place à l'hiver et où les jeunes gens sont remplacés par des vieillards. Gloucester et Lear sont bien en effet des vieillards amoureux, le premier restant hanté par ses péchés de jeunesse, dont il a conservé un souvenir à la fois ému et vivant en la personne de son fils naturel Edmund, le second s'étant mis en tête de diviser le royaume entre ses trois filles en fonction de l'amour que chacune doit déclarer lui porter. L'amour est donc ici la mesure de toute chose, la « valeur » suprême à laquelle le pouvoir lui-même se trouve subordonné. Ce « love test », ou loterie amoureuse, à laquelle le vieux roi soumet successivement Goneril, Regan puis Cordelia, a tout d'un coup de dés, et rappelle le pari fou de Richard III quand il s'exclame à la fin de la pièce du même nom:

[...] I have set my life upon a cast,  
And I will stand the hazard of the die. (*Richard III*, V.4.9-10)

[...] J'ai joué ma vie sur un coup de dé,  
Et je m'en remets à ce que décidera le hasard.

De ce point de vue, on peut dire qu'à l'instar de Richard III, à la fois plus lucide et plus désespéré qu'eux, les vieux pères du *Roi Lear* abdiquent toute forme de clairvoyance pour s'en remettre aveuglément aux aléas d'une loterie amoureuse, cela au détriment des règles de primogéniture qui avaient cours en matière de succession royale et, dans le cas de Gloucester, de celles du droit d'aînesse. En privant de dot sa plus jeune fille, Lear déclare son dépit amoureux, source de sa fureur et de son infortune à venir, tout comme, en

déshéritant Edgar, son fils aîné légitime, Gloucester fera son propre malheur. Pareille prime donnée à l'imprévisible équivaut à marcher joyeusement vers un désastre annoncé, de sorte que les risques inconsidérés qui ont été pris par les pères devront se payer plus tard au prix fort. Laisser une telle part au hasard revient en effet à faire prévaloir son (bon) plaisir sur le droit en général et sur tous ses devoirs en tant que père et chef d'État en particulier. Dès lors, il n'est guère surprenant que les commentaires d'Edgar à partir de l'acte IV résonnent souvent comme autant de sentences tirées des Moralités :

The gods are just and of our pleasant vices  
Make instruments to plague us:  
The dark and vicious place where thee he got  
Cost him his eyes. (V.3.161-64)

*Les dieux sont justes et de nos agréables vices  
Il forgent l'instrument de nos tourments :  
Le lieu sombre et vicieux où il t'engendra  
Lui a coûté ses yeux.*

Œil pour œil pourrait-on dire à la lecture de ces vers. La perte de l'œil est ici liée à la fréquentation vicieuse autant qu'illégitime de la « dark and vicious place », c'est-à-dire de cet œil qu'est aussi le sexe féminin. Œil aveugle bien sûr (« dark »), mais aussi contrepartie exacte de l'aveuglement adultère du père.

Contrairement au jugement d'Edgar, qui voit là une manifestation de la justice divine, Lear, à l'instar de Roméo (« O, I am fortune's fool », « Oh ! Je suis le jouet de la fortune », III.1.136) se décrira comme une victime de la Fortune dont il est devenu le jouet : « I am even / The natural fool of fortune » ; « Je suis né / Pour être le jouet de la fortune » (IV.6.186-87).

## **Conclusion**

À partir de ces quelques exemples du rôle joué par le hasard dans la tragédie shakespearienne, on peut aussi se demander jusqu'à quel point il peut être légitime d'affirmer, au sujet de deux œuvres aussi différentes et aussi éloignées dans le temps que le sont *Roméo et Juliette* et *Le Roi Lear*, que le hasard y vient à la rencontre de la nécessité comme pour mieux confirmer l'aveuglement des principaux personnages ?

Le cas de Gloucester est emblématique car son calvaire personnel illustre le chemin de croix qu'il va suivre jusqu'à la perte de ses yeux, au moment où la mutilation résultant du supplice le mènera paradoxalement à l'illumination tant attendue (« I stumbled when I saw », « Je trébuchais quand je voyais », IV.1.37). Dans *Roméo et Juliette*, la rencontre qui éblouit est aussi une forme d'aveuglement, de sorte que ces événements, tout marqués qu'ils sont par le jeu du hasard, de la chance ou des circonstances, obéissent en réalité aux lois d'une

nécessité aussi stricte que funeste par ses conséquences. Le baiser d'amour qui scelle la rencontre de Roméo et Juliette au terme du sonnet qu'ils échangent en privé comme une prière ne fait qu'anticiper sur le baiser de mort final et, comme le montre le premier Prologue, la fin est déjà inscrite au commencement de leur histoire. La violence de leurs voluptés est traduite par l'image du baiser de la poudre et du feu à laquelle Frère Laurent recourt pour les mettre en garde contre toute précipitation intempestive :

These violent delights have violent ends,  
And in their triumph die like fire and powder,  
Which as they kiss consume. (II.5.9-11)

*Ces violents plaisirs ont une fin violente:  
Ils meurent lorsqu'ils triomphent, comme le feu et la poudre  
Explosent en s'embrassant.*

Rien de tel ne se produit dans *Le Roi Lear*, où c'est le cœur usé des pères qui finit par lâcher au terme de tant d'épreuves et de souffrances, eux pour qui la mort constitue en réalité une forme de délivrance. Ni le hasard ni providence ne viennent à leur secours et c'est fort bien ainsi car les vieillards peuvent alors quitter la scène en ayant réalisé leur désir de mort. À la résignation stoïque de Kent lorsqu'il est placé dans les ceps pour la nuit (« Fortune, good night : smile once more ; turn thy wheel », « Fortune, bonne nuit ; souris encore ; fais tourner ta roue », II.2.171) s'oppose la constatation d'Edmund à la fin, selon laquelle la boucle est désormais bouclée (« The wheel is come full circle », « La roue a fait un tour complet », V.3.165). La figure du cercle s'oppose en tous points à ce qui pourrait être la figuration du hasard, lequel n'obéit à aucun schéma ou structure véritablement prévisible.

En l'absence de réelle conclusion, on peut sans doute avancer pour finir que si, d'un certain point de vue, l'esthétique de la fragmentation qui gouverne la tragédie de Lear semble effectivement aller dans le sens de la dispersion et de la dissémination propres à l'aléa et à l'imprévisible, le recours assez systématique que la pièce fait à l'image du cercle permet de les contenir, voire de les effacer, renforçant ainsi chez le spectateur le sentiment d'une intensité tragique que la mort de Cordélie, puis du roi, ne pourront que confirmer.

Ainsi, malgré les effets de miroir qui sont liés à la double intrigue du *Roi Lear*, tout paraît bien, en un sens, procéder d'une succession de hasards. Pourtant, à y regarder de plus près, rien de ce qui s'y déroule ne semble relever d'autre chose que des décrets d'une nécessité aussi implacable qu'inexplicable face au silence des dieux. Tout semble fortuit mais rien n'est complètement gratuit. C'est donc entre ces deux pôles antithétiques et contradictoires qu'oscille une œuvre complexe et profondément ambivalente qui ne saurait donner lieu à une grille de lecture unique et encore moins univoque.





## Félure, ligne de fuite, événement : Deleuze et Fitzgerald

Fredrika **Spindler**



But though I did not know it, the change in him had already begun – the impenetrable despair that dogged him for a dozen years to his death.  
(F. Scott Fitzgerald. « Ring », 1933)

Au cœur de cette philosophie de l'événement qui est celle de Deleuze, se nouant et se déployant autour de, et à partir de, ce qui peut faire sens, de ce qui a la force de vivre et d'engendrer tout en étant toujours irrémédiablement non pas voué à la mort mais néanmoins en train de mourir – au cœur de cette extraordinaire tension du trop-plein et de l'épuisement, il y a sa belle lecture de Francis Scott Fitzgerald. Dans l'œuvre de Fitzgerald, il n'est pas difficile de comprendre tout ce qui attire Deleuze: la rapidité et l'élégance certes, le nomadisme et le sur-place perpétuel, mais sans doute aussi, et avant tout, la manière dont Fitzgerald se tient toujours au centre du paradoxe alliant la force et l'infinie fragilité, la vitalité et la déchéance, la légèreté et la gravité; la création et la destruction. Affirmation du tragique et manque absolu du ressentiment ; la perte comme condition non-négociable de tout ce qui prétend à la vie – tous ces traits caractéristiques d'un art de l'écriture dont le souci serait plus de peindre que de raconter une histoire. Lisant Fitzgerald, Deleuze ne peut manquer de retrouver les thèmes dont lui-même se nourrit là et ailleurs: exploration des surfaces, déviations de trajectoires, devenirs disjonctifs et conjonctions à l'infini, fuites et transformations, l'aliénation comme principe de vie et de mort, et toujours la lutte du corps enveloppant la grande santé au prix de la sienne propre. Entre Deleuze et Fitzgerald il y a une affinité dont nul ne saurait douter, une proximité de souffle et de capacité de voir, où seul un hasard de chronologie – temporalité des plus pauvres – fait que l'exploration à deux voix n'a pu s'écrire que par l'intermédiaire direct de l'une d'elles. Ce n'est pas grave.

Cette affinité si visible – bordant sur une intimité troublante – rend délicate, voire même indécente, l'intervention du commentaire. En effet, il est toujours délicat de se mêler à une intimité, peut-être surtout lorsqu'il s'agit d'un rapport privilégié avec la littérature – en

somme, l'on voudrait laisser en paix le philosophe dans ses relations d'amour avec ses auteurs, ne serait-ce que parce qu'on dissèque bien assez tout le reste. Mais il y a des questions qui ne laissent pas tranquilles, et ne se laissent pas tranquilles: parmi elles, justement, celle qui visiblement naît dans l'entrecroisement des mondes de Fitzgerald et de Deleuze. Car c'est là que Deleuze développe la question de l'événement, sa temporalité et surtout, sa qualité: celle de sa valeur mais aussi de sa charge. C'est dans la rencontre avec Fitzgerald – c'est-à-dire lorsque Deleuze écrit sur lui – que l'événement, sur fond de l'abus créatif mais destructeur que constitue l'alcoolisme, acquiert son caractère fatal: comme dit Deleuze, tout au long de *Logique du sens*, l'événement se manifeste en tant que drame, guerre, peste, mort. Mais c'est aussi dans un deuxième temps, lorsque Deleuze écrit sur Fitzgerald ensemble avec Guattari, que cette même charge ou valeur de l'événement rend possible un retournement: un sortir de soi-même (déterritorialisation ou contre-effectuation, esquissée mais non développée dans le premier texte) qui le rend non seulement moins fatal (ou du moins nécessairement fatal) au sens mortel, mais surtout constitutive de toute véritable création, d'un devenir ouvrant vers l'infini. Dans la tension entre ces deux versions de l'événement deleuzien se trouve alors la profonde ambiguïté sous-tendant chaque ingrédient y entrant: la surface et sa profondeur, la perte de l'identité et les devenirs-autres/multiples, le rapport double entre la fêlure et la perfection, entre la rupture et la continuation.

### **L'événement comme fêlure**

Dans la 22e série de *Logique du Sens*, intitulée « Porcelaine et volcan », Deleuze poursuit son développement autour de la notion d'événement en prenant appui sur la nouvelle (autobiographique) de Fitzgerald, *La Fêlure* (*The Crack-Up*), où celui-ci tente de comprendre comment il s'est perdu lui-même. Ce qui arrête Deleuze, pour commencer, est précisément la toute première phrase de la nouvelle en question, où Fitzgerald annonce que toute vie est un processus de démolition, *bien entendu*. Ce *bien entendu* non pas au sens défaitiste ou résigné, juste comme une constatation de fait – mais avant même que nous ayons pu nous arrêter sur la formulation très précise concernant le processus de démolition (*a process of breaking down*) – indiquant qu'il ne s'agit pas, comme l'on pourrait le croire, de l'inévitable rapport entre la vie et la mort en général, mais plutôt d'un processus inscrit dans l'activité même de vivre – le *bien entendu* nous emmène droit au fait: c'est que les grands événements de notre vie, les coups et les sorts dont nous sommes frappés – la guerre, la crise, la perte de ceux qu'on aime, etc. – ne constituent qu'un versant de ce processus, dont l'autre est autrement plus insidieux. Venant de l'intérieur, il se passe d'autres choses, tellement discrètes qu'elles passent inaperçues, et qui en vertu de leur invisibilité, leur impalpabilité, peuvent en toute liberté poursuivre leur activité de démolition. Et lorsque, finalement, l'on s'en aperçoit, ce n'est que par voie des effets ou des traces que ces choses,

événement (mineurs) ont laissés – en un mot, lorsqu’il est toujours déjà trop tard. Et Deleuze, de concert avec Fitzgerald, de constater que ce qui nous brise, à la fin, n’est jamais les grands accidents : « tous ces accidents bruyants ont déjà eu leurs effets sur le coup; et ils ne seraient pas suffisants par eux-mêmes s’ils ne creusaient, n’approfondissaient quelque chose d’une toute autre nature, et qui, au contraire, n’est révélé par eux qu’à distance et quand il est trop tard: la fêlure silencieuse »<sup>1</sup>. La fêlure, dès lors devient ce qui en nous dessine la faillite, la perte et la déchéance; plaie vive mais cachée qui opère le travail de la destruction à notre insu. Pourtant, remarque Deleuze, elle n’est pas intérieure, comme se contrastant avec ce qui, bruyant, nous arrive de l’extérieur: ni l’un, ni l’autre, elle est ce qui se tient et opère à la surface, elle est « à la frontière, insensible, incorporelle, idéelle ».<sup>2</sup> Étant à la frontière, la constituant même, elle est le fond sur lequel les grands événements se jouent (et par quoi ils s’effectuent) tout en constituant et en creusant les interstices par lesquelles les événements internes s’effectuent et se propagent vers l’extérieur. La fêlure, ainsi comprise, est donc à la fois ce sur quoi les choses arrivent, et ce qui leur permet de faire sens : aussi, elle est ce qui, inévitablement sous cette triple force (intérieure, extérieure et de la surface) finira par craquer pour de bon : « le craquement et l’éclatement de la fin qui signifient maintenant que tout le jeu de la fêlure s’est incarné dans la profondeur du corps, en même temps que le travail de l’intérieur et de l’extérieur en a distendu les bords. »<sup>3</sup>

Remarquons, évidemment, que ce qui est ici en jeu (du moins pour Fitzgerald) n’est nullement la mort : celle-ci, au contraire, ne constituerait que l’aspect le plus banal et final du processus de démolition dans lequel toute vie est engagée *bien entendu*. Plus délicatement, plus dramatiquement en un sens, il s’agit d’une transformation – subtile mais dont il est impossible de revenir – par où l’on devient autre chose, sans repères et sans attaches, sans définition ; dépourvu de passé aussi bien que de futur. La désolation ne peut avoir que des proportions bibliques, ainsi, Fitzgerald cite Matthieu : « Vous êtes le sel de la terre. Mais si le sel perd sa saveur, qui la lui rendra ? » (V, 13) Terre sans sel et tout goût perdu ; en vie mais sans aucune des qualifications qui jusqu’alors ont servi de définitions à la vie. Tout comme il est justifié de se demander, au sujet du poète espagnol dont parle Spinoza, si, incapable de reconnaître ses poèmes comme étant les siens il peut encore être dit la même personne, Fitzgerald de son côté, se découvrant fêlé, ne peut que se donner pour diagnostic de ne plus être un homme, mais seulement un écrivain : non plus un sujet ou une personne, mais au mieux un chien ; correct mais dépourvu de toute vitalité et d’enthousiasme. « La vie ne va plus être bien agréable à vivre ; cave canem est écrit pour toujours au-dessus de ma porte. J’essaierai d’être un animal aussi correct que possible, et si vous me jetez un os avec assez de viande dessus, je serai peut-être même capable de vous lécher la main »<sup>4</sup>.

