



« Différence et répétition ». Oeuvre de simulacre

Frédéric Boutin

Volume 27, numéro 3, 1999

L'imaginaire de la fin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030577ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030577ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Pourquoi, à la lecture de l'ouvrage *Différence et Répétition* de Deleuze, le lecteur sent-il que l'essentiel du propos du philosophe ne consiste pas essentiellement à promouvoir un savoir, une connaissance qui serait éminemment de l'ordre du contenu de l'oeuvre ? Pourquoi, traversant ce discours hermétique, a-t-il l'impression que le sens glisse devant lui et lui échappe et que précisément l'oeuvre entend jouer ainsi de lui (du sens et du lecteur) ? Cet article veut à la fois traquer cette éventuelle stratégie textuelle qui consiste à *entraîner* le lecteur dans les dédales d'une lecture pragmatique et définir la notion de simulacre que propose l'ouvrage.

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boutin, F. (1999). « Différence et répétition ». Oeuvre de simulacre. *Protée*, 27(3), 119–124. <https://doi.org/10.7202/030577ar>

«DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION»

ŒUVRE DE SIMULACRE

FRÉDÉRIC BOUTIN

La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Plus important que la pensée, il y a ce qui donne à penser; plus important que le philosophe, le poète.
Proust et les signes

Là [dans *Finnegans Wake* de Joyce et *Le Livre* de Mallarmé], l'identité de la chose lue se dissout réellement dans les séries divergentes définies par les mots ésotériques, comme l'identité du sujet lisant se dissout dans les cercles décentrés de la multi-lecture possible. Tout est devenu simulacre.

Différence et Répétition

Si *Différence et Répétition* est un grand livre, c'est peut-être parce que Deleuze, y élaborant une théorie du signe, y faisant la promotion de l'apprentissage même, réalise en lui ce principe qu'il expose et qui participe de son contenu. C'est peut-être parce que l'œuvre, dans son écriture, dans sa structure formelle, et argumentative aussi, incarne son propos et devient un signe dont on fait soi-même l'apprentissage. *Différence et Répétition*, pour paraphraser l'auteur, *donne à penser une pensée sans image*.

Nous voudrions mettre en lumière cette assimilation du contenu par la forme et procéder, du même coup, au relevé des traces formelles et des moments de cette identification. On pourrait dire que l'écrit transporte sa solution de lecture, véhicule sa poétique, dans la mesure où, d'une part, il *prétend* à l'œuvre d'art, au simulacre, et vise le renversement de la représentation et où, d'autre part, il est l'actualisation de cette prétention et de ce renversement.

Une question s'impose d'abord : par où commencer après la lecture de cette œuvre ? Et par quoi ? Ces questions se font écho. Elles persistent. Aussi faut-il s'y accorder et admettre tout de suite qu'il n'y a pas de point de départ donné dans l'œuvre. Il y en a une myriade possible, mais pas un qui soit réel, qui soit « vrai », qui soit le « bon », le « premier » point de départ où « ça » commence. Cette pro-

