

**Gilles Deleuze**

# Les intercesseurs



Si ça va mal dans la pensée aujourd'hui, c'est parce que, sous le nom de modernisme, il y a un retour aux abstractions, on retrouve le problème des origines, tout ça... Du coup, toutes les analyses en termes de mouvements, de vecteurs, sont bloquées. C'est une période très faible, une période de réaction. Pourtant, la philosophie croyait en avoir fini avec le problème des origines. Il ne s'agissait plus de partir, ni d'arriver. La question était plutôt qu'est-ce qui se passe «entre»? Et c'est exactement la même chose pour les mouvements physiques.

Les mouvements, au niveau des sports et des coutumes, changent. On a vécu longtemps sur une conception énergétique du mouvement: il y a un point d'appui, ou bien on est source d'un mouvement. Courir, lancer le poids, etc.: c'est effort, résistance, avec un point d'origine, un levier. Or aujourd'hui on voit que le mouvement se définit de moins en moins à partir de l'insertion d'un point de levier. Tous les nouveaux sports - surf, planche à voile, deltaplane... - sont du type: insertion sur une onde préexistante. Ce n'est plus une origine comme point de départ, c'est une manière de mise en orbite. Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air ascendante, «arriver entre» au lieu d'être origine d'un effort, c'est fondamental.

Et pourtant, en philosophie, on en revient aux valeurs éternelles, à l'idée de l'intellectuel gardien des valeurs éternelles. C'est ce que Benda déjà reprochait à Bergson être traître à sa propre classe, à la classe des clercs, en essayant de penser le mouvement. Aujourd'hui, ce sont les droits de l'homme qui font fonction de valeurs éternelles. C'est l'état de droit et autres notions dont tout le monde sait qu'elles sont très abstraites. Et c'est au nom de ça que toute pensée est stoppée, que toutes les analyses en termes de mouvements sont bloquées. Pourtant, si les oppressions sont si terribles, c'est parce qu'elles empêchent des mouvements et non parce qu'elles offensent l'éternel. Dès que l'on est dans une époque pauvre, la

philosophie se réfugie dans la réflexion «sur»... Si elle ne crée rien elle-même, que peut-elle bien faire, sinon réfléchir sur? Alors elle réfléchit sur l'éternel, ou sur l'historique, mais elle n'arrive plus à faire elle-même le mouvement.

### **Le philosophe n'est pas réflexif c'est un créateur**

En fait, ce qui importe, c'est de retirer au philosophe le droit à la réflexion « sur ». Le philosophe est créateur, il n'est pas réflexif.

On me reproche de reprendre des analyses de Bergson. En effet, c'est un très nouveau découpage de distinguer, comme Bergson le fait, la perception, l'affection et l'action comme trois espèces du mouvement. C'est toujours nouveau parce que ça n'a jamais été bien assimilé, il me semble, et ça fait partie de ce qui est le plus difficile et le plus beau dans la pensée de Bergson. Or, appliquer cette analyse au cinéma, se fait tout seul: c'est en même temps que le cinéma s'invente et que la pensée de Bergson se forme. L'introduction du mouvement dans le concept se fait exactement à la même époque que l'introduction du mouvement dans l'image. Bergson, c'est l'un des premiers cas d'auto-mouvement de la pensée. Parce qu'il ne suffit pas de dire: les concepts se meuvent. Encore faut-il construire des concepts capables de mouvements intellectuels. De même, il ne suffit pas de faire des ombres chinoises, il faut construire des images capables d'auto-mouvement.

Dans mon premier livre, j'avais considéré l'image cinématographique comme cette image qui acquiert un auto-mouvement. Dans le second livre, je considère l'image cinématographique dans son acquisition d'une auto-temporalité. Ce n'est donc pas du tout prendre le cinéma dans le sens d'une réflexion sur, c'est prendre le domaine où s'effectue réellement ce qui m'intéresse: dans quelles conditions peut-il y

avoir un auto-mouvement ou une auto-temporalisation de l'image, et quelle a été l'évolution de ces deux facteurs depuis la fin du XIXe siècle. Car, lorsque se fait un cinéma fondé sur le temps et non plus sur le mouvement, c'est évident qu'il y a changement de nature par rapport à la première époque. Et seul le cinéma peut être le laboratoire qui nous rend sensible cela, dans la mesure où, précisément, le mouvement et le temps sont devenus des constituants de l'image elle-même.