Ce destin n’est pas seulement celui de Fitzgerald lui-même, retracé dans ce texte comme dans bien d’autres – *Early Success*, *Echoes of the Jazz Age* et *My Lost City* – mais avant tout celui de tous ses

personnages : le même point de non-retour est atteint, irrémédiablement, par la belle jeune fille du Sud qui un jour sait que la promesse d'amour que la vie lui a faite n'aura jamais été tenue (*The Last of the Belles*) ; le jeune homme riche et infiniment prometteur qui un jour réalise que rien n'a jamais été ni ne sera accompli (*The Rich Boy*) ; la rechute inévitable du buveur converti, annulant d'un coup la conversion à jamais (*Babylon Revisited*) ; et, évidemment, la démolition absolue de *Gatsby le Magnifique*. Tous sont atteints, rattrapés par leur fêlure et s'aperçoivent comme s'ils se réveillaient d'une mauvaise cuite : le moment est passé et ne reviendra jamais – et par la déchéance du passé, c'est aussi du futur dont on est dépossédé. En effet, toute l'œuvre de Fitzgerald se déroule dans l'exploration de toutes les nuances de ce thème – le déroulement du déclin parallèlement à la réalisation, toujours trois pas en retard, de celui qui en est l'objet. Dans les romans, ce thème est esquissé d'abord comme l'avènement subit et hallucinatoire du petit homme à pieds recourbés (vision cauchemardesque dont la hantise dessine la courbe lente de la chute) dans *L'Envers du paradis*, perfectionné ensuite à merveille comme une aquarelle à la fois précise et nébuleuse de Hopper dans le destin tragique de Dick Diver se dissolvant pour littéralement disparaître dans *Tendre est la Nuit*. Et, tout comme ses personnages, le génie de Fitzgerald boit, littéralement, à la source de ce qui constitue également sa perte ; boit sa brillance jusqu'à ce qu'elle se soit consommée, desséchée, tarie.

Or l'affaire de Deleuze n'est pas de constater qu'en effet, Fitzgerald semble atteint – ou plutôt a toujours été atteint – par la même affliction que ses personnages, alter egos transformés en art pur et lumineux, étoiles filantes sans possibilité de rattrapage. Prenant soin de souligner la distinction en nature entre les choses qui déterminent une vie – coups internes ou externes d'un côté (les accidents), et de l'autre, ce qui en définitive en donne le sens - la fêlure en surface dont le mouvement dernier est de chuter ou soudainement s'enraciner dans le corps, le dommageant enfin au-delà du réparable (l'événement), il remarque aussitôt que cette distinction frise le ridicule. Car cette distinction, si juste soit-elle, se fait toujours du point de l'observateur – le théoricien, le « penseur abstrait »<sup>5</sup> dont le souci est précisément de maintenir les deux choses à distance, c'est-à-dire de ne pas faire coïncider la fêlure et les coups – ne pas subir l'éclatement irrémédiable, la perte irrattrapable du soi et du monde ; de ne pas se briser et se retrouver comme un chien. Car, dit Deleuze, là et ailleurs, s'il est vrai que toute œuvre ne peut se créer qu'à la condition du risque absolu, que toute pensée ne peut être pensée qu'au bord de la limite du pensable, alors comment serait-il possible que la fêlure ne s'incarne pas à un moment donné (qui ne sera jamais le moment juste, mais plutôt juste un moment) dans la profondeur du corps, par là le brisant ? En effet, dit-il, « s'il y a fêlure à la surface, comment éviter que la vie profonde ne devienne entreprise de démolition, et ne le devienne 'bien entendu' ? »<sup>6</sup> Ce 'bien entendu', dit avec toute l'élégance et la nonchalance d'un Fitzgerald ayant, du moins à ses propres yeux, déjà sombré, voilà ce qui se heurte à Deleuze dont toute

la pensée en affirme la nécessité tout en insistant inlassablement aussi sur le fait que la valeur du ‘bien entendu’ doit faire l’objet, toujours, d’un nouveau coup de dés permettant d’aller au-delà de la démolition. Transposer la démolition, la transfigurer en quelque chose d’autre : c’est nécessaire, dit Deleuze, puisque « la fêlure n’est rien si elle ne compromet pas le corps, mais elle ne cesse pas moins d’être et de valoir quand elle confond sa ligne avec l’autre ligne, à l’intérieur du corps. »<sup>7</sup>

Comment donc penser la fêlure afin qu’elle puisse devenir autre chose que destruction – comment penser l’événement afin qu’il ne soit pas nécessairement fatal, qu’il puisse se transformer en vie ? Le terme employé par Deleuze, pour cette transformation est contre-effectuation, permettant à l’événement de s’arracher à lui-même lorsqu’il s’incarne. Est-ce cela, en réalité, le mouvement de Fitzgerald, lorsqu’il s’écrit dans *La Fêlure*, son devenir-auteur, devenir-chien signifiant en fait un devenir-autre radical ?

### **De la fêlure à la ligne de fuite**

Dans le court texte de nouveau consacré à Fitzgerald dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari retournent à la question en y introduisant de nouvelles distinctions. L’événement, ici compris comme la forme impalpable du « qu’est-ce qui s’est passé ? » (formule privilégiée de la nouvelle), doit se comprendre et se valoriser par rapport non plus à la trinité interagissante intérieur-extérieur-surface mais comme ce qui se joue dans l’emmêlement de trois sortes de lignes, définies par Fitzgerald dans la même nouvelle ; lignes, dit Deleuze, qui « nous traversent et composent ‘une vie’. »<sup>8</sup> Il y a ainsi la ligne à segments durs ou molaires, composée des distinctions binaires et institutionnelles, identitaires et instruments de contrôle, détaillant le monde en hommes ou femmes, riches ou pauvres, travailleurs ou oisifs, mais aussi, du point de vue identitaire, comme faisant partie d’un couple (ou non), ayant du succès (ou non), étant jeune (ou ne l’étant plus). La vie comme processus de démolition *bien entendu*, nous disent Deleuze et Guattari, consiste dans le durcissement inévitable, à mesure du vieillissement, de cette segmentarité, rendant chaque changement de plus en plus sec et coupant : voilà des coups et des sorts dont nous sommes frappés. La deuxième ligne, moléculaire et souple, est celle maintenant où les micro-fêlures ont lieu, loin des événements bruyants : plutôt que de concerner des structures intimes par contraste avec celles plus publiques ou même étatiques, cette ligne se dessine comme autant de légers changements de perspective, des variations subtiles de couleurs et de lumière, à la manière dont le crépuscule tombant s’avère déjà être nuit pleine avant que l’on s’en soit aperçu. Ici, soudain, rien n’a nécessairement changé – et pourtant la valeur du tout a changé, et le je n’est plus le même : « Rien d’assignable ni de perceptible en vérité ; des changements moléculaires, des redistributions de désir qui font que, quand quelque chose arrive, le moi qui l’attendait est déjà mort, ou bien celui qui l’attendrait, pas

encore arrivé. »<sup>9</sup> Or cette fêlure, pour fatale qu'elle soit, ne semble plus, dans cette lecture, impliquer le craquement de la fin dont il était question au préalable. Sans doute s'agit-il, comme le remarque aussi Fitzgerald, encore d'une possible redistribution : le plat fissuré ne peut plus servir à table ni au four, mais du moins pendant quelque temps encore il peut servir tard le soir à rassembler des biscuits mangés en solitude, supporter un savon, garder une place au fond du placard. La fêlure, aussi irrémédiable et absolue soit-elle, rend encore possible une existence au monde – tout comme en effet, le poète espagnol de Spinoza était encore en vie. En vie, mais en une autre vie – c'est la formule de la micro-fêlure.

La troisième ligne pourtant est celle qui fait toute la différence : rupture absolue, tangente folle, annulation des segments durs et souples mais sans les remplacer ; ligne de fuite par où toute structure et identité se sont transformées en de l'inconnu – sans doute est-ce là aussi que la langue se met à bégayer. Il n'est pas de doute que pour Deleuze, c'est cette dernière ligne qui est la plus déterminante : si la première opère par brutalité (ou bien-ou bien), la deuxième par glissement de perspective (d'où le vertige de la perte toujours déjà survenue ou accomplie), la troisième est celle, unique, qui permet de constituer du sens, au prix, bien entendu, de la perte de tout sens précédent : « Sur la première, il y a beaucoup de paroles et de conversations, questions et réponses, interminables explications, mises au point ; la seconde est faite de silences, d'allusions, de sous-entendus rapides, qui s'offrent à l'interprétation. Mais la troisième fulgure [...] 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 »<sup>10</sup>. Ligne de création et de sens, ligne de perte radicale au sens où précisément, ce qui est perdu n'existe même plus, ni en souvenir ni en réminiscence. Or cette ligne, pour créatrice qu'elle soit, oblitère donc nécessairement tout sur son passage – et en réalité, comme le souligne Deleuze sans cesse, rien ne la prédestine à produire *nécessairement* du sens, en tout cas rien qui soit « constructif ». Pour l'évaluer, il faut savoir de quoi elle constitue la rupture (d'où elle s'est déterritorialisée) et ce qu'elle fait naître (dans quoi, en quoi, elle se reterritorialisera). Ainsi comprise, il est clair pourquoi il n'est pas possible de la considérer à l'exclusion des deux autres, ou même, pourquoi toutes les trois se co-déterminent quant à la valeur. Ou la question réside-t-elle plutôt dans la manière dont la valeur, ou ce qui vaut, est conçue ? Ici encore, il semblerait que nous nous tenions sans cesse sur une frontière très mince. D'un côté, la ligne de fuite fait sens, qu'elle soit bénéfique, constructive ou pas, précisément parce qu'elle balaie le sens antérieur. De l'autre, comme ne cesse de le souligner Deleuze, sa valeur se mesure bien plus parce qu'elle est capable encore d'engendrer, de continuer, de transformer et transfigurer : un corps ou une tête explosés n'a plus de sens ; une vie détruite par l'alcool n'en a pas plus. La ligne de fuite doit, et ce n'est pas pour surprendre, toujours être pesée sur une balance nietzschéenne, capable de déterminer la nature des forces en jeu.



Quelles sont alors les données de la ligne de fuite de Fitzgerald? En effet, il y a dans *La Fêlure* trois mouvements distincts et liés entre eux. Si le premier consistait dans la façon dont il gérait la vitalité et l'espoir par rapport aux accidents survenant effectivement (succès, richesse, amour; guerre, fatigue, déchéance, maladie), le deuxième se prononce dans la dépression ou le *burn-out*: vide, solitude, fêlure et fragilité. Le troisième, prenant la tangente des deux autres, réalise la coupure et la déterritorialisation: Fitzgerald n'est plus ni vide ni seul, puisqu'il a oblitéré le sujet même qui puisse être propice au vide ou à la solitude. Vêtu dans le costume de tout le monde, arborant son sourire et jusqu'à sa tonalité vocale: brisé (mais vivant) il n'est plus que Personne. Mais vide d'affection, il est encore plein d'affectivité lorsque son état est celui de malheur qualifié, « *qualified unhappiness* »<sup>11</sup>. L'on serait tenté de croire que la ligne de fuite n'a mené nulle part et qu'elle ne trace plus, si ce n'était qu'il écrit encore, du moins pour un temps.

### **Ligne de fuite, déterritorialisation, reterritorialisation**

Esquissons, pour terminer, comment la tension entre fêlure et ligne de fuite se tient et opère dans l'un des plus grands romans de Fitzgerald : *Tendre est la nuit*. Le récit, comme ceux de la plupart de l'auteur, se laisse assez facilement résumer : l'histoire du couple doré formé par Nicole et Dick Diver se déroule au présent, mais dans un présent nourri par un passé tout aussi présent. Lui, psychiatre non pratiquant, elle, richissime héritière ; le couple flottant entre la Côte d'Azur, Paris, les Alpes Suisses. Ensemble, ils adoptent des compagnons, les soumettent aux talents magiques de Dick (qui les façonne : *working them over*) afin de les rendre, du moins pour un temps, aussi dorés, aussi scintillants que leur créateur. Dans ces transformations, les sujets-objets se trouvent transfigurés, enveloppés par un processus dont le moment précis survient comme l'éclosion d'une fleur – seul est perceptible le changement de qualité déjà survenu. Ainsi, dans l'un des fameux dîners des Diver, c'est de cette manière dont le monde acquiert plus de relief :

Nicole et Dick Diver s'animèrent brusquement, se mirent à flamboyer, à s'épanouir, comme pour faire oublier à leurs invités, en les persuadant de leur propre importance, en les flattant par des attentions raffinées, ce qu'ils avaient pu laisser derrière eux. Pendant un bref instant, Nicole et Dick Diver semblèrent se démultiplier, parler à tout le monde en même temps, et à chacun en particulier, en les assurant de leur tendre amitié, de leur véritable affection. Et pendant cet instant, les visages tournés vers eux rappelaient ceux des enfants pauvres, devant un arbre de Noël. Puis, brutalement, la table retomba – ce bref instant pendant lequel les hôtes des Diver avaient été hardiment arrachés au simple plaisir de dîner ensemble, pour s'élever jusqu'aux couches les plus secrètes du sentiment, ce bref instant était passé, avant même qu'ils en aient goûté la saveur, avant même qu'ils aient eu le temps de comprendre qu'ils en étaient arrivés là »<sup>12</sup>.

En douceur, mais déterminant, ce mouvement est celui de la segmentarité souple sans doute. Mais lorsque le déclin se fait sentir, c'est qu'il y était toujours déjà : derrière la beauté de Nicole, sa maladie psychique ; derrière le génie humain de Dick, le manque de tout ancrage et de tout fondement. Co-dépendants, l'un déterminant l'autre, le couple sombre et dans la dégringolade, entraîne un monde entier avec lui. Pourtant, se dessinent ici deux lignes nettes et bien différentes, co-déterminantes certes, mais finissant par dévier radicalement. Car dans ce couple, c'est l'élément fort qui effectuera la chute libre : Dick, dont les qualités se mettent subtilement à fuir hors de sa portée, perdant par là non seulement le pouvoir de définir (et donc de déterminer) Nicole mais aussi son propre pouvoir de transfiguration, ne peut plus que fuir au sens littéral. Perdant sa vitalité, son processus de démolition même cesse d'être spectaculaire : disparaissant, il finit par ne plus laisser de trace. Si ligne de fuite il y avait, elle a fini par se retourner sur elle-même. Comme dit Deleuze, il est temps de mourir. Or Nicole, élément faible – portant la maladie comme son secret, luttant contre toutes les manières dont cette maladie trouve, à répétition, des portes de sortie comme autant de fissures – part sur une autre tangente. Quittant Dick avant même qu'il ait disparu (or bien sûr, il l'était déjà), elle perd littéralement son identité, son visage mais aussi son secret. Seule, morte au passé, mais radicalement nouvelle : une ligne de fuite dont la reterritorialisation crée du sens, dur comme du diamant, mais sans accablement. Par tous ces oscillations micro-politiques – dans les relations d'amour, dans le déplacement des éléments de dépendance et d'autonomie, dans la définition de la beauté et l'idée de la santé, cette ligne répond à tous les critères de la vraie ligne de fuite, se reterritorialisant seulement dans la déterritorialisation même.

**1** Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. 180-181. Ci-dessous, désigné comme LS.

**2** LS, 181.

**3** Ibid.

**4** F. Scott Fitzgerald. « La Fêlure ». In *La Fêlure*. Trad. Dominique Aubry. Paris : Gallimard, 1963. 500.

**5** LS. 183.

**6** Ibid.

**7** LS. 188.

**8** Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. 244. Ci-dessous désigné comme MP.

**9** MP. 243.

**10** MP. 242.

**11** F. Scott Fitzgerald. « La Fêlure ». 499. Traduction modifiée.

**12** F. Scott Fitzgerald. *Tendre est la nuit*. Trad. Jaques Tournier. Paris: Belfond, 1985.



## La Capoeira, un art du *kairos*

Camille **Dumoulié**



Tout sport semble une pratique du hasard : la lutte, le karaté, le football, le saut à la perche et même le poker qui est devenu, si on en croit la télévision, un sport de haut niveau. Les sports ne sont pourtant pas des jeux de hasard mais, au contraire, des stratégies pour le réduire et le maîtriser. En ce sens, ce ne sont pas des pratiques du hasard au sens strict. Si la pratique est « l'application des règles et des principes d'un art, d'une science ou d'une technique », une véritable pratique sportive du hasard impliquerait de maintenir le hasard comme principe de base de toutes les stratégies, comme source et ressource de la technique, et non comme ce que la technique ou la stratégie doivent réduire pour le soumettre à la volonté du joueur qui désire, au hasard, imposer sa nécessité.

Or, je voudrais montrer que la capoeira est bien une pratique du hasard dans la mesure où elle fait du hasard son cœur et son origine. Ce qui l'anime, son âme, c'est le hasard, et elle le cultive, le recrée en permanence. Le dieu de la capoeira se nomme Hasard. Il faut le respecter, le vénérer et, comme tous les dieux, le ressusciter sans cesse. En cela, il est frère des *orixás*<sup>1</sup>, il est un *orixá*. C'est pourquoi la capoeira est un art et non un sport.