position nous la lançons comme un avertissement et aimerions qu'on l'entende au pied de la lettre. Non seulement peut-on partir de n'importe où dans cette œuvre, de la première citation rencontrée, presque au hasard d'une lecture à nez levé, **mais on doit le faire**. *Différence et Répétition* est un ouvrage dont l'unité réside dans le voisinage du *dispar*, unité multiple, unité résultant de la résonance des séries voisines. Unité qui est structure mugissante d'éléments hétéroclites, foisonnement d'histoires racontées simultanément. L'important dans une pareille œuvre, c'est de *faire un commencement*. C'est de partir pour inévitablement arriver à Rome. Car à y quêter éperdument l'origine, de nature conceptuelle, logique ou propositionnelle, à y chercher le point de départ, là où l'histoire commence, on est certain d'attendre longtemps. On est assuré d'errer dans les profondeurs de l'œuvre. Submergé. Et j'ajoute : tant qu'on cherche, tant qu'on poursuit cette origine dans le texte, avide de commencement, on entre dans l'aire du texte, on participe pleinement à son jeu. Nous sommes follement entraînés, nous lecteurs, par le mouvement de l'écriture. Nous répondons à cette écriture, nous sommes « joués » par elle. Nous sommes dissous « dans les cercles décentrés de la multi-lecture possible ». Le texte devient un signe dont nous faisons l'apprentissage, signe dynamique qui entraîne le lecteur dans le mouvement du décodage. Il est le labyrinthe que hante l'écho du « monstre » parcourant ses corridors. Labyrinthe agile à traquer son marcheur. Ariane s'est pendue, dit Deleuze, lasse d'attendre Thésée, étourdi, éperdu, par le labyrinthe. Le lecteur de même se fait « étourdir » par le texte de Deleuze et le sera jusqu'à ce qu'il se décide à tirer lui-même un fil, question de ne pas se diriger seul dans ce labyrinthe, question de se donner l'impression d'être guidé, de ne pas être mené n'importe où. Vers la sortie ou vers le monstre ? Probablement que ni l'une ni l'autre n'est la véritable destination. Thésée erre dans les galeries. Et seul lui ne sait pas que c'est pour toujours.

Mais peut-être pouvons-nous partir de ce lieu précis où le texte prend au piège le lecteur, vraisemblable stratégie textuelle de *Différence et Répétition*: ON (le texte, l'auteur, le narrateur) sait que le lecteur a besoin d'un point de départ à sa lecture. ON sait que ce point de départ, s'il ne lui est pas révélé, sera instamment cherché par le lecteur. Alors vient l'idée de ne pas donner ce point de départ, ou plutôt de n'en pas donner qu'un. Aucun réel, plusieurs possibles. Dès ce moment, ON peut être certain que le lecteur est pris dans le mouvement forcené et effréné de l'apprentissage. Le jeu est lancé.

Modèle, copie, simulacre

On serait tenté de reconnaître, au premier coup d'œil, que tout le système argumentatif de *Différence et Répétition* est mené par une instance dialectique qui a le sens de la contradiction. On serait tenté d'y reconnaître une intéressante entreprise de déni où le refus logique d'une proposition de départ participe à la construction du propos et se retrouve au principe même de sa cohérence. Le texte, dirait-on, est constitué d'objets conceptuels s'opposant à un premier modèle logique, contredisant une proposition de départ qu'il s'agissait de renverser; et, de fil en aiguille, il arrive à l'élaboration d'une structure logique, d'un système cohérent en lui-même, mais dont les assises sont figurées en dehors de ce système, précisément dans le modèle qui a servi de point de départ à l'argumentation. Probablement, les choses se passent-elles souvent ainsi dans l'ouvrage qui nous intéresse. Et parce qu'il «renverse le modèle», il est tentant de voir dans le simulacre, concept des plus utilisés dans l'œuvre, et qui constituera principalement l'objet de notre présent propos, ce même élément de contradiction, cette contrepartie logique dont il est ici question. Nous verrons qu'il en va tout autrement et que le simulacre, au contraire, devient un signe qui échappe à la dynamique dialectique. Qu'il devient un élément qui dénie peut-être le modèle, mais à un tout «autre» niveau.

Prenons l'exemple de la représentation (tirons le fil de la représentation), considérant que le projet de l'œuvre vise précisément son renversement. «*Ce que l'on reproche à la représentation c'est d'en rester à la forme d'identité, sous le double rapport de la chose vue et du sujet voyant*» (DR: 94). Deleuze pose dans cette définition les trois prédicats qui fondent le procès représentatif, soit le sujet-interprétant, l'objet-interprété et l'identité, à la fois de l'objet et du sujet. Son discours consistera à renverser ces données de la représentation.