Le premier stade du cinéma, donc, c'est l'auto-mouvement de l'image. Il se trouve que ça va se réaliser dans un cinéma de narration. Mais ce n'était pas forcé. Il y a un manuscrit de Noël Burch qui est essentiel sur ce point: la narration n'était pas comprise dans le cinéma dès le début. Ce qui a amené l'image-mouvement, c'est-à-dire l'auto-mouvement de l'image, à produire de la narration, c'est le schème sensori-moteur. Le cinéma n'est pas narratif par nature: il devient narratif quand il prend pour objet le schème sensori-moteur. A savoir: un personnage sur l'écran perçoit, il éprouve, il réagit. Ça suppose beaucoup de croyance: le héros est dans telle situation, il réagit, le héros saura toujours comment réagir. Ça suppose une certaine conception du cinéma. Pourquoi est-il devenu américain, hollywoodien? Pour une raison simple: c'est l'Amérique qui avait la propriété de ce schème. Tout s'est fini avec la Seconde Guerre. D'un coup, les gens n'y croient plus tellement, qu'il y ait possibilité de réagir à ces situations. L'après-guerre les dépasse. Et il va y avoir le néo-réalisme italien qui présente des gens placés dans des situations qui ne peuvent plus se prolonger en réactions, en actions. Pas de réactions possibles, est-ce que ça veut dire que tout va être neutre? Non, pas du tout. Il y aura des situations optiques et sonores pures, qui vont engendrer des modes de compréhension et de résistance d'un type tout à fait nouveau. Et ce sera le néo-réalisme, la Nouvelle Vague, le cinéma américain en rupture avec Hollywood.

Bien sûr, le mouvement va continuer à être présent dans l'image, mais, avec l'apparition de situations optiques et sonores pures, délivrant des images-temps, ce n'est plus lui qui compte, il n'est là qu'à titre d'index. Les images-temps, ça ne veut pas du tout dire de l'avant et de l'après, de la succession. La succession existait dès le début comme loi de la narration. L'image-temps ne se confond pas avec ce qui se passe dans le temps, ce sont de nouvelles formes de coexistence, de mise en série, de transformation...

### **La transformation du boulanger**

Ce qui m'intéresse, ce sont les rapports entre les arts, la science et la philosophie. Il n'y a aucun privilège d'une de ces disciplines sur une autre. Chacune d'entre elles est créatrice. Le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la philosophie, créer des concepts. A partir de là, si l'on se donne ces grosses rubriques, aussi sommaires soient-elles: fonction, agrégat, concept, on peut formuler la question des échos et des résonances entre elles. Comment est-il possible que, sur des lignes complètement différentes, avec des rythmes et des mouvements de production complètement différents, comment est-il possible qu'un concept, un agrégat et une fonction se rencontrent?

Premier exemple: il y a, en mathématiques, un type d'espace appelé espace riemannien. Mathématiquement très bien défini, en rapport avec des fonctions, ce type d'espace implique la constitution de petits morceaux voisins dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières et cela a permis, entre autres, la théorie de la relativité. Maintenant, si je prends le cinéma moderne, je constate qu'après la guerre apparaît un type d'espace qui procède par voisinages, les connections d'un petit morceau avec un

autre se faisant d'une infinité de manières possibles et n'étant pas prédéterminées. Ce sont des espaces déconnectés. Si je dis: c'est un espace riemannien, ça a l'air facile et pourtant c'est exact d'une certaine manière. Il ne s'agit pas de dire: le cinéma fait ce que Riemann a fait. Mais, si l'on prend uniquement cette détermination de l'espace: voisinages raccordés d'une infinité de manières possibles, voisinages visuels et sonores raccordés de manière tactile, alors, c'est un espace de Bresson. Alors, bien sûr, Bresson n'est pas Riemann, mais il fait dans le cinéma la même chose qui s'est produite en mathématiques et il y a écho.

Un autre exemple: il y a dans la physique quelque chose qui m'intéresse beaucoup, qui a été analysé par Prigogine et Stengers, et qu'on appelle «transformation du boulanger». On prend un carré, on l'étire en rectangle, on coupe le rectangle en deux, on rabat une partie du rectangle sur l'autre, on modifie constamment le carré en le réétirant, c'est l'opération du pétrin. Au bout d'un certain nombre de transformations, deux points, si rapprochés soient-ils dans le carré originel, se trouveront fatalement dans deux moitiés opposées. Ça donne l'objet de tout un calcul et Prigogine, en fonction de sa physique probabilitaire, y attache une grande importance.