Avant d'essayer de le démontrer, je rappellerai que cette intervention s'inscrit dans la suite d'une communication que j'ai consacrée à la capoeira, il y a plusieurs années, lors d'un congrès « Nietzsche/Deleuze » organisé à Fortaleza, par Daniel Lins, où se trouvaient des collègues ici présents, et dont le thème était : « Art et Résistance ». Lorsque le projet avait été lancé, deux ans avant sa réalisation, j'avais dit : « J'espère qu'un collègue brésilien va nous parler de la capoeira comme art de résistance. » Mes interlocuteurs me regardèrent étonnés, certains se mirent à rire, répondant qu'il s'agissait d'un colloque sérieux, où on parlerait d'art et de philosophie. Laissant entendre que la capoeira n'était ni l'un ni l'autre. A cette époque, je ne parlais pas un mot de portugais et ne connaissais de la capoeira que ce j'avais vu au *Mercado Modelo* ou sur le *Terreiro de Jesus* au *Pelourinho* de Salvador de Bahia. Convaincu par l'idée chère à Deleuze qu'on peut faire de la philosophie avec des sujets ou des objets non philosophiques, j'ai fait le pari à mes collègues et amis que, dans deux ans, je parlerai de la capoeira comme art de résistance. Ce que je fis. Ensuite, j'ai développé ma communication en un article publié dans la revue fondée par Deleuze et Guattari, *Chimères*<sup>2</sup>, article repris en français, en portugais et en anglais, dans la revue en ligne du centre de

recherches de Littérature et Poétique comparée de Paris Ouest-Nanterre, *Silène*.<sup>3</sup> Je raconte cela pour évoquer l'événement premier qui fut l'occasion de mon intérêt intellectuel pour la capoeira, mais aussi parce que je reste assez fier de cette petite étude qui m'a permis de *devenir* un peu brésilien, un peu capoeiriste. Je m'en suis, du moins, donné l'illusion. Et cette illusion, j'espère pouvoir vous la donner aussi, le temps de mon intervention d'aujourd'hui. Je reprendrai certains éléments de ma première étude, pour les orienter en fonction de la problématique qui nous réunit, mais j'aborderai aussi des points tout à fait nouveaux qui concernent, en particulier, la musique.

Mon propos sera donc de montrer que la capoeira, comme pratique du hasard, implique (1) une *physique des devenirs* qui repose sur (2) un *principe d'indétermination* grâce auquel se recrée, au sein du jeu, un lieu neutre où tout revient et d'où tout ressort, dans une quasi-identité des contraires. La permanence de ce principe, dynamiquement recréé, fait de la capoeira (3) un *art du Kairos*.

### Une physique des devenirs

Le jeu de capoeira est un espace de flux permanent qui trouve sa source dans une physique des devenirs, laquelle fonctionne selon une logique des connexions, ou synthèses disjonctives, pour reprendre une expression de Deleuze. En cela, elle fait contrepoint à la métaphysique de l'Être propre au monde blanc occidental.

La philosophie de l'Être caractérise la pensée blanche dans la mesure où l'Être appartient à ceux qui ont le pouvoir, aux maîtres qui dictent les conditions de l'Être à tous les hommes, comme aux animaux et aux plantes. Maîtrise technique qui s'oppose à la puissance vitale de la *physis*, dans le sens nietzschéen du terme<sup>4</sup>. L'esclave, en l'occurrence l'esclave noir du Brésil, exilé de toute origine, identité ou territoire, et exclu de la présence blanche, a dû s'inventer une existence hors de l'Être, produire non un être, mais un devenir. Cette voie, dans la capoeira, est singulièrement passée par des devenirs-animaux, issus des connexions avec la nature, mais aussi des souvenirs des danses africaines. La poétique de la capoeira est une véritable physique du devenir-animal. La désignation de nombreux coups en porte la marque : *a coxa de mula* [la cuisse de mule], *o vôo de morcego* [le vol de chauve-souris], *o rabo de arraia* [la queue de raie], *o escorpião* [le scorpion], *o macaco* [le singe]...

*Mestre* Nestor Capoeira, dans son célèbre *Pequeno manual do jogador* [*Petit manuel du joueur*], décrit ainsi la première leçon que lui et d'autres *mestres* donnent à leurs élèves, et qui s'appelle « *Os Animais* » [Les Animaux] : « Marcher à quatre pattes réveille la mémoire corporelle de l'enfance et des jeux d'autrefois. Cela peut même réveiller des souvenirs plus anciens remontant à nos origines animales. Par ailleurs, cela met la personne dans une position très vulnérable — les fesses en l'air —, en opposition avec la posture droite, 'rationnelle' et 'civilisée' »<sup>5</sup>.

Pourtant, comme le disent Deleuze et Guattari, lorsqu'ils parlent du « devenir-animal », il ne s'agit pas d'imiter le singe, ni de singer

l'âne ou le serpent. Non, c'est bien d'un devenir qu'il est question, par connexion avec les intensités, les forces, les mouvements du vivant pour les unir dans la dynamique d'un geste. Il peut s'agir même de devenir la feuille qui tombe d'un arbre, de devenir l'eau qui coule autour d'un rocher. Le *mestre* Almir das Areias, de São Paulo, auteur d'un livre intitulé *O que é capoeira*<sup>6</sup> [*Qu'est-ce que la capoeira ?*], disait à ses élèves : « Dans tous tes gestes, tu dois être comme le courant de la rivière qui contourne le rocher. » Cette image montre combien la fluidité du jeu de capoeira implique de se couler, de se plier à toutes les occasions pour en saisir les opportunités. Encore que le mot « image » ne soit pas juste, car il s'agit bien de *devenir*.

La physique des devenirs est une pratique des lignes de fuite. A l'origine de la pensée grecque, il y a le cercle et la sphère, enfermés dans leur perfection statique. A l'origine de la capoeira, il y a la *roda*, cet espace rituel et circulaire d'où jaillissent les mouvements giratoires des corps qui tracent dans l'air des cercles ouverts et dynamiques. Lancés comme à l'improviste, les gestes semblent soudain suivre les lignes d'une rigoureuse géométrie dont les hyperboles et les arabesques invisibles traversent l'espace. Ils répètent les lignes de fuite tracées par les anciens esclaves. Née de la fuite des esclaves noirs, devant servir à leur résistance, la capoeira ne connaît pas les séries et segments du combat codifié des arts martiaux. Art de résistance vitale, et non technique de conquête guerrière, cette lutte est d'autant plus efficace que le capoeiriste se dérobe à la prise de l'adversaire. L'art de la fugue (*fuga*), de l'esquive, est essentiel dans le jeu. De même, le *maculelê*, ce combat de bâtons associé aux origines de la capoeira, serait né des mouvements du corps des esclaves qui évitaient les coups de fouets.

La capoeira appartient à ce régime de la « machine de guerre » dont les arts martiaux constituent un modèle idéal pour Deleuze et Guattari. Et pourtant, ces derniers donnent eux-mêmes le critère qui permet de faire la différence lorsqu'ils écrivent que les arts martiaux ne cessent pas d'invoquer le centre de gravité et les règles de son déplacement. Cela constitue le signe d'une limite des arts martiaux dont les voies restent prisonnières « du domaine de l'Être ». Pour cette raison, elles résistent à des mouvements d'une nature absolument différente : « ceux qui s'effectuent dans le Vide, non pas dans le néant, mais dans le lisse du vide où il n'y a plus de but : attaques, ripostes et chutes « à corps perdu ». »<sup>7</sup>

Or, la capoeira est justement cet art de la dynamique pure et de la puissance pure, qui esquive tout centre de gravité fixe, qui n'utilise des codes que pour mieux improviser et se lancer à corps perdu dans le vide. Comme dit une chanson de capoeira : « *Não é karatê nem também kung-fu* » [Ce n'est ni du karaté ni du kung-fu].

Devenir et tracer des lignes de fuite, cela constitue d'autant plus une pratique du hasard que ces lignes de fuite obéissent à une logique des connexions ou synthèses disjonctives. Lutte et danse, intimement unies, ne cessent de se fuir sur une même ligne, dans un même geste. Le geste de mort est un geste de vie, esthétique et créateur. Ainsi, le *berimbau*<sup>8</sup> était à l'origine l'arc du chasseur africain qui, pour passer le temps, le transformait en un instrument à corde et se servait de sa bouche

comme d'une caisse de résonance. Plus tard, *mestre* Pastinha<sup>9</sup> fixera une sorte de rasoir au bout de son *berimbau* pour le transformer en une arme. De nombreux coups, lorsqu'ils sont pratiqués avec *maestria*, sont à la fois des attaques et des défenses. Bien que les coups soient spécifiés et séparés entre deux grandes catégories : *golpes* et *ataques* [coups et attaques], d'un côté, *contragolpes* et *defesas* [contrecoups et défenses] de l'autre, ces dernières se divisant en *esquivas* et *fugas* [esquives et fuites], à un certain point de fluidité du jeu et de grâce du joueur, ils sont en même temps l'un et l'autre, une fuite est une attaque et une attaque une esquive.

## Le lieu choral

La pratique du hasard est une question de temps, de tempo et de rythme. Comment laisser dans les échanges physiques, musicaux et verbaux, la place au vide, à l'espace neutre du hasard ? Le principe de base de la capoeira est de maintenir un lieu, un espace-temps paradoxal, qui pourrait être assimilé à la *chorá* platonicienne. De façon concrète, ce principe d'indétermination se manifeste, (1) au niveau du jeu, dans la *ginga*, (2) sur le plan musical, dans le *zumbido*, (3) du point de vue du chant, dans *le discours équivoque*.

1. La *ginga* est, selon le terme de convention, la *base* du jeu. Elle relance indéfiniment la logique des connexions disjonctives. Dans ce mouvement de flux continu, défense et attaque se succèdent et, pour ainsi dire, s'identifient. Ainsi, la *ginga* contient, en puissance, toutes les attaques et toutes les défenses, de même qu'elle implique l'identité idéale des attaques et des défenses. Le terme *ginga* désigne le mouvement chaloupé du corps, mais aussi d'un bateau ou encore le roulis de la mer. Beaucoup de chansons se réfèrent à la mer, invitant le joueur à devenir-flux, devenir le flux des vagues :

- marinheiro, marinheiro	marin, marin
- marinheiro só	marin solitaire
- quem t'ensinou a nadar ?	qui t'a appris à nager ?
- marinheiro só	marin solitaire
- foi o tombo do navio ?	ce fut le naufrage du navire ?
- marinheiro só	marin solitaire
- ou foi o balanço do mar ?	ou ce fut le balancement de la mer
- marinheiro só	marin solitaire

Ou encore cette chanson, qui invite à une plongée dans l'infini :

- eu sou braço de maré	je suis un bras de mer
- paraná	paraná
- mas eu sou o mar sem fim	mais je suis la mer sans fin
- paraná é, paraná é	c'est paraná, c'est paraná
-paraná	paraná

Exactement comme la *chorá* platonicienne est, selon Julia Kristeva, « un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature »<sup>10</sup>, la *ginga* est le lieu dynamique d'où surgit toute la sémiotique du jeu de capoeira. La « *chôra* sémiotique » est en perpétuel mouvement, tel un corps dansant, et le terme grec *khoreia* signifie « la danse ». De même que la *chôra*, ainsi que Platon la décrit dans le *Timée*, est un potentiel infini de mouvements signifiants possibles et de formes en gestation, de même, la *ginga* permet au danseur de capoeira d'explorer une infinité de mouvements corporels en puissance.

2. Si la *ginga* est la base du jeu, le *zumbido* est la base de la musique de capoeira. Par ce terme, je désigne cette tonalité particulière produite lorsqu'on frappe la corde du *berimbau* sans qu'elle soit complètement tendue. En effet, le *berimbau* se joue en plaçant, dans la partie inférieure, entre le bois de l'arc (*vêrga* ou *vara*) et la corde (*arame*), une pierre ou une pièce de monnaie (*moeda* ou *dobrão*) qui permet de tendre la corde. Avec un bâton (*vaqueta*), on frappe la corde soit au-dessus de la pierre, soit en dessous. Il existe deux registres de tonalité : une tonalité haute, lorsque la corde est tendue, et généralement frappée au-dessus de la pierre, et une tonalité basse lorsqu'elle est détendue et généralement frappée au-dessous de la pierre. Elles correspondent aux deux aspects du jeu : attaque et défense, et elles se répondent comme dans un dialogue parallèle. Il peut arriver que si, par *malícia* [malice] ou agressivité, un des joueurs brise l'échange du jeu, son dialogue normal, la musique l'exprime en brisant, aussi, le dialogue normal les deux tonalités, substituant l'une là où on attendait l'autre.

Mais il est une troisième tonalité, qui est ce *zumbido*, qu'on appelle en anglais un *buzz tone* et dont *mestre Bogado*<sup>11</sup>, m'a dit que le terme exact est « *chiado* » [chuintement]. Mais, quitte à me tromper un peu, je conserverai, pour mon propos, le terme *zumbido*, qui est fortement associé au son du *berimbau*. Je cherchais une traduction en français pour *zumbido* et *buzz*, autre que « bourdonnement », et je l'ai trouvée chez Guimarães Rosa, dans une note à l'édition française de *Mon oncle le jaguar* [*Meu tio iauareté*], qui présente l'explication donnée par l'auteur à Haroldo de Campos du nom de son personnage Macouncozo. Il vient, écrit-il, du mot bantou *makungu* qui désigne l'arc musical dénommé au Brésil *berimbau*, et Guimarães Rosa précise : « c'est une note africaine, qui vibre longtemps. Une contre-note. »<sup>12</sup> Cette contre-note, qui constitue la *base* musicale du *berimbau*, est une tonalité musicalement neutre, un entre-deux-notes, un son entre la note musicale et le bruit. Elle permet de passer d'une tonalité haute à une tonalité basse, mais aussi de les renverser, comme la défense se renverse en attaque. Généralement, le *zumbido* est produit en frappant la corde avec la *vaqueta* près de la pierre alors que celle-ci touche à peine le fil.

Le *zumbido* est l'origine « chorale » de la musique, terme renvoyant au chœur et, une fois encore, à la *chôra* platonicienne. Dans un des meilleurs livres consacrés à la capoeira, *Ring of Liberation, Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, l'auteur J. Lowell Lewis,



rappelant que le *buzz tone* est physiquement produit dans une position intermédiaire entre la tonalité haute et la tonalité basse, et donc frappé au niveau de la pierre, écrit : « *it can be seen as a mediating between noise and tonality, perhaps as the pretonal matrix from which pitches are born.* »<sup>13</sup> Matrice informelle, contenant toutes les formes à naître, qui va produire les êtres différents dans leurs catégories respectives, mais elle-même indifférenciée, c'est exactement la définition que Platon donne de la *chôra*. Lowell Lewis ajoute : « *In this sense, the buzz is at once a mediator of rhythmic and tonal values and the undifferentiated ground which transcends those values : the matrix from which the very possibility of musical form itself, in this genre, may be born.* »<sup>14</sup>

Il s'agit donc d'un lieu de médiation qui permet une continuité du flux au sein de l'opposition des contraires et qui représente aussi le lieu neutre d'où toutes les oppositions émergent. Les principaux *toques* [rythmes] : *toque Angola*, *toque São Bento pequeno*, *toque São Bento grande*, *toque samba* commencent tous, traditionnellement, par deux *zumbidos* ou *chiados*.

D'autres phénomènes musicaux pourraient être étudiés sur le plan de l'échange choral et de l'harmonie. J'en évoquerai deux rapidement. Le dialogue entre l'appel du soliste et la réponse du chœur est, sur le plan vocal, l'équivalent de l'alternance entre attaque et défense dans le jeu. Or, le soliste peut créer une rupture de l'échange normal en anticipant son appel par un chevauchement de la réponse du chœur, pour accélérer le rythme et maintenir le flux. Cela produit une sorte de moment neutre au sein de l'échange, d'entre-deux, de disparition de l'opposition des contraires, dont la fonction peut être comparée à celle de la *ginga* et du *zumbido*.

Le second point concerne la base harmonique du *berimbau* qui repose sur l'alternance entre la note émise par la corde tendue et celle émise par la corde détendue. Or, la différence tonale entre les deux serait, selon Lowell Lewis, d'un quart de ton. Cela fait que, jouée sur un mode majeur ou sur un mode mineur, on ressent toujours une forme de dissonance, une ambiguïté essentielle qui aurait, une fois encore, la même fonction que la *ginga* ou le *zumbido*.

3. Le discours équivoque, enfin, s'entend dans tous les sens du terme : celui de l'équivocité du sens, mais aussi du caractère sexuellement équivoque des textes des chansons. Par exemple, dans ce refrain :

- Esse nêgo é ligeiro	Ce Noir est léger
-Dá, dá, da no nêgo	Donne, donne, donne au Noir

Le mot « *ligeiro* » caractérise la légèreté et la rapidité du joueur, mais a aussi le sens métaphorique de légèreté de mœurs, comme en français, ou encore de malhonnêteté, de *malandragem*.