Nous ferons appel aux notions platoniciennes de modèle, de copie et de simulacre, dont le philosophe fait grand usage,

afin de poser le problème de la représentation, tel qu'il apparaît dans l'ouvrage. Où le modèle est le Même, l'Identique, l'identité dans le concept; et la copie, le passage de cette identité dans un autre élément, dans un autre corps. Selon ce point de vue, l'identité est un phénomène intérieur, car c'est l'identique au cœur de la chose qui fonde la ressemblance. «[...] *le modèle ne peut être défini que par une position d'identité comme essence du Même; et la copie, par une affectation de ressemblance interne comme qualité du Semblable [...]*» (DR: 341). Ainsi, le Même, l'Identique, inaugure et fonde le monde de la représentation.

Le projet avoué du livre concerne visiblement le troisième élément du système: il faut «[...] *dénier le primat d'un Original sur la copie, d'un modèle sur l'image. Et glorifier le règne des simulacres et des reflets*» (DR: 92). Nous voilà au vif du propos: de quelle manière le simulacre échappe-t-il au fondement, au Même? De quelle manière renverse-t-il le modèle et la copie, dont, il faut bien le voir, il est issu (pas de simulacre sans modèle). Comment arrive-t-il à nier l'identité de son origine, non pas à simplement contester cette origine mais en rêvant de totalement s'en affranchir? Éternel «effondrement», selon le terme même de Deleuze. Simulacre, enfant du miracle ou de la résurrection. Sans ressemblance aucune avec aucune espèce, aucun genre? Le simulacre est le plus haut espoir de Deleuze, il est le lieu où la représentation et l'identique, fondements de la pensée occidentale, sont vaincus, dissous.

Le philosophe poursuit: «[...] *Il faut que la chose ne soit rien d'identique, mais soit écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité de l'objet vu comme du sujet voyant*» (DR: 79). Effondrement de l'identité. D'une part dans l'objet qui ne porte plus sa signification implicite, en filigrane dans son corps, dans son être, dans l'objet qui n'enroule plus «en lui» (DR: 35) son sens. Il est tout à fait ouvert au monde, aux événements, ouvert pour recevoir de l'extérieur une signification. Et le sujet, dans le simulacre, d'autre part, n'est plus l'instance qui, se représentant l'objet, est en mesure de l'identifier, de se le remémorer et de le reconnaître. Le sujet n'est plus le dernier maillon de la chaîne interprétative, il est dissous et la sentence de la signification ne lui appartient plus. Deleuze parle d'un sujet fêlé par où se manifeste un point de vue supérieur, capable, lui, de sanctionner le sens. Il rêve d'un monde où toute chose, tout sujet ou tout événement est «effondé». Réinventer le monde à chaque mouvement de pensée et que chaque pensée soit une agression. Aussi projette-t-il son rêve dans le simulacre, dernier espoir immoral du philosophe, où le sans-fond, l'«effon-

dement», gronde sous la chose, sous la représentation. Cette dernière, dit l'auteur, est «étrangement coudée», dans la mesure où elle est, d'une part, appelée à être fondée par l'identique et ainsi faire partie du monde de la représentation, mais que, d'autre part, elle est appelée à sombrer vers ce sans-fond qui l'appelle, et risque à tout moment de la renverser. Deleuze rêve d'une pensée qui a sombré dans le sans-fond, d'une pensée-nauffrage qui appartiendrait au monde des forces pures, des intensités, du mouvement, bref au monde du simulacre. «[...] *la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique*» (DR: 1). Ces forces, ces ombres agissant sous la représentation, c'est précisément au monde du simulacre qu'elles appartiennent et c'est précisément à la représentation qu'elles échappent.