Là-dessus, je passe à Resnais. Dans son film *Je t'aime, je t'aime*, on voit un héros qui est reporté à un instant de sa vie et cet instant va être pris dans des ensembles différents à chaque fois. Comme des nappes qui vont être perpétuellement brassées, modifiées, redistribuées, de telle façon que ce qui est proche sur une nappe va être au contraire très distant sur l'autre. C'est une conception du temps très frappante, très curieuse cinématographiquement et qui fait écho à la «transformation du boulanger». Au point qu'il ne me semble pas choquant de dire Resnais est proche de Prigogine, tout comme Godard, pour d'autres raisons, est proche de Thom. Il ne s'agit pas de dire: Resnais fait du Prigogine et Godard du

Thom. Mais de constater qu'entre des créateurs scientifiques de fonctions et des créateurs cinématographiques d'images il y a des ressemblances extraordinaires. Et cela vaut également pour les concepts philosophiques, puisqu'il y a des concepts différenciés de ces espaces.

Du coup, la philosophie, l'art et la science entrent dans des rapports de résonance mutuels et dans des rapports d'échange, mais, à chaque fois, pour des raisons intrinsèques. C'est en fonction de leur évolution propre qu'ils percutent l'un dans l'autre. Alors, dans ce sens, il faut bien considérer la philosophie, l'art et la science comme des espèces de lignes mélodiques étrangères les unes aux autres et qui ne cessent pas d'interférer. La philosophie n'ayant, là-dedans, aucun pseudo-primat de réflexion, et dès lors aucune infériorité de création. Créer des concepts, c'est non moins difficile que de créer de nouvelles combinaisons visuelles, sonores, ou créer des fonctions scientifiques. Ce qu'il faut voir, c'est que les interférences entre lignes ne relèvent pas de la surveillance ou de la réflexion mutuelle. Une discipline qui se donnerait pour mission de suivre un mouvement créatif venu d'ailleurs abandonnerait elle-même tout rôle créateur. L'important n'a jamais été d'accompagner le mouvement du voisin, mais de faire son propre mouvement. Si personne ne commence, personne ne bouge. Les interférences ce n'est pas non plus de l'échange: tout se fait par don ou capture.

Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'oeuvre. Ça peut être des gens - pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes - mais aussi des choses, des plantes, des animaux même, comme dans Castaneda. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi:

on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas. A plus forte raison quand c'est visible: Félix Guattari et moi, nous sommes intercesseurs l'un de l'autre.

La fabrication des intercesseurs à l'intérieur d'une communauté apparaît bien chez le cinéaste canadien Pierre Perrault: je me suis donné des intercesseurs, et c'est comme ça que je peux dire ce que j'ai à dire. Perrault pense que, s'il parle tout seul, même s'il invente des fictions, il tiendra forcément un discours d'intellectuel, il ne pourra pas échapper au «discours du maître ou du colonisateur», un discours préétabli. Ce qu'il faut; c'est saisir quelqu'un d'autre en train de «légender», en «flagrant délit de légender». Alors se forme, à deux ou à plusieurs, un discours de minorité. On retrouve ici la fonction de fabulation bergsonienne... Prendre les gens en flagrant délit de légender, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple. Les peuples ne préexistent pas.

D'une certaine manière, le peuple, c'est ce qui manque, comme disait Paul Klee. Est-ce qu'il y avait un peuple palestinien? Israël dit que non. Sans doute y en avait-il un, mais ce n'est pas ça l'essentiel. C'est que, dès le moment où les Palestiniens sont expulsés de leur territoire, dans la mesure où ils résistent, ils entrent dans le processus de constitution d'un peuple. Ça correspond exactement à ce que Perrault appelle flagrant délit de légender. Il n'y a pas de peuple qui ne se constitue comme ça. Alors, aux fictions préétablies qui renvoient toujours au discours du colonisateur, opposer le discours de minorité, qui se fait avec des intercesseurs.

Cette idée que la vérité, ce n'est pas quelque chose qui préexiste, qui est à découvrir mais qu'elle est à créer dans chaque domaine, c'est évident, par exemple dans les sciences. Même en physique, il n'y a pas de vérité qui ne suppose un système symbolique, ne serait-ce que des coordonnées. Il n'y a pas de vérité qui ne «fausse» des idées préétablies. Dire «la vérité est une création» implique que la production de vérité passe

par une série d'opérations qui consistent à travailler une matière, une série de falsifications à la lettre. Mon travail avec Guattari: chacun est le faussaire de l'autre, ce qui veut dire que chacun comprend à sa manière la notion proposée par l'autre. Se forme une série réfléchie, à deux termes. N'est pas exclue une série à plusieurs termes, ou des séries compliquées, avec bifurcations. Ces puissances du faux qui vont produire du vrai, c'est ça les intercesseurs...