De manière générale, les textes des chansons (*corridos*) sont codifiés, mais ils impliquent une part d'improvisation du soliste et, surtout, ils sont toujours utilisés en fonction des aléas du jeu, soit pour le commenter, soit pour le faire changer de nature, de sorte que, si le

contenu sémantique reste le même, la signification change selon l'usage pragmatique qui en est fait. Ces renversements sont l'expression du caractère carnavalesque de la capoeira, dimension explicite dans ce texte qui peut être utilisé soit dans le cas où un joueur fait preuve de couardise, soit dans celui où il perd son sang froid :

- |                    |                            |
|--------------------|----------------------------|
| - Chore menino     | - pleure petit garçon      |
| - nhê nhê nhê      | - niè niè niè              |
| - menino chorão    | - garçon pleurnichard      |
| - nhê nhê nhê      | - niè niè niè              |
| - ele quer a mãe   | - il veut sa mère          |
| - nhê nhê nhê      | - niè niè niè              |
| - porque não mamou | - parce qu'il n'a pas tété |
| -nhê nhê nhê       | - niè niè niè              |

Tous ces éléments (*ginga*, *zumbido/chiado*, discours équivoque) participent d'une stratégie dont le but n'est pas de réduire le hasard, mais, au contraire, d'en maintenir constamment la place, le lieu choral, au sein de jeu. Pour reprendre un vocabulaire aristotélien, l'âme de la capoeira n'est pas l'*energeia*, l'énergie de l'acte, mais la *dynamis*, la virtualité de la puissance qui naît de la potentialité du vide. En cela, la capoeira est une *esthétique de la grâce fondée sur une pratique du Kairos*.

### **La pratique du Kairos**

Beaucoup de *mestres* disent qu'il faut tout oublier du passé et du futur pour être absolument présent au dialogue du combat. Le temps de la capoeira est l'instant pur, non Chronos, mais Aiôn, l'instant infiniment divisé et fugitif de l'Occasion. Selon le célèbre aphorisme d'Héraclite : « Aiôn est un enfant qui joue au tric trac. »

Kairos, en grec, signifie « la grâce », et le critère du bon capoeiriste est la grâce de son jeu. Mais le Kairos désigne aussi ce point de déséquilibre et de vitesse absolus qui, pour celui qui a la grâce, constitue la plus grande force de résistance. Kairos, tel que les Grecs le représentaient, est un jeune garçon qui se tient sur la pointe d'un pied posé sur la sphère du monde en un équilibre magique. Qui veut le saisir doit abandonner toutes les stratégies de la force pour se faire aussi ondoyant que la vie et capable de trouver dans le point de déséquilibre l'instant glorieux de la puissance. Telle est, d'ailleurs, la nature de l'Occasion dont Machiavel fit la divinité propitiatoire de l'homme de la *virtù*.

Nestor Capoeira écrit : « Dans le jeu, chaque geste est unique et le capoeiriste fuit, se dérobe, contre-attaque, esquive, en fonction des circonstances du moment. »<sup>15</sup> Mais il reconnaît qu'atteindre à un tel degré de simplicité est la chose la plus difficile. Cette grâce du Kairos est associée, chez les Grecs, à la Mêtis, ou intelligence rusée. Chaque mot de la définition qu'en donnent Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant<sup>16</sup> peut s'appliquer exactement à la capoeira :

« La *mêtis* porte sur des réalités fluides, qui ne cessent jamais de se modifier et qui réunissent en elles, à chaque moment, des aspects contraires, des forces opposées. Pour saisir le *kairos* fugace, la *mêtis* devait se faire plus rapide que lui. Pour dominer une situation changeante et contrastée, elle doit se faire plus souple, plus ondoyante, plus polymorphe que l'écoulement du temps : il lui faut sans cesse s'adapter à la succession des événements, se plier à l'imprévu des circonstances pour mieux réaliser le projet qu'elle a conçu ; ainsi l'homme de la barre ruse avec le vent pour mener, en dépit de lui, le navire à bon port. Pour le Grec, seul le même agit sur le même. La victoire sur une réalité ondoyante, que ses métamorphoses continues rendent presque insaisissable, ne peut être obtenue que par un surcroît de mobilité, une puissance encore plus grande de transformation. »

On peut souligner quelques points de correspondance. 1. La fluidité du jeu en accord avec le caractère ondoyant de la réalité. 2. La puissance de métamorphose et de transformation : on l'a déjà évoquée à travers les devenirs, mais cette habileté mimétique peut aller jusqu'au « devenir-imperceptible ». Tel est le but recherché par le mouvement hypnotique de la *ginga*, semblable à celui du cobra, et par les vitesses tourbillonnantes du corps. 3. S'adapter, se plier aux circonstances : ici, nous touchons à un aspect psycho-sociologique majeur, à savoir la manière dont les esclaves noirs, ne pouvant affronter directement le pouvoir blanc, inventèrent tout un système de contournement et de détournement. La capoeira est fondamentalement un art du contre-pouvoir. 4. « Se faire plus souple, plus polymorphe, plus ondoyant que l'écoulement du temps » : telle est la temporalité d'Aiôn, le temps du Kairos qui, en décalage avec le cours chronologique, esquive perpétuellement le présent. Aiôn, cet « instant sans épaisseur et sans extension qui subdivise chaque présent en passé futur » est, selon Deleuze, le « joueur idéal »<sup>17</sup>. Aussi est-il le temps du Mime divin qui double l'événement dans un perpétuel contretemps, et que Mallarmé décrit en ces termes : « Ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent — tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace. »<sup>18</sup> Ainsi, le capoeiriste ne brise jamais la glace qui le sépare de l'adversaire et il se tient dans l'allusion perpétuelle du geste.

Art de l'Occasion qui fait du neutre sa source et du vide sa ressource, art des lignes de fuite qui récuse la pesanteur de l'Être et de la conscience pour produire des connexions et des devenirs, la capoeira, lorsqu'elle est jouée avec le souffle du *barravento* touche à ce point de sublime où l'éthique du Kairos et l'esthétique de la grâce ne font qu'un (car tel est le propre du sentiment du sublime, chez Kant, que d'être une expérience à la fois éthique et esthétique). Le jeu de capoeira semble ainsi réaliser le rêve exprimé par Kleist dans *Sur le théâtre de marionnettes*. Je voudrais terminer en évoquant ce texte, comme un hommage à l'organisatrice brésilienne de cette rencontre, Maria Cristina Franco Ferraz, qui l'a commenté dans une belle conférence sur la danse qu'elle a présentée, il y a près d'un an, dans le cadre de la Biennale de la Danse du Ceará, intitulée : « Penser, danser : habiter l'immanence ».

On oublie trop souvent que ce texte de Kleist ne parle pas du théâtre, mais de la danse, bien que l'idée vaille pour toute forme d'expression humaine, serait-ce le geste d'un garçon qui s'ôte une épine du pied, et concerne « les désordres provoqués dans la grâce naturelle de l'homme par la conscience »<sup>19</sup>. Selon Kleist, la grâce des marionnettes vient de ce qu'elles ont un centre de gravité unique, simple et pur, car elles sont sans conscience. La conscience est la conséquence du péché originel, du fait d'avoir mangé le fruit de l'Arbre de la Connaissance. La grâce, dont l'homme est désormais dépourvu, se trouve soit dans la connaissance infinie de Dieu, soit dans la marionnette, corps sans organes et sans conscience, animé par un centre de gravité qui occupe le lieu vide de la conscience, lequel, selon Kleist, n'est autre que « le chemin décrit par l'âme du danseur » (23). Pour l'homme, situé entre Dieu et la marionnette, il y aurait un moyen de retrouver la grâce : « Le Paradis est verrouillé et le Chérubin se tient derrière nous ; il nous faut entreprendre un voyage autour de la terre et voir si peut-être il n'est pas, par derrière, quelque part, ouvert à nouveau » (27). Lorsque la conscience et la réflexion s'obscurcissent, écrit encore Kleist, « la grâce y gagne, à un degré égal, en splendeur et en souveraineté » ; dès lors, « il nous faudrait à nouveau goûter de l'Arbre de la Connaissance pour retomber en l'état d'innocence » (35).

Les esclaves noirs d'Afrique ont été transportés de l'autre côté du monde pour être voués à la disgrâce absolue, chairs sans conscience, organes de la machine coloniale sans corps propre. Et de l'autre côté du monde, dans ce paradis perdu dont les conquistadors ont fait un enfer, ayant été plongés dans le vide de l'Être sans conscience, ils ont retrouvé l'immanence de la grâce. Elle s'exprime, dans la capoeira, par cette apesanteur, cette non affectation dont parle Kleist et qui, selon sa formule, se manifeste au moment où « l'âme (*vix motrix*) se trouve [...] au centre de gravité du mouvement ».<sup>20</sup>

Cependant, il ne s'agit pas d'un retour au centre de gravité originaire de l'Être sur quoi reposent les arts martiaux, ni à une innocence première dont Kleist conserve le rêve romantique. Quelle innocence auraient à retrouver les esclaves d'Afrique ? Feront-ils encore office de bons sauvages pour nous permettre de croire dans le mythe d'un possible retour à une innocence qui ne fut jamais perdue, car elle n'exista jamais ? Exilés de toute origine, de tout centre et de toute terre, au cœur de l'abjection à laquelle ils furent voués, ils se sont fait un corps sans organes qu'ils ont projeté au-delà du bien et du mal. Plus de rêve d'innocence, mais le grand jeu d'une lutte cosmique où l'on danse avec les étoiles. Plus de centre, mais un décentrement permanent. Plus de gravité, mais un principe de légèreté. Plus d'être, mais un éternel devenir. S'envoyer en l'air !

De même, la grâce des *orixás* touche le fils ou la fille-de-saint<sup>21</sup> qui fait le vide en soi pour laisser venir, d'Afrique, le dieu qui va l'habiter et, de la sorte, devenir dieu. Si, pour finir, j'évoque le candomblé, c'est que les liens avec la capoeira sont nombreux. Je retiendrai celui-ci : l'état de grâce que peut connaître le joueur dans la plus grande intensité du jeu est comparable à une transe ou, plus

exactement, à ce moment où l'initié ressent la touche du dieu qui annonce la transe, et qui est la touche de la grâce. Cette touche, je l'ai déjà nommée tout à l'heure, en passant, comme un coup de vent... elle s'appelle le *barravento*. Le *Dicionário Aurélio*, qu'on pourrait appeler le *Larousse* brésilien, donne cette définition : « *Barravento* 1. Brésil : rythme musical spécifique à Xango dans les candomblés bantous. 2. Brésil de Bahia : anxiété qui domine la fille-de-saint avant l'arrivée de l'*orixá*. » Le nom de cette touche mystique a donné son titre au premier film de Glauber Rocha, mais il désigne depuis longtemps un chant et un rythme de capoeira sur lequel je finirai : *o toque barravento*.

- Valha-me Deus	- Que Dieu me vienne en aide
Senhor São Bento	Seigneur saint Benoît
- eu vou jogar	- je vais jouer
meu barravento	mon barravento.

**1** Nom des divinités qui constituent le panthéon du candomblé, la religion afro-brésilienne originaire de Salvador de Bahia.

**2** « La Capoeira. Une philosophie du corps ». *Chimères*, Revue des schizoanalyses, n° 58/59, *Lignes de fuites, lignes de résistance*. Paris, Hiver 2005/printemps 2006.

**3** [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=48](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=48) (en français), [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=67](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=67) (en portugais), [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=145](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=145) (en anglais).

**4** Cf. *Le gai savoir*. L. IV, § 335 : « Vive la physique ! »

**5** Rio-São Paulo : Editoria Record, 1999 [1981]. 109 (trad. Personnelle).

**6** São Paulo : Editora Brasiliense S. A. 1983.

**7** « Traité de nomadologie : la machine de guerre ». In *Mille Plateaux*. Paris : Ed. Minuit, 1980. 497-498.

**8** Arc musical, instrument de base de la capoeira.

**9** 1889-1981, fondateur de l'école de capoeira Angola.

**10** Julia Kristeva. « Le sujet en procès ». In *Polylogue*. Paris : Seuil, 1977. 57.

**11** *Mestre* de l'école *Barravento* de Niterói qui a accepté de m'accompagner lors de cette communication pour jouer du *berimbau* avec *mestre* Olípio. Ce dont je tiens à les remercier ici.

**12** *Mon oncle le jaguar*. Trad. française J. Thiérot. Paris : Albin Michel, 1998. 109.

**13** « On peut le considérer comme un intermédiaire entre le bruit et la tonalité, peut-être comme la matrice prétonale d'où naissent les rythmes » (trad. perso.), J. Lowell Lewis. *Ring of Liberation, Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago : The University of Chicago Press, 1992. 144. Les textes de chansons cités sont repris de ce livre qui a constitué une des principales sources d'informations pour cette communication.

**14** « Dans ce sens, le *buzz* est en même temps le médiateur des valeurs rythmiques et tonales, et le fond indifférencié qui transcende ces valeurs : la matrice d'où la possibilité même d'une forme musicale, dans ce genre, a pu naître » (*Loc. Cit.*).

**15** *Op. Cit.*. 133.

**16** M. Détéienne, J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*.

**17** *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969. « 10<sup>e</sup> série, du jeu idéal » et « 23<sup>e</sup> série, de l'Aïôn ».

**18** Stéphane Mallarmé. « Mimique ». In *Œuvres complètes*. Pléiade, Paris : Gallimard, 310.

**19** H. von Kleist. *Sur le théâtre de marionnettes*. Trad. J.-C. Schneider. Paris : Séquences, 1991. 30.

**20** *Ibid.*. 26.

**21** « Filho/filha-de-santo », expression qui désigne les initiés adeptes du candomblé.



## O Corpo-espelho-de-forças e o acaso

José Gil



1. Vou introduzir esta comunicação sobre a operatividade de um conceito – em relação ao que poderíamos chamar o “surgimento” do acaso – com a referência a um problema sobre o ready-made de Duchamp. Esta referência mostrará um aspecto desse surgimento num espaço indefinível, talvez, entre a estética e a não-estética, espaço que nos levará para outros domínios – em que reina o acaso.

2. Como se sabe, um ready-made “escolhe-se”, como diz Duchamp, não se “cria” nem se “produz”. O urinol, o pente, o seca-garrafas foram “escolhidos por acaso”. Só assim, Duchamp conseguia abolir toda a motivação de gosto ou de interesse estético na apresentação de um objeto. Introduce-se o acaso para criar a indiferença ao gosto ou “uma total anestesia” dos sentidos.

Mas a expressão “escolha por acaso” não é contraditória? Duchamp inventa um procedimento, uma verdadeira técnica de surgimento do acaso que torna a escolha do objeto inteiramente aleatória. Vejamos os requisitos para que tal suceda: escolhe-se o ready-made: a. reduzindo a margem de subjetividade na escolha; b. reduzindo as propriedades (em particular, “retinianas”) do objeto à sua existência pura e nua. Como se opera a primeira redução? Antes de decidir que objeto escolher, determina-se o mês, o dia, a hora, o minuto em que se deve efetuar a escolha. Marca-se esse ponto no calendário. Depois, “pode-se escolher com todo o tempo para o fazer”. Lê-se, na “Caixa verde” (*Boîte verte*): “Ao projetar para um momento a vir (tal dia, tal data, tal minuto), ‘inscrever um ready-made’. – O ready-made poderá em seguida ser procurado (com todo o tempo [délais])”<sup>1</sup> Ao fixar esse ponto no tempo da maneira mais precisa, obriga-se o ato da escolha a tornar-se automático. Desvia-se a atenção do gosto pelo objeto para o momento exato da escolha. A atração pelas formas, beleza, qualidades estéticas do objeto, é combatida pela atração de vetor diferente, que é o imperativo de escolher naquele instante. De certo modo, esta neutralização do gosto contribui para a indiferença, definida aqui como *distância* imposta, relativamente ao próprio interesse pelo objeto.

Por outro lado, como é impossível fazer coincidir *absolutamente* o gesto da escolha (que é um *gesto de pensamento*) com o seu tempo cronológico, há sempre um elemento de defasamento que os separa. Essa distância leva a escolha, que é o ponto fixo da corrente de pensamento, a conter necessariamente uma carga de aleatório. Aquele seca-garrafas que procurei e que escolhi para as 15h03, não é o seca-garrafas que tinha no pensamento. Surgiu um outro seca-garrafas,



real, *num tempo de acaso*. Porque jamais o seca-garrafas que procurei e escolhi com o pensamento e a imaginação coincidirá com o seca-garrafas que irrompeu no tempo exato das 15h03 (não porque o empírico não corresponde precisamente ao inteligível ou o real ao ideal, mas porque os dois planos de tempo – de pensamento e das coisas e gestos – não poderão coincidir). Produz-se o acaso da escolha fixando precisamente no tempo cronológico a data dessa escolha; e o objeto escolhido é quase indiferente por deslocamento e afastamento da atenção ao (ou atração pelo) gosto.