Simulacre et art

[...] *On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions : elle devient en ce sens véritable théâtre. Théâtre sans rien de fixe ou labyrinthe sans fil. L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir «expérience».* (DR: 79)

Deleuze a trouvé la nature du simulacre. Et la trouve précisément hors de la philosophie: dans l'art, la littérature, le cinéma, la peinture et le théâtre. Dès l'introduction, il compare son livre, non pas à un manuel ou à un traité d'histoire de la philosophie, ni encore à un traité théorique quelconque, mais à un «roman policier» et à un roman de «science-fiction». Roman policier en cela que les concepts de *Différence et Répétition* doivent intervenir dans «une zone de présence afin de résoudre une situation locale»; science-fiction en cela que l'auteur, n'oubliant pas qu'il crée tout de même une œuvre de philosophie où doit se faire entendre une parole sérieuse, ne respecte pas la rigueur scientifique requise, ni dans la construction ni dans la cohérence de son propos.

Deleuze convie ensuite l'art pictural et annonce que «[...] *la théorie de la pensée est comme la peinture, elle a besoin de cette révolution qui la fait passer de la représentation à l'art abstrait; tel est l'objet d'une théorie de la pensée sans image*» (DR: 354). Formule éclatante, envolée idéaliste, mais qui ne révèle pas moins le lieu d'où parle Deleuze, et projette vivement ses intentions: parler de la théorie sur les bases de la fiction. Faire un roman dont le reflet, l'ombre, est œuvre théorique, scientifique: simulacre accompli. Le passage de la représentation à l'art abstrait, c'est celui du fondement à l'«effondement», de la copie au simulacre, de l'Identique à

la multiplicité, du Même à l'Autre, du concept à son actualisation, de la sédentarité au nomadisme, de la théorie à sa «fictionnalisation» dans l'exercice de l'écriture. L'Identique, dis-je, c'est l'ouvrage philosophique tel que la tradition en fait la promotion depuis des générations; le simulacre, c'est le roman-fleuve, le mouvement prompt de l'écriture qui «divague» des concepts. Pendant cette révolution de l'écriture, les concepts descendent sur la page, déferlent, sans manquer de se transformer, de subir le mouvement intense de la plume qui n'est ni celui de la page ni celui de l'écrivain. Mouvement qui est dynamisme pur, hasard de la rencontre. «*Le temps approche où il ne sera guère possible d'écrire un livre de philosophie comme on en fait depuis si longtemps*» (DR: 4), annonce Deleuze, n'avouant pas que ce désir est le sien et ce livre, l'actualisation même de ce désir. Ainsi, le livre de philosophie, tel l'objet vu, n'est plus désormais un livre de philosophie. Cette dissolution était déjà formulée dans l'exergue, plus haut cité, à propos de l'identité, transformée dans le simulacre, de l'objet lu, en l'occurrence des livres de Joyce et de Mallarmé. Ici, Deleuze applique cette révolution à *Différence et Répétition*.

Pouvons-nous maintenant nous attarder, après la dissolution même de l'objet (livre de philosophie), à celle du sujet. Car Deleuze, nous l'avons dit, doit, s'il veut renverser la représentation, ébranler également l'identité du sujet. Aussi conçoit-il ce dernier, non comme une unité interprétative, mais bien comme une multiplicité fêlée. «Cogito pour un moi dissous». «*Nous croyons à un monde où les individuations sont impersonnelles, et les singularités, pré-individuelles: la splendeur du "ON"*» (DR: 4). Nous retrouvons des indices de cette dissolution identitaire dans *Différence et Répétition*, cette fois appliquée à l'instance narratrice même du texte. Celle-ci, d'abord, jamais ne se pose comme un JE. Elle est une instance littéralement impersonnelle. Elle se camoufle sous diverses «impersonnalités», qui sont légion dans l'œuvre: Artaud, Nietzsche, Foucault, Hegel, Freud, Leibniz, Kant, Descartes, etc. L'instance se disperse, se voile sous ces masques, passe de l'un à l'autre, nomade, fuyante, déguisée. Elle les fait parler; et le texte est le reflet de leur parole. Reflet. Ombre. Simulacre. Le sujet énonciateur est multiple, non divisé ou fractionné, mais en mouvement, dispersé, de l'un à l'autre masque. L'instance donne même la parole au pronom impersonnel par excellence, forme indéterminée et surdéterminée: «*Voilà ce qu'on nous dit: [...]*» (DR: 18). Ce ON est bien le visage grimpé de l'énonciateur multiple, il est tous mais personne à la fois, et a en plus le mérite, dit-on, d'exclure la personne qui parle.