### **La gauche a besoin d'intercesseurs**

Digression politique. D'un régime socialiste, beaucoup de gens attendaient un nouveau type de discours. Un discours très proche des mouvements réels, et capable dès lors de se concilier ces mouvements, en constituant les agencements compatibles avec eux. La Nouvelle-Calédonie, par exemple. Quand Pisani a dit: «De toute manière, ce sera l'indépendance», c'était déjà un nouveau type de discours. Cela signifiait: au lieu de faire semblant d'ignorer les mouvements réels pour en faire l'objet de négociations, on va tout de suite reconnaître le point ultime, la négociation se faisant sous l'angle de ce point ultime, accordé d'avance. On négociera sur les modes, les moyens, la vitesse. D'où les reproches de la droite, pour qui, vieille méthode, il ne faut surtout pas parler d'indépendance, même si on la sait inéluctable, puisqu'il s'agit d'en faire l'enjeu d'une très dure négociation. Les gens de droite ne se font pas d'illusions, je crois, ils ne sont pas plus bêtes que d'autres, mais leur technique à eux c'est de s'opposer au mouvement. C'est la même chose que l'opposition à Bergson en philosophie, c'est pareil tout ça. Épouser le mouvement ou bien le stopper: politiquement, deux techniques de négociation absolument différentes. Du côté de la gauche, ça implique une nouvelle manière de parler. La question n'est pas tellement de convaincre,

mais d'être clair. Être clair, c'est imposer les «données», non seulement d'une situation, mais d'un problème. Rendre visibles des choses qui ne l'auraient pas été dans d'autres conditions. Sur le problème calédonien, on nous a dit qu'à un certain moment ce territoire a été traité comme une colonie de peuplement, si bien que les Canaques sont devenus minoritaires sur leur propre territoire. A partir de quelle date? A quel rythme? Qui a fait ça? La droite refusera ces questions. Si ces questions sont fondées, en déterminant les données on exprime un problème que la droite veut cacher. Parce qu'une fois que le problème a été posé, il ne peut plus être éliminé, et il faudra que la droite elle-même change de discours. Donc, le rôle de la gauche, qu'elle soit ou non au pouvoir, c'est découvrir un type de problème que la droite veut à tout prix cacher.

Il semble malheureusement qu'on puisse parler à cet égard d'une véritable impuissance à informer. Il y a certes une chose qui excuse beaucoup la gauche: c'est que les corps de fonctionnaires, les corps de responsables, ont toujours été de droite en France. Si bien que, même de bonne foi, même jouant le jeu, ils ne peuvent pas changer leur mode de pensée ni leur mode d'être.

Les socialistes n'avaient pas les hommes pour transmettre et même élaborer leurs informations, leurs manières de poser les problèmes. Ils auraient dû faire des circuits parallèles, des circuits adjacents. Ils auraient eu besoin des intellectuels comme intercesseurs. Mais tout ce qui s'est fait dans cette direction, ça a été des prises de contact amicales, mais très vagues. On ne nous a pas donné l'état minimum des questions. Je prends trois exemples très divers: le cadastre de Nouvelle-Calédonie, peut-être est-il connu dans des revues spécialisées, on n'en a pas fait une matière publique. Pour le problème de l'enseignement, on laisse croire que le privé, c'est l'enseignement catholique; je n'ai jamais pu savoir quelle était la proportion du laïc dans l'enseignement privé. Autre exemple, depuis que la

droite a reconquis un grand nombre de municipalités, les crédits ont été supprimés pour toutes sortes d'entreprises culturelles, parfois grandes, mais souvent aussi petites, très locales, et c'est d'autant plus intéressant qu'elles sont nombreuses et petites; mais il n'y a pas moyen d'avoir une liste détaillée. Ce genre de problèmes n'existe pas pour la droite parce qu'elle a des intercesseurs tout faits, directs, directement dépendants. Mais la gauche a besoin d'intercesseurs indirects ou libres, c'est un autre style, à condition qu'elle les rende possibles. Ce qui a été dévalorisé, à cause du parti communiste, sous le nom ridicule de «compagnons de route», la gauche en a vraiment besoin, parce qu'elle a besoin que les gens pensent.