Mais importante é o tipo de “domínio” em que se coloca o objeto que se escolheu. Numa entrevista a Alain Jouffroy, eis o que diz Duchamp: “Pergunta – Em suma, essa espécie de desprendimento que preconiza relativamente ao objeto, é mais do que humor com esse objeto... Resposta – Ah! Sim... É uma das reinstaurações do objeto num novo domínio; assim, o seca-garrafas que já não traz garrafas e que se torna uma coisa para a qual já nem se olha, mas que se sabe que existe, que se olha *voltando a cabeça*, e cuja existência foi decidida por um gesto que eu fiz um dia. É esta espécie de completa indiferença que me interessa mais...”<sup>2</sup>

Duchamp visa o despojamento total do objeto que não deve apresentar, para o sujeito, quaisquer qualidades sensíveis. Como o conseguir? “Reinstaurando o objeto num novo domínio”: a descontextualização num espaço de exposição tira-lhe a sua funcionalidade utilitária (“um seca-garrafas já não é um seca-garrafas”), acarretando a abolição de todo um aparato de formas e propriedades que adquirem o estatuto de “imagem-nua”. O objeto deixa de ser alvo de qualquer interesse (repare-se que Duchamp não se refere à sua inserção num contexto de exposição, como escrevemos; apenas fala de um “domínio outro”, em que ele perde a sua funcionalidade habitual). O que lhe resta então? A sua existência enquanto objeto, a ideia-lembrança que nos fica da sua existência. Não é um objeto a *contemplanar* – como diz Duchamp dos seus *ready-mades*. Por isso é um objeto que “se olha *voltando a cabeça*”, como apenas para se constatar que existe. Como diz ainda numa outra entrevista, o *ready-made* não deve sequer ser olhado, não é para ser olhado. Consegue-se assim “uma completa indiferença” perante as qualidades do objeto, o que apaga as motivações do gosto na sua escolha. Mas não se trata apenas de abolir o gosto no momento da escolha: essa “anestesia” sensorial tem de permanecer para sempre. Eis como Duchamp descreve a dificuldade da questão: “Mas há ainda um outro elemento [que distingue os *ready-mades* de Duchamp dos de Arman e outros]. Elemento na minha opinião muito importante, é que a escolha do *ready-made* foi o grande problema. Era preciso chegar a escolher um objeto, se quisesse, com a ideia de não ser impressionado por esse objeto, segundo um deleite estético de nenhuma ordem. Além disso, era preciso também que o meu gosto pessoal fosse completamente reduzido a zero. Portanto, difícil de escolher um objeto que não me interesse absolutamente nada e não apenas no dia em que o escolho, mas para sempre e que não tenha nunca nenhuma oportunidade de se tornar belo, bonito, agradável ao olhar, ou feio.



Mas o perigo é que qualquer coisa [*n'importe quoi*] pode tornar-se muito belo ao fim de pouco tempo se se repete a operação vezes demais, e tive, por essa razão, de limitar o número dos meus *ready-mades!*...<sup>3</sup>

Na dificuldade de escolher um objeto não impressionável há que distinguir o que torna o objeto indiferente no momento da escolha, e o que o faz durar para sempre nesse estado. Ora, as razões que Duchamp dá para conservar a anestesia da percepção do sujeito – o fato de limitar o número dos *ready-mades* – são extrínsecas à escolha por indiferença. A limitação do número de *ready-mades* é um requisito para a indiferença se tornar duradoura, não constitui um elemento inerente à escolha do objeto. O que há, então, nessa escolha que torna o *ready-made* indiferente “para sempre”?

Antes de abordarmos a questão, retenhamos, do que já dissemos, que a indiferença, a anestesia do gosto pelo objeto provêm, afinal, do acaso. Não só porque a fixação de uma data para a escolha vai necessariamente, como vimos, fazer irromper o acaso no encontro com o objeto, mas porque o olhar particular com que o olhamos no momento da escolha é como que um encontro *por acaso* com aquele objeto *sem qualidades*. É um encontro com a existência de uma coisa, existência nem sequer empírica (pois não afeta os sentidos), pois o caráter empírico está reduzido a um signo e um *índice* (Peirce) de uma existência como ideia, quer dizer de uma existência não-empírica. Este estatuto ontológico paradoxal da “existência” dada pelo olhar que resulta de “voltar a cabeça” para se certificar de que o objeto existia mas ao qual não se dava a menor atenção, define precisamente uma *atenção desatenta*. Desatenta ou *por acaso* ou melhor ainda, acaso momentâneo, instantâneo, infinitamente fugidio da atenção. Como um encontro casual que se desencontra imediatamente. É evidente que de um tal tipo de encontro decorre um acaso que dissolve qualquer propriedade ou qualidade do objeto. Porque o acaso é não-empírico, remetendo para a sem-razão da existência.

Mas como é possível um olhar assim, que faz desaparecer as qualidades sensíveis do objeto, reduzindo-o a um signo, mas signo existente da sua existência concreta e não-empírica? Como se olhássemos um corpo, ali, à nossa frente e o desmaterializássemos, lhe tirássemos todas as suas propriedades materiais, mas continuando a ver o corpo (agora, como se víssemos apenas a sua existência pura, sem que lhe atribuíssemos a mínima importância). Um tal olhar seria *permanentemente* por acaso. Realizaria o acaso em cada instante.

A atenção desatenta que cria o acaso que cria a anestesia do olhar implica um corte (teoricamente total) entre o corpo do observador e “o corpo” da coisa olhada. O objeto pode, com efeito, ser uma coisa, um animal, um outro humano. Em todos os casos eles possuem um “corpo”, no sentido em que o olhar ou a percepção em geral supõe necessariamente o *dever-corpo* do objeto percebido. Fenômeno que deriva do corpo (humano) ser um corpo-espelho-de-forças, ou seja, um corpo que emite intensidades que se projetam no objeto e o “animam”, permitindo que se lhe atribua vida. É o que a antropologia clássica apelidava de “animismo”, propriedade que

também se supõe existir nas crianças (que atribuem uma “alma” a tudo com que lidam).

Entre dois corpos estabelece-se imediatamente um laço de forças em espelhamento. Não há só uma reversibilidade de formas (o que Merleau-Ponty descreveu longamente), mas uma reversibilidade de forças. Não apenas “ver é ser visto”, mas “emitir forças é receber forças”. Para nos referirmos à fenomenologia diremos que a condição de toda a intencionalidade (de toda a espécie) é a intencionalidade reversível das forças do corpo. Esse constitui o substrato – a condição de possibilidade – de toda a intencionalidade da consciência. A intencionalidade reversível das forças corporais não é consciente. Tem o estatuto de um fenômeno inconsciente, tal como o ter um corpo, o existir ou durar no tempo. Trata-se de um inconsciente não recalcado (portanto, não freudiano). É condição de possibilidade de toda a intencionalidade da consciência porque essa “intencionalidade” corporal, reversível e inconsciente, compõe o primeiro laço humano de um corpo com o mundo. (Mesmo na simbiose mais arcaica do bebê com a mãe – que Daniel Stern mostrou comportar já uma distinção não simbiótica entre um e outro – existe um embrião de reversibilidade inconsciente de forças).

Assim sendo, a atenção desatenta que rompe os laços entre o corpo do observador e o ready-made, opera um corte no investimento de forças do corpo-espelho-de-forças ou melhor, o observador “retira” o investimento primeiro afetivo que projetou no objeto quando o escolheu (“com todo o tempo” para isso, escreve Duchamp). Para tanto, basta ausentar-se do seu corpo, cortando o seu espírito do seu corpo. Ausentando-me de mim, assim, o meu corpo deixa de emitir forças e de “animar o corpo” do outro. Na verdade, o processo é mais complexo. Uma boa descrição da reversibilidade perceptiva (interrompida, neste caso) implica não só o espelhamento e a reversibilidade do corpo projetado pela visão e pelo tato no corpo do outro, como notou Merleau-Ponty, mas todo um jogo de cruzamentos entre o espelhamento visual e tátil e o espelhamento do corpo-espelho-de-forças. Entre as formas que se trocam e as forças que se reenviam.

Sem entrarmos agora na análise desses cruzamentos, digamos somente que o espelhamento de formas pode ser tanto mais intenso quanto o for o espelhamento de forças (e tanto menos intenso quanto este o for). O corte deste último provoca um efeito no primeiro: ao retirar-se do corpo no qual se projetou (tendo-se previamente retirado de si, o que corresponde à desatenção da atenção desatenta), o corpo-espelho-de-forças isola-se, deixando de se comunicar com o outro corpo. As funções sensoriais continuam a exercer-se, mas de modo particular e estranho: vê-se, ouve-se mas não se toca – e a visão e a audição não “tocam” mais também. O outro corpo fala, ri, gesticula, mexe-se, mas é como se todas essas funções deixassem de me afetar. Estão num outro mundo, separado do do meu corpo por uma parede de vidro. Assim desmaterializo e desvitalizo o corpo do outro conservando-lhe a pura existência. Porque faço desaparecer para o outro o meu próprio corpo, desligando-me dele por um mecanismo comum a muitos psicóticos. Abolindo-o do meu mundo, se, por um

instante e por razões que desconheço, ele faz irrupção e eu o olho, não verei dele senão uma forma vaga que me indica que ele existe. Mais: descobro-o *por acaso*. Que é o acaso puro da sua existência para mim.

“Fazer irrupção” num espaço de onde se estava ausente implica a reinstauração de laços com o corpo-espelho-de-forças, laços não de forças (afetivas ou estéticas), mas minimamente sensoriais. É o corpo, espelho de formas e qualidades, que irrompe e se impõe nesse espaço. De certa maneira, reativa o corpo-espelho (de formas) amortecido pelo corte operado pelo corpo-espelho-de-forças. E impõe-se face à desmaterialização que tinha sofrido: por um instante, as formas dominam as forças que as negam, impondo-se ao olhar contra essas mesmas forças. Mas quando o olhar as atinge, nenhum fio (de sentido narrativo, afetivo ou estético) emana dos sinais sensoriais para se ligar aos fios que de mim partem (mas não para as formas desse corpo que se desmaterializou e do meu-corpo-para-o-seu-corpo que eu desmaterializei). Por isso, a irrupção do corpo espelho de formas ocorre por acaso, faz aparecer o acaso revelador da indiferença, da não ligação do meu olhar às qualidades do corpo, da anestesia retiniana que se apodera de mim.

O acaso põe a nu a ligação não legítima entre as forças e as formas, entre o corpo-espelho-de-forças e o corpo mimético da visão e do tato. A “ligação não legítima” ou a não-ligação que se operou entre os dois termos.

**3.** Esta não-ligação parece uma exceção, um acontecimento raro na ação quotidiana dos corpos. O acaso surge quando duas séries de causas se cruzam sem que uma terceira, englobante, venha a formar-se inserindo-o em si e oferecendo-lhe sentido (causalidade ou finalidade).

Encaremos a causalidade de qualquer série física como o produto de uma elaboração altamente complexa da sobreposição coincidente das forças e das formas. Por outras palavras: qualquer que seja a série de coisas, ela resulta de operações primitivas em que a projeção das forças e o seu espelhamento pelo objeto investido *desposam* perfeitamente a projeção e o espelhamento das formas. Na percepção de um objeto, as suas formas adequam-se, correspondem às, e emanam das, forças espelhadas, confundindo-se com elas. Situação extrema de coincidência absoluta entre sentido, causa e motivação, definindo a imanência absoluta sem acaso (ou de acaso absoluto no “jogo ideal”).

No outro extremo, o acaso também não existe, mas por razões contrárias: porque as séries de forças e formas divergem tanto que nunca se encontram.

Qual a situação habitual? Aquela, já sugerida, em que as séries se cruzam, o acaso sendo imediatamente recoberto por uma terceira série que capta o acaso e o insere numa sequência nova de causas e efeitos. No comportamento individual e coletivo, no extraordinário edifício que o homem construiu no plano tecno-científico, institucional, jurídico, moral, político, cada elemento dessas máquinas sociais tem por fim captar o acaso ou impedi-lo de se exprimir ou desenvolver, domesticando-o sob uma regra, uma lei, uma norma. No

entanto, basta remeter a ação ou o acontecimento para o plano radical onde se cruzam todas as séries – o plano do nascimento ou da morte – e perguntar: “por que me acontece isto, a mim?” ou “Tinha mesmo de me acontecer isto a mim!”, para que a pertinência inquestionada da causalidade se desmorone, pondo a nu a latitude de acaso que atravessa uma vida ou a dinâmica social inteira. Por outro lado, nos comportamentos quotidianos, qualquer escolha é, neste sentido, aleatória. Porque o que decidimos no pensamento e depois realizamos na ação, não é nem o que decidimos nem o que realmente fazemos. Basta pensar nas mil séries inconscientes que interferem: jorram micro-acasos que, acumulando-se, vão resultar em grandes diferenças, mais tarde. Por isso se desfazem os casamentos, por exemplo: escolhe-se ou é-se escolhido não por gosto mas por indiferença ao outro (quer dizer, sempre com um certo grau de desmaterialização do outro). Escolhe-se o outro como se escolhe um *ready-made*.

Na “situação normal” são as formas que comandam as forças. São elas que as recobrem e as transformam. Na simples percepção dos corpos e dos objetos nos espaços sociais, as formas visuais ocupam desmesuradamente o campo perceptivo e a consciência que o acompanha. Para o indivíduo comum, é difícil “sentir” nesse mesmo momento as forças que emite e recebe do espaço e dos outros corpos. Por um lado são atenuadas nas suas intensidades, ou desviadas nos seus investimentos, por outro deixam quase totalmente de ser “sentidas”. Contudo, os trajetos que o corpo adota, a sua situação no espaço, a miríade de ações e reações emocionais aos objetos e aos corpos que o rodeiam – tudo isso indica uma densa rede de forças que quase não se manifestam sob a ofuscação que as imagens e as formas provocam. Mais: como dissemos, estas últimas moldam e manipulam aquelas, transformando-as. Em particular, as formas e as imagens possuem um poder de absorção das forças que levam a que estas pareçam emanar das figuras e dos seus movimentos.

Pode-se, pois, considerar que, no estado habitual da organização das relações humanas em sociedade, o exercício do corpo-espelho-de-forças é codificado e *ocultado* pela pregnância hegemônica das formas e qualidades no plano macroscópico dos corpos. E que esta ocultação das forças e hegemonia das formas macroscópicas servem a máquina das relações de poder. O poder visa a mutação e o estrangulamento das forças por um lado e a manutenção das máquinas que expulsam o acaso do campo social. Assim se explica que o sistema do espelhamento das formas esteja organizado para impedir a irrupção do acaso. Ora, acontece que sob (e no meio) da superfície social das formas, ferve um mundo intenso de forças que liga a desliga os corpos diretamente. Por exemplo, estamos constantemente a fazer irromper forças informes, criando séries independentes que se cruzam com as séries de imagens, produzindo acasos. A cada instante retiramos investimentos na relação com os outros corpos, desmaterializando-os, relegando-os para um “outro mundo” dentro do nosso. A desmaterialização microscópica, parcial, do corpo do outro tem infinitas modalidades, entre a imanência dos corpos uns aos outros e a sua total divergência. Entre

estes dois extremos estende-se a gama infinita da desmaterialização microscópica. Esta, como vimos a partir da escolha do *ready-made* de Duchamp, faz desaparecer o corpo (ou parte dele) criando, para a percepção, a pura existência, indiferente e nua, do objeto.