Une autre stratégie narrative évoquant l'effondrement du moi est mise à l'œuvre dans le texte. « *Les cycles et les généralités sont le symbole de la généralité. Mais, de toute manière, la généralité exprime un point de vue d'après lequel un terme peut également être changé contre un autre, un terme, substitué à un autre [...]* » (DR: 9). Ce qui est remarquable dans ce passage, c'est le procédé, infime (trois mots!), où se dissout l'instance, presque imperceptiblement. « **Du point de vue** » de la généralité. L'instance narratrice se cache ici derrière le point de vue d'un pur objet conceptuel. C'est comme si le concept arrivait vraisemblablement à s'exprimer dans le texte, enveloppé dans l'instance énonciatrice qui lui laisse la place. Le texte subjectivise le concept au profit d'un effacement marqué de l'instance. Stratégie narrative, faut-il le dire, fréquemment utilisée dans l'œuvre, qui participe de la dissolution de l'instance: ce n'est pas elle qui sait, c'est le concept; comme plus tôt, nous le soulevions, c'étaient Artaud, Nietzsche, etc. qui parlaient, du moins qui prêtaient leur masque au discours. En apparence (reflet).

Nous avons dit que *Différence et Répétition* se référerait à la littérature, puis à l'art pictural afin d'exprimer le simulacre. Le théâtre également est convoqué à ce titre et assure, encore et davantage, l'actualisation d'une pensée sans image et apporte l'essence première, fondamentale, d'une telle agression.

Les signes sont les véritables éléments du théâtre. Ils témoignent des puissances de la nature et de l'esprit qui agissent sous les mots, les gestes, les personnages et les objets représentés. Ils signifient la répétition comme mouvement réel, par opposition à la représentation comme faux mouvement de l'abstrait. (DR: 36)

Théâtre de représentation que Deleuze oppose au théâtre du mouvement qui, lui, ne laisse plus subsister l'identité d'une chose représentée, « *théâtre de problèmes et de questions toujours ouvertes, entraînant le spectateur, la scène et les personnages dans le mouvement réel d'un apprentissage [...]* » (DR: 248). Quelque chose passe entre le sujet et l'objet, ne prenant origine ni dans l'un ni dans l'autre. Deleuze rappelle aussi que: « *Le théâtre, c'est le mouvement réel; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel* » (DR: 19). *Différence et Répétition*, également, sera au service du théâtre, afin que celui-ci extraie le mouvement réel de l'œuvre.

Cette question à propos des « signes » et de l'apprentissage nous amène à considérer un autre aspect de cette pensée. Dans *Proust et les signes*, Deleuze établissait la théorie selon laquelle il n'y a d'apprentissage que par le corps à corps de deux signes; rencontre sensible, empirique. Dynamisme. Celui qui apprend réellement n'est pas celui qui regarde

comment on fait, mais qui « fait avec » celui qui fait, qui participe au mouvement réel du signe; celui qui, pour reprendre un exemple du philosophe, s'agit sur un tabouret et mime le mouvement de la vague, imitant, répétant les gestes du maître nageur, celui-là n'apprend pas à nager. Mais l'autre qui devient le prolongement corporel de la vague elle-même (son interprétant, dirait une autre doctrine), en mouvement avec elle, qui devient l'autre signe de la vague, en symbiose (en sémiologie) dans l'apprentissage, celui-ci apprend réellement. Imiter le mouvement de la vague, lui ressembler, à plat ventre sur son tabouret, c'est le lieu de la copie. Participer à son mouvement réel, recevoir « directement » le signe de la vague, dynamisme pur, c'est celui du simulacre. Ainsi, lorsque Deleuze parle du signe comme véritable élément du théâtre, il entend ce mouvement d'apprentissage, d'interaction cruelle entre les corps dans le temps et l'espace de la pièce. Dynamique propre aux signes. Il y a quelque chose de résolument peircien dans cette conception du simulacre-signe présenté comme étant *action*.