### **Le complot des imitateurs**

Comment définir une crise de la littérature aujourd'hui? Le régime des best-sellers, c'est la rotation rapide. Beaucoup de libraires tendent déjà à s'aligner sur les disquaires qui ne prennent que des produits répertoriés par un top-club ou un hit-parade. C'est le sens d'«Apostrophes». La rotation rapide constitue nécessairement un marché de l'attendu: même l'«audacieux», le «scandaleux», l'étrange, etc., se coulent dans les formes prévues du marché. Les conditions de la création littéraire, qui ne peuvent se dégager que dans l'inattendu, la rotation lente et la diffusion progressive sont fragiles. Les Beckett ou les Kafka de l'avenir, qui ne ressemblent justement ni à Beckett ni à Kafka, risquent de ne pas trouver d'éditeur, sans que personne s'en aperçoive par définition. Comme dit Lindon, «on ne remarque pas l'absence d'un inconnu». L'U.R.S.S. a bien perdu sa littérature sans que personne s'en aperçoive. On pourra se féliciter de la progression quantitative du livre et de l'augmentation des tirages: les jeunes écrivains se trouveront moulés dans un espace littéraire qui ne leur laissera pas la possibilité de créer. Se dégage un roman standard

monstrueux, fait d'imitation de Balzac, de Stendhal, de Céline, de Beckett ou de Duras, peu importe. Ou plutôt Balzac lui-même est inimitable, Céline est inimitable: ce sont de nouvelles syntaxes, des «inattendus». Ce qu'on imite, c'est déjà et toujours une copie. Les imitateurs s'imitent entre eux, d'où leur force de propagation, et l'impression qu'ils font mieux que le modèle, puisqu'ils connaissent la manière ou la solution.

C'est terrible, ce qui se passe à «Apostrophes». C'est une émission de grande force technique, l'organisation, les cadrages. Mais c'est aussi l'état zéro de la critique littéraire, la littérature devenue spectacle de variétés. Pivot n'a jamais caché que ce qu'il aimait vraiment, c'était le football et la gastronomie. La littérature devient un jeu télévisé. Le vrai problème des programmes à la télévision, c'est l'envahissement des jeux. C'est quand même inquiétant qu'il y ait un public enthousiaste, persuadé qu'il participe à une entreprise culturelle, quand il voit deux hommes rivaliser pour faire un mot avec neuf lettres. Il se passe des choses bizarres, sur lesquelles Rossellini, le cinéaste, a tout dit. Ecoutez bien: «Le monde aujourd'hui est un monde trop vainement cruel. La cruauté, c'est aller violer la personnalité de quelqu'un, c'est mettre quelqu'un en condition pour arriver à une confession totale et gratuite. Si c'était une confession en vue d'un but déterminé je l'accepterais, mais c'est l'exercice d'un voyeur, d'un vicieux, disons-le, c'est cruel. je crois fermement que la cruauté est toujours une manifestation d'infantilisme. Tout l'art d'aujourd'hui devient chaque jour plus infantile. Chacun a le désir fou d'être le plus enfantin possible. je ne dis pas ingénu: enfantin... Aujourd'hui, l'art, c'est ou la plainte ou la cruauté. Il n'y a pas d'autre mesure: ou l'on se plaint, ou l'on fait un exercice absolument gratuit de petite cruauté. Prenez par exemple cette spéculation (il faut l'appeler par son nom) qu'on fait sur l'incommunicabilité, sur l'aliénation, je ne trouve en cela aucune tendresse, mais une complaisance énorme... Et cela, je vous l'ai dit, m'a déterminé à

ne plus faire de cinéma». Et cela devrait d'abord déterminer à ne plus faire d'interview. La cruauté et l'infantilisme sont une épreuve de force même pour ceux qui s'y complaisent, et s'imposent même à ceux qui voudraient y échapper.

## **Le couple déborde**

On fait parfois comme si les gens ne pouvaient pas s'exprimer. Mais, en fait, ils n'arrêtent pas de s'exprimer.