Mas se considerarmos a desmaterialização microscópica como um mecanismo muito mais geral a que se podem submeter os corpos, verificamos que existem três destinos possíveis para ela:

a. a desmaterialização como meio de disciplinar os corpos. Fazer desaparecer certas forças e movimentos, extraí-los para os dirigir para fins bem determinados. Aqui a desmaterialização não produz acaso, mas gela-o e insere-o numa série finalizada de formas e qualidades. O acaso, melhor, a ocasião do acaso é *captada*, entrando numa cadeia causal. – Poderíamos dizer que este mecanismo é próprio das “sociedades disciplinares” segundo a classificação de Foucault.

b. Um outro destino da desmaterialização microscópica está agora em pleno desenvolvimento. A desmaterialização dos corpos é operada por dispositivos que os virtualizam, esvaziando-os das suas forças. O plano de ação e circulação de forças transfere-se dos corpos para os dispositivos tecnológicos, ao mesmo tempo que a microscopia da escala de desmaterialização se transforma em macroscopia. O espelhamento das forças não vai de corpo a corpo, mas de dispositivos que constroem formas virtuais aos corpos reais que as “incorporam”. Já não se “espelham” forças, mas “enxertam-se”, “implantam-se”, “redesenham-se” formas reais nos corpos que se supõe fornecer a energia (e não as forças) de que precisam. A supremacia das formas sobre as forças está se confirmando cada vez mais. – Se a microscopia sofreu uma reversão para a macroscopia, o acaso deixou de ter lugar na imperceptibilidade, na exceção, na raridade, vindo ocupar intensamente o campo social. De certo modo, o acaso daquela “atenção desatenta” de Duchamp generalizou-se à escala macroscópica. Mas não é alguém que olha agora por acaso e desatentamente o objeto, são os dispositivos tecnológicos que insuflam energia nos corpos esvaziados que a refletem. Assim, são miríades de grandes acasos “objetivos” que ocorrem na vida de todos os dias – acasos que resultam dos múltiplos cruzamentos entre as séries de forças emitidas pelas máquinas (que nos “marcam”) e as séries de corpos dirigidas pela “vida residual” que neles persiste. O movimento geral dos seres nesta sociedade de controle torna-se aleatório – mas o controle provém da desordem e do acaso generalizados. A maneira como se “escolhe” um trabalhador assemelha-se ao modo como se deve olhar, “voltando a cabeça para o lado”, para um *ready-made*. O trabalhador está reduzido a *índices de existência* que são os currículos, e mais nada. A precariedade do trabalho e da vida em geral testemunha a importância decisiva do acaso na construção do poder da nova ordem globalizada.

c. Enquanto nos dois casos ou destinos da desmaterialização a que acabamos de nos referir a separação, o corte que desmaterializam *gelam* o afeto – e é isso que faz desaparecer a vida dos corpos -, há sempre uma outra possibilidade que decorre da própria natureza do acaso. Que faz o acaso? Perturba a ordem do mundo, regulada pela

crença na previsibilidade dos fenômenos submetidos a cadeias causais. Quando duas cadeias se interseccionam e brota o acaso, este abre um espaço ao mesmo tempo indeterminado e onde é sempre possível reduzir o fenômeno ocasional a um efeito determinável. Ou seja, é sempre possível determinar o indeterminado encaixando-o numa terceira série mais vasta em que o aleatório ganha sentido. É o que se chamou captura do acaso. Mas o gesto de captura vem depois do surgimento do acaso, depois do cruzamento das séries. Por exemplo, as imagens dos sonhos e as emoções que as atravessam formam séries ocasionais ou, já de si, elementos que acontecem por acaso – até o momento em que a interpretação vem recobrir e integrar o conjunto de elementos psíquicos ocasionais numa narrativa que lhes aufere sentido porque os encadeia num fio intencional.

No entanto, só a hipótese metafísica do determinismo universal pode fazer com que os elementos psíquicos percam o seu carácter aleatório. Os elementos dos sonhos são ocasionais – ontologicamente ocasionais, por assim dizer – porque se enraízam na singularidade da individuação do inconsciente de um corpo.

Assim, o acaso abre, no campo das formas e qualidades, um espaço onde podem irromper forças livres, livres porque ocasionais. Este é o terceiro destino possível da desmaterialização microscópica. Sucede, então, um movimento contrário à desmaterialização: os corpos enchem-se de forças afetivas que emitem e recebem partículas, o corpo-espelho-de-forças prima o espelhamento das formas e o acaso reina na circulação dos afetos.

O que permitiu tudo isto foi o cruzamento ocasional das séries, que abriu um espaço vazio à volta do acontecimento que surgiu; ao mesmo tempo que se prestava a ser ligado, captado e inserido numa outra série causal. Mas o próprio fato de ser suscetível de captura mostra que pode não ser capturado – pondo a nu o vazio, a não-ligação de direito, o espaço, afinal, onde pode nascer o *kairós* e, de novo, as forças que o corpo projeta e o mundo espelha. Como nos diz Deleuze, não há fechamento e captura sem abertura de linhas de fuga.

**4.** Há dois domínios em que se vê particularmente bem a articulação entre o corpo-espelho-de-forças e o espaço de indeterminação onde nasce o acaso: são a magia (e a feitiçaria) e a arte. Referir-nos-emos apenas ao primeiro.

Que faz a magia? Se considerarmos os rituais terapêuticos, dos mais simples como os que “tiram” o mau-olhado na área mediterrânica aos mais complexos como os estudados por Victor Turner nos Ndembu da África Central<sup>4</sup>, verificamos que as técnicas (mágicas) utilizadas visam controlar o acaso. Trata-se de reduzir o mau-olhado, que, em geral, se resume para a vítima num conjunto de sintomas que apareceram por acaso, numa “causa”, melhor, num motivo determinado. É a “bruxa” (em Portugal, Espanha – e que toma muitos outros nomes na Itália, Albânia, Líbano, Líbia) que diagnostica a razão dos sintomas e fixa o tipo de tratamento. Uma vez conhecida a “causa”, assim como o autor intencional – ou não – do “ataque” de feitiçaria que provocou a doença, prepara-se e executa-se



o ritual que, se tem sucesso, expulsa o agente patológico e repõe a normalidade e a ordem no corpo do doente.

As representações e crenças mágico-religiosas que suportam estes rituais parecem, pois, não admitir o acaso: a “bruxa” ou o adivinho que faz o diagnóstico da doença, decifra – por meio de códigos e da sua própria intuição – uma mensagem encriptada na maneira como a gota de azeite se fragmenta ou não na água – no caso do mau-olhado -, ou nos sinais das entranhas de um animal etc. Essa mensagem vem de um saber transcendente e esotérico (que apenas os antepassados ou as potências divinas possuem) e ao qual só tem parcial e ocasionalmente acesso o feiticeiro ou o *medecine-man*. Mas a adivinhação, tal como o processo de cura, podem falhar – por razões desconhecidas, ou mesmo incognoscíveis. Por exemplo, o *medecine-man* pode não possuir a “força” ou o “poder” suficiente para lutar contra a outra força, causa do mal. Ora, este fator não é redutível nem constitui uma doença tratável. É, por assim dizer, um elemento da potência própria (e, portanto, da competência) do feiticeiro. É ocasional.

Se bem que, parecendo não admitir o acaso, a feitiçaria e a magia situam-no no espaço de contingência que separa o saber esotérico das instâncias divinas do saber exotérico do homem comum. O acaso existe, mas *eventualmente* (não *necessariamente*) o homem pode dominá-lo e aboli-lo temporariamente.

O ritual terapêutico forma um dispositivo destinado a controlar o acaso. Mas como é sempre possível que o processo de cura falhe (por acaso), ele abre, afinal, um espaço de indeterminação em que se decide o destino dos homens. A magia reconhece que há um fator aleatório ontológico na sua tentativa de controlar o acaso. Neste sentido, diremos que a feitiçaria e a magia, ao captar e domar o acaso, mostram como ele se liberta assim como o espaço de indeterminação incodificável aonde se liberta. É o espaço da luta e da guerra, já que no pensamento primitivo a feitiçaria é assimilável a um combate. O mesmo se diria do jogo como procura de controle e libertação do acaso.

Ora, para que a prática mágica funcione, é preciso que se opere uma transferência de forças. O mau-olhado, a possessão são pensados como incorporações de forças que quiseram penetrar e alojar-se num corpo. No centro desta “transferência psicótica” (para nomearmos o fenômeno com a terminologia psiquiátrica) trabalham devires. Por exemplo, a possessão como um devir-antepassado do paciente possuído. Na cura (suponhamos, pelo transe), o devir-antepassado é ativado ao extremo, até o antepassado espectral ser expulso do corpo. Se há devir, é porque resulta do espelhamento de forças, ou seja, da ação do corpo-espelho-de-forças. Na possessão, o corpo se autoespelha como antepassado e “joga” gestual e verbalmente esse antepassado incorporado em que devém.

Existe uma expressão francesa, da linguagem da feitiçaria, mas também da linguagem comum, que exprime bem o duplo fator de intencionalidade e de indeterminação em ação no acaso: *jeter un sort*, que se pode traduzir imperfeitamente por “rogar uma praga”, no sentido de suscitar a “má-sorte”, a desgraça. A sorte é em português,



em geral, o bom acaso. “Ter sorte” na loteria, num jogo, é ganhar graças à ação de uma instância indeterminada, mas a que se atribui um poder, precisamente, o poder de escolher o seu alvo. *Jeter un sort* é uma expressão paradoxal: se se lança qualquer coisa, a ação é motivada, intencional – visa-se prejudicar alguém; mas o que se lança é a “sorte” como acaso, um fator de certa maneira incontável. *Jeter un sort* ou “rogar uma praga” ou “lançar o mau-olhado” pode ou não ter resultado: significa também tentar a sorte, tentar acordá-la, tentar induzir nessa instância que não obedece a nenhuma lei uma intencionalidade precisa. É tentar provocar o acaso, fazê-lo agir como uma causa – mas, de certo modo, este tentar, porque não passa de uma tentativa, não se desprende inteiramente do acaso.

Repare-se que tudo isto supõe que se dota o acaso de força, poder e autonomia. De certa maneira, personifica-se atribuindo-lhe mesmo – tacitamente – uma vontade própria. Mas não se lhe atribui nem tempo nem territórios exclusivos (o acaso existe “por aí”, na “atmosfera”, como acreditam os Azandé<sup>5</sup>). A autonomização e personificação do acaso resultam da projeção-espelhamento de forças do corpo-espelho-de-forças. Por exemplo, no mau-olhado, as forças de inveja canalizadas pela expressão, o olhar, o gesto são “lançadas” mas ao mesmo tempo “atiradas ao ar” para ver se a pessoa visada as atrai e apanha. Essas forças repartem-se, pois: investidas na expressão ou no olhar, veículo do mau-olhado, emitem um excesso que se investe no acaso e que pretende cruzar-se com a série de *faltas* que, por seu turno, emana da vítima. Se se cruzam, dá-se o acaso que é *simultaneamente* reduzido, inserido numa terceira série causal que integra as duas primeiras – a das invejas e do excesso de forças livres, e a das faltas -, e as incorpora: as forças das invejas penetram e aprisionam a força vital da vítima. Quando a expressão que canaliza as forças do mau-olhado é “atirada ao ar”, entra no espaço de indeterminação do acaso, tornando-se ela própria ocasional; simetricamente, é o que acontece com as “faltas” que se vão cruzar com as invejas. Relação de forças que parte dos corpos que se espelham – as “faltas” espelham os “excessos”, e a instância sem rosto “acaso” forma-se, porque fixa uma parte das forças em jogo, mas desinvestidas.

Seria interessante analisar como uma terapia psíquica moderna, como a psicanálise, exclui o acaso do seu processo terapêutico, e como, apesar de tudo, o acaso insiste e persiste em interferir, exigindo novos conceitos para descrever a complexidade da sua ação. Veríamos que teríamos de pensar diferentemente o sonho, o inconsciente, a transferência – como o sugere, num brilhante artigo, Adam Phillips<sup>6</sup>.

**5.** Convém agora descrever melhor os mecanismos do espelhamento de forças, se queremos, afinal, responder às perguntas: como nasce o acaso desse mecanismo? Como interfere na formação das formas, a partir das forças – problema decisivo para a compreensão de tantos fenômenos na área da estética, da terapia, da micropolítica ou da retórica.

O espelhamento de forças foi já referido por Espinosa, que o chamou de “imitação afetiva”, tendo o seu estudo sofrido

recentemente uma forte reativação através da psicologia cognitivista. Daniel Stern, por exemplo, chama-lhe *accordage affectif*, que se poderá talvez traduzir por “concordância” ou “correspondência afetiva”, ou ainda “aparelhamento” ou “contágio de afetos” [*appariement d’affects, contagion d’affects*] – que Stern e outros investigadores estudaram em bebês, a partir dos nove meses, quando o contágio afetivo começa.

Nós consideramos o espelhamento de forças como um fenômeno geral do corpo – da criança como do adulto – de tal modo importante que entra na sua definição. O espelhamento de forças tem por origem uma propriedade do corpo: a de emitir forças (partículas intensivas) que um outro corpo recebe e acolhe como suas. Qualquer corpo, pois, incorpora forças emitidas por um outro corpo e espelha-as, emitindo outras forças ou exprimindo-as: assim as lágrimas provocam lágrimas, a força da alegria ou da compaixão são contagiantes, a violência suscita uma reação recíproca etc. Fundamentalmente, quer dizer, enquanto substrato nu desta re-emissão de forças determinadas, a emissão de intensidades projeta *vida* no outro corpo. Porque não se trata de forças inertes puramente físicas, mas de forças de vida. É por isso que o corpo-espelho-de-forças possui a propriedade de espelhar e de fazer o outro corpo espelhar: porque dá, antes de mais, uma vida ao outro corpo ou ao objeto inanimado. Esse constitui o núcleo do espelhamento de forças: sustém as forças particulares que são enviadas, em espelho, pelo corpo (por isso Daniel Stern atribui um papel primordial aos “afetos de vitalidade”<sup>7</sup> na sua “concordância afetiva”).

Esta propriedade central do corpo justifica, pela sua importância, que falemos num “corpo-espelho-de-forças”. Referimo-nos já ao seu papel nos devires. Olhemos com mais atenção. Dissemos que não há devires sem espelhamento. Acrescentemos: *o devir é um espelhamento de forças*. Se entre o indivíduo que devém e o animal ou objeto em que devém nasce uma zona de indiscernibilidade, é porque as forças emitidas e as que se refletem se confundem – não porque as imagens de um e de outro dificilmente se distinguem. O espelhamento de forças não constitui uma reflexão de tipo “imagem no espelho”, uma imitação. A força refletida ao “entrar” no espelho (no corpo-espelho) mistura-se necessariamente com outras forças corporais, mudando de ritmo e de intensidade. A violência que sai do corpo que foi violentado não é uma cópia ou uma imagem desta última, mas o produto de um metabolismo que sofreu no corpo da vítima. Mudaram certas determinações (como a intensidade e a modulação da energia), mas sobretudo o laço de pertença: já não é uma força do indivíduo que a emitiu que ressurge espelhada por um outro corpo; é uma força que emana de um *outro* que lhe pertence. Ou seja, o espelhamento de forças cria a singularidade da força refletida. Porque a primeira projeção é incorporada no outro corpo dando-lhe vida, quer dizer, vida autônoma e singular. Se a criança, o pintor ou o poeta são capazes de dar vida a uma pedra, é porque o fluxo de forças foi cortado para que a pedra, agora “animada”, apareça como singular, individuada, própria.

A singularização da vida do animal ou do objeto representa um requisito essencial para a criação de uma zona de indiscernibilidade do devir: aí, a minha singularidade mistura-se com a do animal (ou da pedra, ou da árvore) porque esta emite forças a partir de uma singularidade diferente. Se o espelhamento refletisse forças que eu reconhecesse só como minhas, não haveria diferença e, portanto, indiscernibilidade. Podemos então avançar com a afirmação recíproca da que acabamos de fazer: *o espelhamento de forças é um devir*. Ora, o devir é um fator decisivo na emergência do acaso.

Note-se que Daniel Stern tem a mesma ideia da sua “concordância afetiva”: ela também não é puro reflexo em espelho. “‘A resposta em espelho’ ou ‘em eco’ representa os termos e os conceitos mais próximos da ‘concordância afetiva’. O sentido destes termos tropeça no problema da fidelidade do comportamento imitado do original. ‘A resposta em espelho’ apresenta o inconveniente de sugerir um sincronismo temporal completo.”<sup>8</sup> O espelhamento de forças não é uma pura imitação reflexiva. Mas também não é identificável com a empatia. Esta supõe “a mediação de processos cognitivos”, ao passo que a “concordância afetiva” de Stern é uma correspondência imediata, um modo de “reproduzir imediatamente o estado afetivo interno do outro. Num caso clínico descrito por Stern, “a mãe ‘desliza para o interior’ do estado emocional do bebê, de modo suficientemente profundo para o captar.”<sup>9</sup> Segundo Stern e a sua equipe, “três características de um comportamento preenchem as condições [para que ocorra um “aparelhamento sem imitação”] (podendo, por conseguinte, servir de fundamento à concordância) [...] São a intensidade, o ritmo e a forma”. O autor vai mostrar como estes fatores se desdobram em seis tipos de aparelhamento: intensidade absoluta, perfil de intensidade, pulsação temporal, ritmo, duração, forma. Por exemplo, a “*Intensidade absoluta*. O nível de intensidade do comportamento materno é o mesmo do que o do bebê, quaisquer que sejam o modo e a forma do comportamento. Por exemplo, a força de vocalização materna poderia igualar a do movimento brutal do braço feito pelo bebê [num caso em que o bebê agita de baixo para cima o braço e a mãe tenta acordar-se-lhe afetivamente com vocalizações numa gama de sons “de baixo para cima”].”<sup>10</sup> E Stern lembra o caso que descrevera já da mãe que transpusera o movimento do bebê para o movimento da sua própria cabeça, que ela agita de baixo para cima. “Forma não quer dizer a mesma forma, senão seria imitação”. Assim, pela forma se aparelham duas emoções. Acrescentemos que “o *processo* da concordância tem lugar essencialmente fora da consciência”<sup>11</sup>.