Le mouvement de l'écriture (écriture-simulacre)

Mais comment ce mouvement théâtral peut-il être réalisé dans l'écriture, car c'est bien là la question débattue dans *Différence et Répétition*, et le défi que cette œuvre entend relever? Comment arrive-t-on à faire de son texte un théâtre de la cruauté, qui affirme la dissolution de la pensée, sa fêlure, de même que l'identité effondrée de l'objet? De quelle manière Deleuze réalise-t-il le simulacre dans l'écriture?

Le mieux serait de dire, même si la formule est peu heureuse, que le concept descend sur la page. Car il faut, dans le simulacre, que le concept soit mis en scène, projeté sur la page par le mouvement cruel de l'écriture. Il faut que le concept prenne vie. Son identité préalable, sa signification ne doivent plus être ce qui importe, elles ne doivent plus primer. Car, dès le passage à l'acte, cette signification, ce fondement seront violés, et ne seront plus les mêmes. Ils se verront transformés par l'action. Submergés. Les meilleures idées ne subsistent pas à l'écriture, désormais soumise à la contrainte de la sémiologie. Si la page reçoit le concept tel qu'il est esquissé dans l'esprit, il y a rapport de ressemblance, donc d'identité. Le monde de la représentation est alors sollicité. Si le concept, au contraire, ne résiste pas à l'écriture, si cette dernière le transforme par son élan et son mouvement même, nous vivons le règne du simulacre. Le sujet, dans un tel régime, n'est plus celui qui possède préalablement le modèle de l'écriture. Sa pensée ne peut pas s'imposer au texte. Dès la projection sur la page, dans le mouvement de l'écriture, la

pensée voit son modèle, celui dont le texte devait être une copie, se transformer. La pensée n'est plus l'élément actif qui «dicte» le texte. Elle reçoit une contrainte extérieure : celle du hasard de la rencontre, celle du mouvement. Deleuze affirme que «[...] *tout dynamisme est une catastrophe*» (DR : 282). Il utilise, pour représenter cette réalité, l'exemple des plus durs rochers qui, à l'échelle géologique d'un million d'années, passé leur temps d'actualisation, deviennent des matières molles et fluides. Dans la réalité, donc, aucune identité n'est durable et chacune doit être conçue comme un flux. Elle glisse, fuit, derrière une multitude de masques. Ainsi, Deleuze pose le sujet comme larvaire, en cela qu'il se conforme à toutes les positions tortionnaires que l'évolution lui impose.

Il n'y a pas de chose qui ne perde son identité telle qu'elle est dans le concept, quand on découvre l'espace et le temps dynamiques de sa constitution actuelle. [...] Car nous ne sommes pas fixés à un état ou à un moment, mais toujours fixés dans un mouvement en train de se faire. (DR : 282-283)

L'Anti-Cédipe naissait du même désir de briser la représentation afin de retrouver ce monde perdu dont elle est la trace, la marque. Le désir, dans ce cas précis, et non plus les «forces» sous la représentation, est l'essence de ce monde perdu.

Toute la production désirante est écrasée, soumise aux exigences de la représentation, aux mornes jeux du représentant et du représenté dans la représentation. Et c'est là l'essentiel : la reproduction du désir laisse place à une simple représentation. (AO : 63-64)

Le penseur reproche à la représentation de cadavériser les forces, l'intensité et le désir qui sont à son origine, qui sont au principe de sa genèse. Médiation où tout est figé, fixé, mort.