Les couples maudits sont ceux où la femme ne peut pas être distraite ou fatiguée sans que l'homme dise «Qu'est-ce que tu as? exprime-toi...», et l'homme sans que la femme..., etc. La radio, la télévision ont fait déborder le couple, l'ont essaimé partout, et nous sommes transpercés de paroles inutiles, de quantités démentes de paroles et d'images. La bêtise n'est jamais muette ni aveugle. Si bien que le problème n'est plus de faire que les gens s'expriment, mais de leur ménager des vacuoles de solitude et de silence à partir desquelles ils auraient enfin quelque chose à dire. Les forces de répression n'empêchent pas les gens de s'exprimer, elles les forcent au contraire à s'exprimer. Douceur de n'avoir rien à dire, droit ne n'avoir rien à dire, puisque c'est la condition pour que se forme quelque chose de rare ou de raréfié qui mériterait un peu d'être dit. Ce dont on crève actuellement, ce n'est pas du brouillage, c'est des propositions qui n'ont aucun intérêt. Or ce qu'on appelle le sens d'une proposition, c'est l'intérêt qu'elle présente. Il n'y a pas d'autre définition du sens, et ça ne fait qu'un avec la nouveauté d'une proposition. On peut écouter des gens pendant des heures: aucun intérêt... C'est pour ça que c'est tellement difficile de discuter, c'est pour ça qu'il n'y a pas lieu de discuter, jamais. On ne va pas dire à quelqu'un: «Ça n'a aucun intérêt, ce que tu dis!» On peut lui dire: «C'est faux». Mais ce n'est jamais faux, ce que dit quelqu'un,

c'est pas que ce soit faux, c'est que c'est bête ou que ça n'a aucune importance. C'est que ça a été mille fois dit. Les notions d'importance, de nécessité, d'intérêt sont mille fois plus déterminantes que la notion de vérité. Pas du tout parce qu'elles la remplacent, mais parce qu'elles mesurent la vérité de ce que je dis. Même en mathématiques: Poincaré disait que beaucoup de théories mathématiques n'ont aucune importance, aucun intérêt. Il ne disait pas qu'elles étaient fausses, c'était pire.

### **Œdipe aux colonies**

Peut-être les journalistes ont-ils une part de responsabilité dans cette crise de la littérature. Il va de soi que les journalistes ont souvent écrit des livres. Mais, quand ils écrivaient des livres, ils entraient dans une autre forme que celle du journal de presse, ils devenaient écrivains. La situation est devenue différente, parce que le journaliste a acquis la conviction que la forme livre lui appartient de plein droit, qu'il n'a aucun travail spécial à faire pour arriver à cette forme. C'est immédiatement, et en tant que corps, que les journalistes ont conquis la littérature. Il en sort une des figures du roman standard, quelque chose comme Œdipe aux colonies, les voyages d'un reporter, compte tenu de sa quête personnelle de femmes ou de sa recherche d'un père. Cette situation rejaillit sur tous les écrivains: l'écrivain doit se faire journaliste de lui-même et de son oeuvre. A la limite, tout se passe entre un journaliste auteur et un journaliste critique, le livre n'étant qu'un relais entre les deux, ayant à peine besoin d'exister. C'est que le livre n'est plus que le compte rendu d'activités, d'expériences, d'intentions, de finalités qui se déroulent ailleurs. Il est devenu lui-même enregistrement. Dès lors, chacun semble et se semble à lui-même gros d'un livre, pour peu qu'il ait un métier ou simplement une famille, un parent malade, un chef abusif. Chacun son roman dans sa famille ou sa profession... On oublie que

la littérature implique pour tout le monde une recherche et un effort spéciaux, une intention créatrice spécifique, qui ne peut se faire que dans la littérature elle-même, celle-ci n'étant nullement chargée de recevoir les résidus directs d'activités et d'intentions très différentes. C'est une « secondarisation » du livre qui prend l'aspect d'une promotion par le marché.

### **Si la littérature meurt, ce sera par assassinat**

Ceux qui n'ont pas bien lu ni compris McLuhan peuvent penser qu'il est dans la nature des choses que l'audiovisuel remplace le livre, puisqu'il comporte lui-même autant de potentialités créatrices que la littérature défunte ou d'autres modes d'expression. Ce n'est pas vrai. Car, si l'audiovisuel en vient à remplacer le livre, ce ne sera pas en tant que moyen d'expression concurrent, mais en tant que monopole exercé par des formations qui étouffent aussi les potentialités créatrices dans l'audiovisuel lui-même. Si la littérature meurt, ce sera nécessairement par mort violente et assassinat politique (comme en U.R.S.S., même si personne ne s'en aperçoit). La question n'est pas celle d'une comparaison des genres. L'alternative n'est pas entre la littérature écrite et l'audiovisuel. Elle est entre les puissances créatrices (dans l'audiovisuel aussi bien que dans la littérature) et les pouvoirs de domestication. Il est très douteux que l'audiovisuel puisse se donner des conditions de création si la littérature ne sauve pas les siennes. Les possibilités de création peuvent être très différentes suivant le mode d'expression considéré, elles n'en communiquent pas moins dans la mesure où c'est toutes ensemble qu'elles doivent d'opposer à l'instauration d'un espace culturel de marché et de conformité, c'est-à-dire de «production pour le marché».