Esta descrição interessa-nos particularmente porque nos permite mostrar como na percepção de um corpo ou de uma coisa, se forma um caos – onde nasce a imprevisibilidade e o acaso.

Em toda a percepção – no bebê como no adulto – age o espelhamento de forças e o espelhamento de formas. Podemos considerar a “concordância afetiva” de Stern como um espelhamento de forças, que ele considera como o substrato mais importante do que apelida de “intersubjetividade” e também da formação do *Self*.

Ora, o que se passa na percepção? O espelhamento de forças (afetivas) diz respeito sobretudo à intensidade e ao ritmo das forças, mas também à “forma”. Se entro numa relação com um corpo, atribuo-lhe a intensidade e o ritmo dos meus afetos (especialmente dos “afetos de vitalidade”). Mas a projeção dessas forças sofre uma reflexão que transforma o corpo investido num corpo também emissor. Emissor de forças, como já vimos, diferentes, se bem que resultantes de um espelhamento. Consideremos dois corpos numa relação dual, formando um sistema. As forças espelhadas vão afetar o corpo A (primeiro emissor), de tal maneira que este já não se situa fora da relação com um sujeito emissor face a um objeto B (corpo receptor). Agora A é também receptor, e o é enquanto continua a emitir – o mesmo acontecendo, simétrica e reciprocamente, com B. A intensificação das trocas vai embaralhando cada vez mais a posição emissora de A e a posição receptora de B, voltando-as ao avesso, confundindo-as. Dá-se então um efeito de “retroação” tal que pode produzir o caos – por exemplo, o resultado pode ser uma osmose total das forças de A e B e a perda da sua autonomia, de tal modo que não saberíamos dizer quem é emissor e quem é receptor. No campo psiquiátrico se entraria numa relação classicamente qualificada de “fusional” suscetível de gerar uma psicose.

Suponhamos que o sistema não se compõe apenas de A e B, mas de A, B, C ou mesmo  $n$  elementos em relação osmotizante. A confusão torna-se imparável em direção ao caos.

Como se viu, adotamos, de passagem, o modelo da teoria física do caos. O processo de espelhamento gera turbulência, quer dizer, caos. Em termos concretos, isto significa que toda a percepção, porque implica um espelhamento de forças, contém o germe de uma situação caótica. Por retroação das forças emitidas, quer dizer, por espelhamento do espelhamento das forças emitidas e de outras projetadas por B, pode ocorrer uma situação tal que a oscilação entre um estado de A de mais forte pregnância de emissão relativamente à recepção, torne imprevisível a posição de A e de B. O que leva à indistinção das forças na percepção. Neste sistema há dois atratores estranhos, os corpos A e B, à volta dos quais se desenvolve a turbulência e a imprevisibilidade do trajeto, da posição, da intensidade e do ritmo das forças.

Mas na percepção não intervém apenas o corpo-espelho-de-forças, mas também o corpo-espelho de formas, a reflexão das formas. Não de formas idênticas mas de, por assim dizer, “formas de forças”, formas de ritmos, de intensidades; e o aparelhamento faz-se por transferências amodais (fora das modalidades sensoriais), comprometendo afetos de vitalidade (mais dos que os afetos categoriais).

Destes dados tiram-se várias conclusões: 1. É o espelhamento das forças que permite o espelhamento das formas. Pois antes de uma forma do objeto tomar vida, é preciso que uma projeção e captação de uma forma de força se realize. Para que “ver” seja “ser visto”, é necessário que uma força de vida, uma “forma de força”, uma forma do ritmo de um afeto de vitalidade se inscreva no corpo do outro –

para que o meu possa “ser visto”, quer dizer, para que uma forma particular do corpo empírico possa tornar-se percebida. 2. Na situação de caos para que tende o espelhamento de forças – na percepção, no pensamento, no psiquismo, na criação artística -, este provoca uma desestruturação das formas (tanto de A como de B). A força predomina sobre a forma que se fragmenta e atenua a sua intensidade própria. No espaço caótico, as forças circulam aleatoriamente e os pedaços de formas, soltos, desprendidos, livres, flutuam ao acaso (não investidas por forças). É neste meio turbulento e imprevisível que, por vezes, os fluxos de forças encontram e são atraídos por fragmentos de formas. Como? Pelo cruzamento ocasional de “formas de ritmos”, quer dizer, de formas de forças como formas extra-sensoriais. Num momento crítico do duplo espelhamento de forças e de formas, as primeiras são atraídas pelas segundas como uma força é atraída por outra, diferente, mas que tem o poder de devir-imagem, imagem que, por contração, por absorção, tende a condensar em si todas as forças do corpo.

Deste cruzamento entre estes dois tipos de espelhamento nasce o acaso de uma nova forma de que emana uma nova força. É pois esse cruzamento que faz nascer o acaso. Resta-nos perguntar: porque é que os fragmentos de imagens e formas atraem as forças? Qual a razão e o agente dessa atração?

Antes de responder, lembremos a multiplicidade de domínios que esta problemática atravessa: na estética, a relação forças-formas está no cerne do processo criativo; na psicanálise, em que a mesma relação determina o objeto do fantasma, o duplo movimento da transferência e da contra-transferência ou o elemento gerador do sonho; na vida quotidiana, na atração amorosa, nos jogos da criança, no carisma político, na formação de híbridos, por exemplo. Em todos estes casos nasce a pergunta: por que é que aquela forma foi “escolhida” entre inúmeras outras possíveis? De onde vem a sua pregnância intensiva? O que tem ela para atrair aquele particular feixe de forças?

No meio caótico povoado de pedaços de imagens e de forças que circulam – meio que resultou da desestruturação da forma macro graças ao espelhamento de forças -, a fragmentação caótica intensifica as imagens parciais e as formas que circulam à deriva, livres. Por quê? Porque o caos liberta energia e porque, nesse meio, as transferências transmodais de forças afetivas ocorrem com muito mais frequência, intensidade e variedade (como Stern reconhece para o bebê) – passando um afeto de vitalidade de uma imagem tátil para uma imagem visual, por exemplo – de tal maneira que tal imagem pode tornar-se um atrator preferencial dessas transferências. As quais acontecem, pois, por atração. Como é também por atração que essa imagem, particularmente intensa, chama a si as forças de espelhamento vindas do outro corpo. Como se processa a atração?

Em suma, o processo já descrito resume-se e continua assim: 1. O espelhamento de forças reflete forças diferenciadas. Por intensificação e aceleração, as forças tendem a esboçar formas. 2. O espelhamento de formas solta fragmentos de formas que atraem forças

e afetos amodais de outros fragmentos graças ao ritmo que os traduz uns nos outros. As formas tendem a transformar-se em forças, por esbatimento e desmaterialização das suas propriedades formais; tendem a emitir cada vez mais forças. 3. As “formas de forças” entram em tensão de atração (ou repulsão) com as formas intensificadas. O ponto crítico do acaso dá-se quando os ritmos de um e outro lado se atraem porque se entretecem. Como escrevem Deleuze e Guattari, o ritmo “é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. [...] Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos.”<sup>12</sup> Aqui, com forças e formas. A tradução rítmica dá a impressão de compor um só ritmo, um só corpo, mas o que resulta é uma diferenciação rítmica maior e a diferenciação mais complexa dos corpos.

As forças de A vão ritmar as formas de B porque estas vão intensificar, traçar melhor, intensificando-as, as “formas das forças” de A.

O que é um encontro? É um encontro casual. Para que ocorram tais encontros, é preciso produzir o acaso ou, antes, criar as condições para que o acaso surja num encontro. Voltamos ao princípio, quando descrevíamos como Duchamp queria produzir o acaso num encontro rigidamente marcado (um *rendez-vous*). Mas agora não se trata de desmaterialização dos corpos, mas da sua caotização. As melhores condições para que aconteça um encontro casual residem na produção do caos. Melhor, na provocação da emergência do microcaos que já está em nós. Essa é a primeira condição. A segunda é a projeção do caos, quer dizer, de forças caóticas num outro corpo, que as receberá *como por acaso*. A desestruturação das suas formas macro e da hegemonia destas sobre as forças, o vir à tona do caos num e noutra corpo, criam um campo de atração de forças e de formas, segundo os processos que descrevemos. O ponto crítico da dupla reversibilidade das forças e fragmentos (séries divergentes) irrompe como o momento em que a *corrente* “pegou” entre os dois. Esse é o instante do surgimento intensivo do acaso. O Ritmo entreteceu o desigual no desigual, o diferente no diferente graças ao Desigual e à Diferença, criando um contínuo de forças sem princípio nem fim. Produziu-se a osmose de afetos, a “concordância afetiva”. Se o encontro é amoroso, então um e outro, querendo traduzir a linguagem molecular dos espelhamentos diferenciais e do acaso intervalar em linguagem molar, dirão: “Esperei desde sempre por ti” ou “Estávamos destinados a encontrarmo-nos”. Dirão assim, com e sem razão, porque o acaso puro, que não existe, engendra a imagem do seu avesso impossível, no espelhamento absoluto. Mas, na verdade, eles estão falando das suas diferenças que se encontraram, não se sabe como (definir o acaso é aboli-lo), mas de modo certo, como o quer uma boa prática do acaso.

- 1** Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Flammarion, Paris, 1975, p.49
- 2** “Conversations avec Marcel Duchamp” in A. Jouffroy, *Une révolution du regard*, Gallimard, 2008, p.119 (doravante AJ).
- 3** Idem, pp. 118-119.
- 4** V. , por ex., V. Turner, *Les tambours d'affliction*, Gallimard, Paris, 1972.
- 5** V. E. E. Evans-Pritchard, *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandé*, Gallimard, Paris, 1972.
- 6** V. Adam Phillips, “Nos hasards et le *Contingent Self*” in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°48, Automne 1993, Gallimard.
- 7** V. Daniel Stern, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, PUF, Paris, 1999, pp.77. Os afetos de vitalidade estão ligados a processos vitais “como respirar, ter fome, sair do sono, sentir a passagem das emoções”; são afetos vitais ligados à força de vida; diferem dos “afetos categoriais” ou “darwinianos” (como a cólera, a tristeza, a felicidade etc). Compõem-se de “certas propriedades das pessoas e das coisas, tais como a forma, o nível de intensidade, o movimento, o número e o ritmo” (p.77). São apreendidos diretamente como atributos perceptivos globais e amodais.
- 8** Idem, p.188-189.
- 9** Idem , p.193.
- 10** Idem, p.190.
- 11** Idem, p.193.
- 12** G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Ed Minuit, Paris, 1980, p.385.





## *Ghost of chance :* **Les interzones de risque de William Burroughs**

Didier **Girard**

You never know you never do know where  
your good fortune is to come from  
(Gertrude Stein)

Selon Gertrude Stein, s'il est une chose dont on peut être certain et qui n'est pas soumise aux lois du hasard et du tangible, c'est bien la certitude que l'on ne sait jamais, vraiment jamais, d'où peut venir sa bonne fortune. Cette belle leçon, parfaitement solaire, à l'heure de la défiance universelle, se retrouve aussi dans le cinéma de Pedro Almodovar : la confiance ne devrait se donner qu'à l'étranger. Ni la relation au contexte, ni les liens de causalité rationalistes, ni les déterminismes culpabilisateurs des principales religions ne permettent d'ouvrir un débat sur le hasard puisqu'ils le contiennent et le neutralisent en lui donnant une valeur fantasmagique par toutes sortes de conjurations et de rituels sociaux.

Toute l'œuvre de William Burroughs est radicalement soumise à l'aléatoire (*the random factor*), mais j'ai voulu me concentrer sur un de ses écrits les plus tardifs, le moins connu aussi, car le moins associé à son grand texte, le Festin nu (*The Naked Lunch*) qui lui a été beaucoup (trop) commenté. Je veux parler bien sûr de *Ghost of Chance*.<sup>1</sup> *Ghost of Chance* est avec *My Education : A Book of Dreams*<sup>2</sup>, sorte de Bardo Thodol à la Burroughs, la dernière œuvre de fiction publiée dans les années 1990 par William Burroughs de son vivant. Dans un premier temps, je vais revenir sur les circonstances biographiques car le terme de pratique du hasard s'y applique si parfaitement, si littéralement, qu'il permettra ensuite de relativiser, paradoxalement, la partie hasardeuse de son écriture. Le titre original fait immédiatement penser à l'expression anglaise « ghost of A chance », et de nombreux lecteurs anglo-saxons s'y méprennent à la première lecture, influencés qu'ils sont par la réputation de sordide et de dangerosité que l'on fait au monde de son auteur. L'expression proverbiale insiste sur la faible probabilité d'actualisation d'un événement porté par le hasard positiviste. En fait le titre désigne dans la fiction un fantôme, un revenant, qui permet de retrouver l'intensité et l'énergie d'être vivant, et qui est porteur de bonne fortune pour l'humanité toute entière. C'est, dans sa forme et sa diégèse, un roman d'aventures, mettant en scène un curieux héro, moitié Action Joe, moitié Saint Ignace de Loyola, répondant au nom (et au type) de Capitaine Mission, le fondateur d'une république libertaire sur une île lointaine et isolée. On

comprendra au fil de la lecture (en particulier des curieuses digressions en bas de page et postface) que cette île pourrait être Madagascar et que l'action est censée se dérouler vraisemblablement à la toute fin du dix-septième siècle. Il se trouve d'ailleurs que cette matière à fiction a des origines historiques et/ou intertextuelles. Daniel Defoe, dans sa *General History of the Most Notorious Pirates* (1724), a rédigé un chapitre entier consacré à la curieuse aventure d'un capitaine français, du nom de Misson, fondateur d'une république qui s'appelait Libertalia (devenue Libertatia dans le livre qui nous occupe ici). On l'aura compris, *Ghost of Chance* est un conte et un mythe réactualisé, brouillé, décentralisé, a-temporalisé, et ressortant à la philosophie pirate. A l'abordage, rien ne va plus !

Cet univers créé, recréé et recyclé par William Burroughs n'est pas sans manquer de similarités avec l'interzone de Tanger, au Maroc, dans les années cinquante, et de toutes celles imaginées par Burroughs dans ses autres livres. Plus spécifiquement, *Ghost of Chance* reprend sur le thème écologique (mais nous y reviendrons) un schéma narratif déjà développé dans le premier livre de sa trilogie des années quarante-vingt, *Cities of the Red Night*<sup>3</sup>, où le Capitaine Mission apparaît pour la première fois. Ce personnage, ou plutôt ce type, prend bien des formes dans l'œuvre de Burroughs ; c'est en effet l'incarnation textuelle du destin de l'homme, pathétique, excitant et vain, que de partir, d'explorer, de pénétrer et de se confronter à l'inconnu. Cela ne relève pas chez cet auteur, comme on l'a trop souvent lu, d'une idéologie misogyne ou d'un idéalisme homérique, mais d'une réalité anthropologique avec laquelle il faut faire. Nous sommes ici dans la praxis, pas dans l'idéalisme.

Mis à part *Junky* et *Queer*, textes balbutiants qui ont un statut très particulier, l'œuvre de Burroughs n'a pas d'égale quant aux circonstances hasardeuses de sa production, de son édition et de sa publication. Le rejet de toute structure ou de composition linéaire, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement que d'une immense indifférence ou d'inadéquation à son égard, est tout à fait frappant chez cet auteur. Il ne s'agissait même pas non plus, on le sait aujourd'hui<sup>4</sup>, d'une simple stratégie d'expérimentation ou programmatique. Par exemple, la méthode du *cut-up*, développée et commentée avec Brion Gysin dans les années soixante, est postérieure à l'écriture de *The Naked Lunch* ou d'autres fragments de ces années-là et ce sont des amis (Allen Ansen, Allan Ginsberg, Jack Kerouac...) qui ont rassemblé les différentes sections de ce qui forme aujourd'hui le texte du *Festin nu*, et qui leur ont donné un ordre de pagination.