Chaque fois que la production, au lieu d'être saisie dans son originalité, dans sa réalité, se trouve ainsi rabattue sur un espace de représentation, elle ne peut plus valoir que par sa propre absence, et apparaît comme un manque dans cet espace. [...] Les signes du désir, n'étant pas signifiants, ne le deviennent dans la représentation qu'en fonction d'un signifiant de l'absence ou du manque. (AO : 365 et 369)

Aussi le philosophe entend-il découvrir le mouvement originel, la force, l'intensité, le désir. «[...] *la pensée moderne [...] naît de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique*» (DR : 1)... Car sous le «même» de l'Idée, toute une multiplicité gronde.

Ainsi, l'écriture, en respectant le hasard du mouvement, peut atteindre cette force d'origine. Elle est créatrice et doit demeurer mouvement. L'écriture doit se soustraire à toute médiation susceptible de la mettre en boîte, sous vide, immuable, pour toujours ; tel que cela se produit dans la représentation où l'identité du concept est sédentaire. À propos de Kierkegaard et de Nietzsche, Deleuze affirme :

Ce qui est en question dans toute leur œuvre, c'est le mouvement. [...] Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux mouvements immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des gravitations, des rotations, des tournoisements, des danses et des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre. (DR : 16)

Cette idée d'inventer dans la philosophie un incroyable équivalent du théâtre, peut-on le croire, est également l'espoir de Deleuze. Et cette poétique, qu'il lit dans Nietzsche et Kierkegaard, révèle le procès d'une identification projective : cette poétique, c'est précisément *Différence et Répétition* qui veut l'appliquer, et veut en faire la promotion.

Ce que le monde du simulacre doit permettre, en somme, c'est une pure correspondance entre des parties, une pure interaction d'éléments sans médiation aucune. Une danse, un saut de l'esprit. Une pensée sans image. Un véritable apprentissage. «Empirisme du concept». Plusieurs formules de *Différence et Répétition* font insistance à ce sujet :

Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire; (p. 19)

La forme qui se réfléchit dans ce fond n'est plus une forme, mais une ligne abstraite agissant directement sur l'âme; (p. 44)
 [...] *le théâtre de la cruauté [...] est un «espace agité», mouvement de gravitation tournant et blessant capable de toucher directement l'organisme.* (p. 282)

Communication parfaite qui se produit entre les corps, par leur rencontre, dans un même espace-temps.

La proposition linguistique doit conserver sa fonction de signe et ne pas prétendre trop rapidement à celle de représentation. L'esprit, l'âme et l'organisme réagissent à

partir d'un signe, d'une force, d'une intensité masquée, et non au contact d'une représentation. Le signe n'est pas médiation, il est la chose, la force et l'intensité même qui éveillent l'esprit, qui forcent à penser. Le signe permet de penser sans image, tel que cela se produit au cours d'un apprentissage. Pour Deleuze le mot est branché sur son origine en mouvement :

Le seul danger, en tout ceci, c'est de confondre le virtuel avec le possible. Car le possible s'oppose au réel[...] On aurait tort de ne voir ici qu'une dispute de mots: il s'agit de l'existence elle-même. (DR : 272-273)