## Du prolétariat dans le tennis

Le style, c'est une notion littéraire, c'est une syntaxe. Pourtant on parle d'un style dans les sciences, là où il n'y a pas de syntaxe. On parle d'un style dans les sports. Dans les sports, il y a des études très poussées, mais je les connais trop mal, elles reviennent peut-être à montrer que le style, c'est le nouveau. Bien sûr, les sports présentent une échelle quantitative marquée par les records, sous-tendue par les perfectionnements d'appareil, la chaussure, la perche... Mais il y a aussi des mutations qualitatives ou des idées, qui sont affaire de style comment on est passé du ciseau au rouleau ventral, au Fosbury flop; comment le saut de haies a cessé de marquer l'obstacle pour former une foulée plus allongée. Pourquoi ne pouvait-on pas commencer par là, pourquoi fallait-il passer par toute une histoire marquée par les progrès quantitatifs? Tout nouveau style implique, non pas un « coup » nouveau, mais un enchaînement de postures, c'est-à-dire un équivalent de syntaxe, qui se fait sur la base d'un style précédent et en rupture avec lui. Les améliorations techniques n'ont leur effet que si elles sont prises et sélectionnées dans un nouveau style, qu'elles ne suffisent pas à déterminer. D'où l'importance des « inventeurs » en sport, ce sont des intercesseurs qualitatifs. Soit l'exemple du tennis: quand a surgi un type de retour de service où la balle renvoyée tombe dans les pieds de l'adversaire qui monte au filet? Je crois que c'est un grand joueur australien, Bromwich, avant guerre, mais pas sûr. C'est évident que Borg a inventé un nouveau style qui ouvrait le tennis à une sorte de prolétariat. Il y a des inventeurs, en tennis comme ailleurs: Mac Enroe est un inventeur, c'est-à-dire un styliste, il a introduit dans le tennis des postures égyptiennes (son service) et des réflexes dostoïevskiens («si tu passes ton temps à te cogner volontairement la tête contre les murs, la vie devient impossible»). Là-dessus, des imitateurs peuvent battre les inventeurs et faire mieux

qu'eux: ce sont les best-sellers du sport. Borg a engendré une race de prolétaires obscurs, Mac Enroe peut se faire battre par un champion quantitatif. On dira que les copieurs, profitant d'un mouvement venu d'ailleurs, sont encore plus forts, et les fédérations sportives montrent une remarquable ingratitude à l'égard des inventeurs qui les ont fait vivre et prospérer. Ça ne fait rien: l'histoire du sport passe par ces inventeurs, qui constituaient chaque fois l'inattendu, la nouvelle syntaxe, les mutations, et sans lesquels les progrès purement technologiques seraient restés quantitatifs, sans importance et sans intérêt.

### **Sida et stratégie mondiale**

Il y a un problème très important dans la médecine, c'est l'évolution des maladies. Bien sûr, il y a de nouveaux facteurs extérieurs, de nouvelles formes microbiennes ou virales, de nouvelles données sociales. Mais il y a aussi la symptomatologie, les groupements de symptômes: sur un temps très court, les symptômes ne sont pas groupés de la même manière, des maladies sont isolées qu'on distribuait précédemment dans des contextes différents. La maladie de Parkinson, la maladie de Roger, etc., montrent de grands changements dans les groupements de symptômes (ce serait une syntaxe de la médecine). L'histoire de la médecine est faite de ces groupements, de ces isolations, de ces regroupements, que les moyens technologiques, là encore, rendent possibles, mais ne déterminent pas. Qu'est-ce qui s'est passé depuis la guerre à cet égard? C'est la découverte des maladies de «stress», où le mal est engendré non plus par un agresseur, mais par des réactions de défense non spécifiques qui s'emballent ou s'épuisent. Après la guerre, les revues de médecine étaient remplies de discussions sur le stress des sociétés modernes et la nouvelle répartition de. maladies qu'on pouvait en tirer. Plus récemment ce fut la découverte des