Avec une discipline toute anti-disciplinaire, Burroughs a toujours évité le contrôle autorial sur l'édition de ses textes. Cette façon de faire a perduré jusqu'à la fin de sa vie. C'est bien cela qui donne aussi le caractère kaléidoscopique et fractal à son œuvre et qui redéfinit la puissance de la répétition comme technique d'écriture. Dans « International Zone » (publié dans *Interzone*) Burroughs fait une comparaison lumineuse avec la musique arabe qui pourrait bien être aussi la musique des écoles de samba de Rio de Janeiro : « Arab music has neither beginning nor end. It is timeless. Heard for the first time, it

may appear meaningless to a Westerner because he is listening for a time structure that isn't there.<sup>5</sup> »

Ainsi, la situation diégétique de *Ghost of Chance* est la nième version de ce que l'on trouve dans presque tous ses récits, depuis *Twilight Last Gleamings* (écrit avec Kells Elvins en 1938), dans *And The Hippos Were Boiled in their Tanks* (écrit avec Jack Kerouac en 1944<sup>6</sup>), dans *The Yage Letters* (correspondence with Allen Ginsberg entre 1953 et 1958<sup>7</sup>), et dans *Minutes to Go* et *The Exterminator!* (avec Brion Gysin, respectivement en 1960 et 1973). Dans tous ces textes moins commentés que d'autres, mais qui se présentent comme autant de cas de ce que l'on pourrait nommer une pratique de communisme littéraire, la position de l'écrivain, comme celle du « héros », mettent en avant un état d'alerte sensible et permanent, une instabilité tangible nourrie de subjectivité liquide, le tout vécu dans une passivité extrême. Dans les « Lee's Journals », Burroughs écrit: « Attempts to break through have led to curbs, disasters, warnings. I cultivate an alert passivity, as though watching an opponent for the slightest sign of weakness. »<sup>8</sup>

Pour résumer, dans la vie et dans le positionnement (ici et là) de William Burroughs en tant qu'écrivain, il ne s'agissait pas véritablement de hasard (car celui-ci ne se problématise que chez un rationaliste), mais plutôt d'aléas (au sens où Georges Bataille employait ce mot), ou encore d'*occasio*, notion chère aux Jésuites pour désigner l'occasion ou la circonstance opportune. C'est aussi le moment d'un incroyable abandon à des forces difficilement dicibles et communicables (d'où l'intérêt intense de Burroughs pour les codex mayas, les hiéroglyphes égyptiens, la pensée soufie et bien d'autres pratiques relevant du nagual: la transe, l'hallucination, le rituel magique, etc.). En revanche, dans ses textes et ses fictions, les activités humaines, des plus objectives au plus subjectives, sont présentées comme éminemment prévisibles et la réalité n'est plus qu'une fonction de ces activités préenregistrés, et non pas l'inverse. Ainsi, dans sa progression à l'intérieur des terres de l'île, le Capitaine Mission se retrouve-t-il à l'entrée du Jardin des Occasions Perdues (« The Garden of Lost Chances ») :

He remembers the pink pig creature, lost in passive weakness, slumped hopelessly against the wall and the black simian against the far wall by the entrance, very still and very black, a blackness that glows. And the gentle deer lemur, extinct for two thousand years, the Ghost that shares his pallet. He moves forward through the roots that trail from the ancient stone arch. Somehow the black monkey creature is in front of him, and he looks into his eyes, completely black. It is singing a black song, a harsh melody of a blackness too pure to survive in time. It is only compromise that survives; that is why Homo Sap is such a muddled, unsightly creature, precariously and hysterically defending a position that he knows is hopelessly compromised.<sup>9</sup>

L'une des raisons de l'aporie annoncée, selon l'écrivain, tient à des constructions conceptuelles et idéologiques erronées, comme celle du Temps, décrit comme non pas simplement une affliction humaine, ni

même comme une chose inventée par les humains, mais comme une stratégie carcérale (16). Ce qui permet au narrateur de donner libre cours à des révisions historiques, si ce n'est préhistoriques, dans de nombreuses digressions que certains ont lu comme élégiaques mais qui nous semblent plutôt relever du genre de la science-fiction. Ainsi, Burroughs s'offre-t-il une échappée vers une réécriture de l'Histoire mais au lieu de la faire démarrer avec la Chute et la Faute originelle, il y substitue une métaphore plus géologique, une Histoire qui commencerait avec une fracassante tectonique des plaques : « The Rift was an explosive charge and contrast, swept by violent electrical storms, incredibly fertile in places, entirely barren in others. » (16)

Tout à l'inverse, les fantômes de *Ghost of Chance*, les porteurs d'un futur virtuel, sont les lémuriens, animaux en voie d'extinction et si chers à un autre Homme de Lettres contemporain, Cyril Connolly : « Their way of thinking and feeling is basically different from ours, not oriented toward time and sequence and causality. They find these concepts repugnant and difficult to understand. » (15) Le lémurien c'est aussi, dans ce livre, l'hypostase du vivant organique qui s'oppose au structurel. Dans sa faiblesse, l'Homme (sous les traits du Capitaine Mission) cherche à absorber leur conscience par osmose. Même les drogues (l'indri y compris) n'y suffisent plus...

Captain Mission who wanted to reach the ancient stone structure before twilight... He often slept with the lemur beside him on his pallet and had named the creature Ghost. [...] The structure that has already begun to obsess Mission could have been built at only one time, before the Split widened to a Chasm. The concept of a question is reed and water. The question mark fades into reeds and water. The question does not exist. (12-13)

Ce conte aux accents ultra-mythologiques remet en cause le langage, grand étouffeur de hasards<sup>10</sup>, car dans cet habitat aussi imprévisible qu'hostile pour l'être avide de conquêtes, la question linguistique est loin d'être périphérique<sup>11</sup>. Dans la langue indigène, le lémurien et le fantôme sont désignés par le même mot, sans pour autant répondre à la dichotomie du genre grammatical entre masculin et féminin et donnant lieu à des rêveries fertiles :

« You were talking about a big ghost. Bigger than a goat... Where are they to be found?  
- When you hear Chebehaka, Man-in-the-Trees, then Big One not here. Her cannot be where noise is.  
- Her?  
- Her. He. For Big Ghost is same.  
- So. He is where Man-in-the-Trees isn't?  
- No. He is there when Man-in-the-Trees is silent.  
This occurred at dawn and sunset. »(2)

La dimension proustienne de l'œuvre de Burroughs, même si elle ne s'ancre pas dans les eaux des mêmes archipels, peut se percevoir à bien des niveaux et lorsque l'auteur de *Du côté de chez Swann*

écrit : « Il y avait autour de Combray deux côtés pour les promenades... Je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques, la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux. » (I, 35), l'intuition (ou plutôt, la plongée) romanesque rejoint les préoccupations et les découvertes de son époque dans le domaine de la neurophysiologie. La recherche du temps perdu devient sous la plume de Burroughs celle d'un temps dévoré :

Those who have heard voices from the non-dominant brain hemisphere remark on the absolute authority of the voice. They know they are hearing the Truth. The fact that no evidence is adduced and that the voice may be talking utter nonsense is irrelevant. This is what Truth *is*. And truth has nothing to do with *facts*. [...] In a pre-recorded and therefore totally predictable universe, the blackest sin is to tamper with the pre-recordings, which could result in altering the pre-recorded future. Captain Mission was guilty of this sin. He threatened to demonstrate for all to see that three hundred souls can coexist in relative harmony with each other, with their neighbors, and with the ecosphere of flora and fauna.<sup>12</sup>

L'écriture se fait alors juxtaposition hasardeuse de mots pour user, abuser et épuiser le pouvoir de codification et de manipulation du langage, lorsqu'il se civilise et se fait « fonctionnel ». Ces expérimentations, relevant d'une étrange stratégie de résistance, n'étaient pas inouïes en 1950. Chez Arthur Rimbaud, bien sûr, et à l'époque dadaïste déjà, la permutation/translation lexicale avait déjà été largement pratiquée par les poètes, comme dans la revue *L'intransigeant* :

Yes rules must be violated but you must first know them. Yes you have to know rules, but...violate them. Yes you have to rule knowledge but first violate it yes you have to rule violations but first know them... you have to know violations but first... rule them... Yes you have to violate knowledge but first rule it.

Et dans le domaine des lettres anglo-saxonnes, c'est sans doute Gertrude Stein qui la première a donné au genre toute sa force subversive (dans *The Geographical History of America*, Stein écrit par exemple, non sans humour : « Money is what words are. Words are what money is. Is money what words are. Are words what money is. »<sup>13</sup>). William Burroughs ira très loin dans ces pratiques du hasard, aboutissant à un chef d'œuvre dans le genre, écrit et fabriqué en collaboration avec Brion Gysin : *The Third Mind* contient des images-textes ou des textes-images démultipliant *ad libitum* des permutations syntaxiques sur une maquette cadrée par une grille tripartite<sup>14</sup>. Ce sont ces publications et ces expérimentations qui auront l'influence la plus marquante sur la scène rock, punk et rap des années 70 et début 80. Plus tard, avec l'avènement de la culture digitale et la prolifération des formats vidéo, c'est une nouvelle génération (Psychic TV, Cabaret voltaire, Throbbing Gristle dont évidemment l'artiste mutant(e)

Genesis P-Orridge) qui exploitera cet héritage dans des productions relevant des cultures de l'écran.

La veine nietzschéenne, bien que W. Burroughs ait toujours explicitement résisté à la lecture de sa philosophie, est étonnamment présente dans *Ghost of Chance*, en particulier à cause de l'affabulation du Christ dans le récit, dans sa deuxième partie en particulier, que l'on retrouve « after his 40-day stint in the desert ». La naissance du Christ est présentée comme concomitante avec la mort du dieu Pan (« The great God Pan is Dead. The date was Dec. 25, zero A.D. », 25). Deux vignettes, dans une veine irrésistiblement satirique, nous présentent le Christ Rédempteur comme celui qui refuse de guérir les animaux (leur absence d'âme leur enlèverait toute velléité à la grâce), et comme une caricature de capitaliste dans la mesure où son monopole sur les miracles (caractère scandaleux, car il va à l'encontre des flux de la nature) est tout simplement sa marque distinctive. Will Self, recensant la publication de *Ghost of Chance*, a éclairé ce positionnement profondément ambigu et humoristique: « Like the great dyspeptic, Burroughs is a describer in the guise of a prescriber<sup>15</sup> » Le ton passe de l'humour le plus décapant (« Unh-uh, Christ was concerned with quantity, not quality. From his standpoint it doesn't make any difference whom you heal. The point is to establish a monopoly *so no more miracles can ever occur* », note de bas de page, 25) à la vraie subversion (« where would Christianity be without the crucifixion? »)

Dans les récits de W. Burroughs, on l'a vu, il n'y a pas vraiment de hasard ou de *kronos* ; toutes les époques se superposent, créant des moments d'indifférenciation temporelle, et les mêmes rituels cannibales se répètent par le truchement d'un temps mensonger et d'un sacro saint Verbe. Parmi ses nombreuses parodies de prières, «Love Thy Enemy» est sans doute la plus troublante :

No doubt about it, brothers and sisters, love is the answer.

“Let love squirt out like a fire hose of molasses. Give him the kiss of life. Stick your tongue down his throat and taste what he has been eating and bless his digestion, ooze down into his intestines and help him along with his food. Let him know that you revere his rectum as part of an ineffable whole. Make him know that you stand in naked awe of his genitals as part of the Master Plan, life in all its rich variety.”

“Do not falter. Let your love enter in unto him and penetrate him with the Divine Lubricant, makes K-Y and lanoline feel like sandpaper. It's the most mucilaginous, the slimiest, ooziest lubricant ever was or shall be, amen.”<sup>16</sup>

C'est tout le mystère Burroughs, un mélange de dégoût, de rire et de fascination<sup>17</sup>, mais il n'empêche que c'est par ces fissures, ces craquements que se communique une perception directe de cultures minoritaires insoupçonnées. Il serait inconvenant de dévoiler ce qui se passe à la fin du livre autour du Monument des Espèces disparues (qui fait pendant au Jardin des Occasions Perdues précité), mais disons seulement que là encore comme dans un célèbre passage de Nietzsche, l'artefact qui accompagne les mutations environnementales est une éruption incontrôlable de poils.



Dans son geste d'écrivant, en revanche c'est la fissure, (*crack-ups, ports of entry...*), je dirais même la sensation haptique de la fissure, sa tangentialité, une contingence artificielle mais sensationnelle, qui permettent l'ouverture vers le possible. La mutabilité incontrôlable et chaotique y est présentée comme la garantie du moment créatif qui n'est lui-même qu'un pré enregistrement du futur.

Il ne s'agit pas de tenter la chance, de la rechercher, de la convoiter mais, pour employer une expression passée d'usage en français, d'être en chance. Burroughs et Gysin, dans le journal de Mr Shannon qui conclut leur livre *Minutes to Go*, terminent sur ces mots, en français: « nous attendons bonne chance ». C'est la situation non pas du hasard, mais du comme par hasard : le fortuit. « When I became captain of the town, I decided to extend asylum to certain citizens who were persona non grata elsewhere in the area because of their disgusting and disquieting deformities ».<sup>18</sup>

La fiction de William Burroughs est une interzone où le risque a toute sa place et ses lettres de noblesse. L'écrivain ne comprenait pas que l'Homme ne se frotte pas, ne se prépare pas, ne s'équipe pas pour accepter et épouser la mutabilité et l'hybridation (la salle consacrée à ces pratiques artistiques au Musée d'Art de Moderne de Rio de Janeiro, à partir de la collection magnifique de Gilberto Chateaubriand, en est un avatar stupéfiant). *Ghost of Chance* catalyse dans sa forme intrinsèquement baroque et fractale cette attitude d'accueil, profondément écologique, face à l'image fantôme qui peut alors revenir (du futur) pour nous permettre d'être en chance. C'est aussi une grande élégie morose et grotesque sur un rapport inédit au monde obsolète, un monde qui n'accepte pas/plus le pouvoir de changement radical et irrémédiable. Finalement, comme chez le photographe Blossfeldt, ou aujourd'hui l'écrivain Michel Houellebecq<sup>19</sup>, c'est l'annonce du triomphe du végétal, la somme de tous les hasards, objectifs ou subjectifs, indifféremment.

**1** William Burroughs. *Ghost of Chance*. London : Serpent's Tail, 1995.

**2** William Burroughs. *My Education: A Book of Dreams*. Londres : Viking Penguin, 1995.

**3** William Burroughs. *Cities of the Red Night* (1981). London : Pan Books Ltd-Picador, 1982.

**4** La synthèse la plus claire à ce sujet est contenue dans la postface de James Grauerholz et Barry Miles à l'édition de référence « The Restored Text » de *The Naked Lunch* 1959 (New York : The Grove Press, 2001) 233-247.

**5** William Burroughs, « International Zone ». In *Interzone*. Harmondsworth : Penguin Books, 1990. 58.

**6** Enfin publié par Penguin Classics/The Grove Press, à Londres et New York, en 2008.

**7** *The Yage Letters* 1953-1963 (San Francisco : City Lights Books, 1975) ; *Minutes to Go* (Paris: Two Cities, 1960), *Exterminator* (San Francisco : Auerhahn Press, 1960)

**8** William Burroughs. *Interzone*. Op. Cit.. 66.

**9** William Burroughs. *Ghost of Chance*. Op. Cit.. 17-18.

**10** Marcel Proust, dans *Du Côté de chez Swann*. Paris : Folio-Poche, 1954. 57-58, écrit : « Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais? C'était possible. Il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent



ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier ».

**11** « Captain Mission did not fear Panic, the sudden, intolerable knowing that everything is alive. He was himself an emissary of Panic, of the knowledge that man fears above all else: the truth of his origin. It's so close. Just wipe away the words and look ». (3) Burroughs a toujours été un grand défenseur de la doctrine sur le Factualisme de Korzybski dont il a assisté aux cours à l'université Columbia de New York.

**12** William Burroughs. *Ghost of Chance*. Op.cit., en note de bas de page, 7-8.

**13** Gertrude Stein. *The Geographical History of America* (1935). 367-488. In Gertrude Stein. *Writings 1932-46*. New York : The Library of America, 1998. 461.

**14** Voir l'édition originale de William Burroughs et Brion Gysin. *The Third Mind*. New York : The Viking Press, 1978. En particulier, 77-87.

**15** Will Self. « Strange Cats ». Publié in *The Guardian* (11.08.1995) : « In his attack on Christianity, Burroughs is making greater common cause with Nietzsche than ever before: 'The teachings of Christ make sense on a virus level. What does your virus do with enemies? It makes enemies unto itself. If he hasn't caught it from the first cheek, turn the other cheek.' But his kinship with Nietzsche exists at another important level ».

**16** William Burroughs. *Ghost of Chance*. Op.cit.. 36.

**17** Dont il n'existe sans doute pas de meilleur étude que le livre de Oliver Harris. *W Burroughs. The Secret of Fascination*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2003.

**18** William Burroughs, First published in *Interzone* op. cit., et mis en musique dans l'album *Spare Ass Annie*, produit par H. Willner, M. Franti and Rono Tse of the Disposable Heroes of Hiphoprisy, New York, Island Red Label, 1993, ISBN 162-535 003-2.

**19** Michel Houellebecq. *La Carte et le territoire*. Paris : Flammarion, 2010.