Différence et Répétition comme signe

Ainsi, *Différence et Répétition* devient réellement un simulacre, lorsqu'il entraîne son lecteur dans son mouvement spiral, dans son tourbillon. Il devient un signe qui rejoint le lecteur sans médiation aucune, qui le force et l'oblige à participer à sa folie, à son mouvement. Il force le lecteur à penser, perdu qu'est ce dernier à chercher le bon chemin de l'interprétation et surtout le bon point de départ de sa promenade lectorale. De plus, à bien lire, on remarque que l'ouvrage se pose littéralement comme un signe à décoder. Le lecteur est en apprentissage. « *Car nous ne savons pas encore* » (DR: 40) ; « [...] nous ne sommes pas encore en état de comprendre[...] » (PS: 18 et 46). Le lecteur est « [...] entraîné [...] dans le mouvement réel d'un apprentissage » (DR: 248). Et lorsque Deleuze dit, à propos du simulacre, qu'il est *construit sur une disparité, qu'il a intériorisé la dissimilitude de ses séries constituantes et qu'il raconte plusieurs histoires à la fois*, on est surpris de constater l'étrange application de cette phrase autant à ce qu'il nomme simulacre qu'à l'œuvre qu'il a élaborée. Une phrase de *Logique du sens* pose clairement le roman – là où on raconte des histoires – comme un simulacre: « *On sait par exemple que certains procédés littéraires permettent de raconter plusieurs histoires à la fois* » (LS: 300). *Différence et Répétition* est bien le lieu où se racontent des histoires, celle de l'art, du théâtre, des mathématiques, de la biologie, de la logique, de la philosophie, de l'apprentissage, du simulacre, etc. La boucle se referme: l'ouvrage philosophique que Deleuze compare au genre littéraire, cet ouvrage qui aspire explicitement à l'œuvre d'art et à la science-fiction, vise véritablement l'actualisation du simulacre, multipliant les séries pour occasionner la « multi-lecture possible » de l'œuvre.

C'est également en tant que signe que le texte devient un labyrinthe où le lecteur doit, dans la symbiose de l'apprentissage, décoder et décrypter ces signes. Mouvement de la vague qui submerge le lecteur, qui l'entraîne. Mais pour cela, il devient

nécessaire de supposer l'existence d'un lecteur idéal: celui qui a le désir de commencer au bon endroit, et le désir éperdu de trouver cet endroit. Le lecteur ainsi est pris comme le modèle, selon son identité fixe et immuable d'interprétant. Renverser le modèle ne consiste pas à conclure à une définition contraire à celui-ci, à un concept dont l'identité est opposée à celle du modèle. Renverser le modèle, afin d'aboutir au simulacre, consiste plutôt à déjouer le lecteur: quand ce dernier attend l'indication d'un commencement, il s'agit de noyer ce commencement dans l'œuvre et de faire en sorte que le lecteur en poursuite tout de même la quête, malgré son naufrage. Qu'il apprenne enfin qu'on ne commence pas et qu'on ne le peut pas réellement. Le simulacre, c'est le mouvement de cette dérive, c'est l'expérience de cette perte.

Ainsi, Deleuze finit-il par échapper à la dialectique, au simple rapport logique de renversement, en définissant le simulacre, non plus comme le contraire du modèle, mais, à un autre niveau, comme l'apprentissage même de celui-ci. On dénie le modèle, mais cet exercice ne nous mène pas à une autre position logique, à une autre représentation qui s'oppose à la première et la suppose. Le penseur nous propose le tournoiement du simulacre et l'agitation du rêve. Il nous propose l'apprentissage d'un signe, au profit de son immuable compréhension. Il nous propose *Différence et Répétition*, dont la lecture est d'autant plus intense, et tient par trop le lecteur en éveil, en dérive, qu'on cherche toujours, et non sans difficultés, à traduire ce discours, pas tant hermétique que scientifique et artistique à la fois. On gravite autour de l'œuvre, autour de ses précieuses et belles formulations, non sans ressentir « l'effet de littérature » – que j'ai présenté au départ comme un effet de labyrinthe – si naturel à *Différence et Répétition*.

On referme le livre. On se réveille. On a rêvé au labyrinthe. On ouvre les yeux et notre chambre est toujours notre chambre. Et le couloir mène toujours au salon. Dans notre rêve, tout avait changé. Jusqu'à nous. Qui rêvait réellement? Y a-t-il eu rêve? A-t-il fini?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DELEUZE, G. [1969]: *Différence et Répétition* (DR), Paris, P.U.F., 408 p. ;
[1964]: *Proust et les signes* (PS), Paris, P.U.F., 195 p. ;
[1972]: *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie* (AO), Paris, Éd. de Minit, coll. « Critique », 470 p. ;
[1969]: *Logique du sens* (LS), Paris, Éd. de Minit, coll. « Critique », 392 p.