maladies auto-immunes, les maladies du soi: des mécanismes de défense qui ne reconnaissent plus les cellules de l'organisme qu'elles sont censées protéger, ou des agents extérieurs qui rendent ces cellules impossibles à distinguer. Le sida s'insère entre ces deux pôles, le stress et l'auto-immune. Peut-être va-t-on vers des maladies sans médecin ni malade, comme dit Dagognet dans son analyse de la médecine actuelle: il y a des images plus que des symptômes, et des porteurs plus que des malades. Ça n'arrangera pas la Sécurité sociale, mais c'est inquiétant aussi à d'autres égards. Il est frappant que ce nouveau style de maladie coïncide avec la politique ou la stratégie mondiales. On nous explique que les risques de guerre ne viennent pas seulement de l'éventualité d'un agresseur extérieur spécifique, mais d'un emballement ou d'un écroulement de nos réactions de défense (d'où l'importance d'une force atomique bien dominée...). Voilà que nos maladies répondent au même schéma, ou que la politique nucléaire répond à nos maladies. L'homosexuel risque de jouer le rôle d'agresseur biologique quelconque, tout comme le minoritaire ou le réfugié joueront le rôle d'ennemi quelconque. C'est une raison de plus de tenir à un régime socialiste qui refuserait cette double image de la maladie et de la société.

Il faut parler de la création comme traçant son chemin entre des impossibilités... C'est Kafka qui expliquait l'impossibilité pour un écrivain juif de parler allemand, l'impossibilité de parler tchèque, l'impossibilité de ne pas parler. Pierre Perrault retrouve le problème: impossibilité de ne pas parler, de parler anglais, de parler français. La création se fait dans des goulots d'étranglement. Même dans une langue donnée, même en français par exemple, une nouvelle syntaxe est une langue étrangère dans la langue. Si un créateur n'est pas pris à la gorge par un ensemble d'impossibilités, ce n'est pas un créateur. Un créateur est quelqu'un qui crée ses propres impossibilités, et qui crée du possible en même temps. Comme Mac Enroe, c'est en se cognant la tête qu'on trouvera. Il faut limer le mur parce que, si

l'on n'a pas un ensemble d'impossibilités, on n'aura pas cette ligne de fuite, cette sortie qui constitue la création, cette puissance du faux qui constitue la vérité. Il faut écrire liquide ou gazeux, justement parce que la perception et l'opinion ordinaires sont solides, géométriques. C'est ce que Bergson faisait pour la philosophie, Virginia Woolf ou James pour le roman, Renoir pour le cinéma (et le cinéma expérimental qui est allé très loin dans l'exploration des états de matière). Non pas du tout quitter la terre. Mais devenir d'autant plus terrestre qu'on invente des lois de liquide et de gaz dont la terre dépend. Le style, alors, a besoin de beaucoup de silence et de travail pour faire un tourbillon sur place, puis s'élance comme une allumette que les enfants suivent dans l'eau du caniveau. Car certainement ce n'est pas en composant des mots, en combinant des phrases, en utilisant des idées qu'un style se fait. B faut ouvrir les mots, fendre les choses, pour que se dégagent des vecteurs qui sont ceux de la terre. Tout écrivain, tout créateur est une ombre. Comment faire la biographie de Proust ou de Kafka? Dès qu'on l'écrit, l'ombre est première par rapport au corps. La vérité c'est de la production d'existence. Ce n'est pas dans la tête, c'est quelque chose qui existe. L'écrivain envoie des corps réels. Dans le cas de Pessoa, ce sont des personnages imaginaires, imaginaires pas tellement, parce qu'il leur donne une écriture, une fonction. Mais il ne fait surtout pas, lui, ce que les personnages font. On ne peut pas aller loin dans la littérature avec le système «On a beaucoup vu, voyagé» où l'auteur fait d'abord les choses et relate ensuite. Le narcissisme des auteurs est odieux parce qu'il ne peut pas y avoir de narcissisme d'une ombre. Alors l'interview est finie. Ce qui est grave, ce n'est pas pour quelqu'un de traverser le désert, il en a l'âge et la patience, c'est pour les jeunes écrivains qui naissent dans le désert, parce qu'ils risquent de voir leur entreprise annulée avant même qu'elle ne se fasse. Et pourtant, et pourtant, il est impossible que ne naisse pas la nouvelle race d'écrivains qui

sont déjà là pour des travaux et des styles.

*L'Autre Journal*, n° 8, octobre 1985, entretien avec Antoine Dulaure et Claire Parnet; repris dans *Pourparlers*, Minuit, 1990.