



D R A D E K

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,  
and New Media Theories

Vol. VIII Num. 1 2022

ISSN 2465-1060  
[online]

*Creativity in the Light of AI*

Edited by  
Fabio Fossa, Caterina Moruzzi, Mario Verdicchio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.  
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



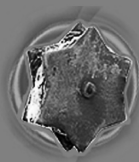
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: [zetesis@unipi.it](mailto:zetesis@unipi.it).

Layout editor: Marta Vero

Volume Editor: Alberto Frigo



D R A D E K

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,  
and New Media Theories

Vol. VIII Num. 1 2022

ISSN 2465-1060  
[online]

*Creativity in the Light of AI*

Edited by  
Fabio Fossa, Caterina Moruzzi, Mario Verdicchio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

# Les aventures imaginaires. De Deleuze à Robbe-Grillet, et retour

Aurélien Dijan

## Abstract

This paper intends to critically discuss Deleuze's claim in *Différence and Répétition (DR)*, according to which his philosophy of difference provides one with the means to ground what he calls "modern thought", including "the art of contemporary novel". It does so by focusing on one novel of one of these avant-garde novelists, namely Alain Robbe-Grillet's *In the labyrinth (IL)*. Using Deleuze's philosophy of difference, as it is exposed in *DR*, as a guiding thread to flesh out the (purported) trait of system or deleuzian multiplicity of this novel, it will be shown that the very structure of *IL* cannot be accounted for but by drawing on the specific properties of the imaginary life of the narrator - a life that *DR* however considers as a consequence of the system of difference and repetition. A Deleuzian interpretation of *IL* thus appears as a secondary abstraction built on the imaginary adventure of the narrator. And this will finally allow the paper to turn the perspective upside down, opening a new way to philosophically interrogate, not only a Deleuzian interpretation of a

novel, but *DR* itself, via Robbe-Grillet.

## Introduction

Il aurait été plus simple certainement de dire tout de suite à cette femme qu'il désirait parcourir les rues principales de la ville, où il venait pour la première fois ; mais n'aurait-il pas été poussé par un scrupule à parler de l'ancien voyage ? [...] il aurait eu l'air de courir après des souvenirs d'enfance. Quant à se faire passer pour un touriste, outre l'invraisemblance du prétexte à cette époque de l'année dans une cité complètement dépourvue d'attraits pour un amateur d'art, cela présentait des dangers encore plus grands : où l'auraient alors mené les questions de la dame, puisque la poste avait suffi à faire naître le télégramme, tout naturellement, pour éviter de nouvelles explications, par désir aussi de ne pas la contredire. À force de vouloir être aimable et discret, dans quelles aventures imaginaires finirait-on par l'entraîner !<sup>1</sup>

Nous disions qu'il fallait juger l'Image de la pensée sur ses prétentions de droit, non pas d'après les objections de fait. Mais justement, ce qu'il faut reprocher à cette image de la pensée, c'est d'avoir fondé son droit supposé sur l'extrapolation de certains faits, et de faits particulièrement insignifiants, la banalité

---

<sup>1</sup>Robbe-Grillet (1953), pp. 59-60.

quotidienne en personne, la Recognition, comme si la pensée ne devait pas chercher ses modèles dans des aventures plus étranges ou plus compromettantes.<sup>2</sup>

Si “la philosophie est l’art de former, d’inventer, de fabriquer des concepts,”<sup>3</sup> et que “tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n’aurait pas de sens,”<sup>4</sup> on pourrait s’attendre à ce que *Différence et Répétition* (dans ce qui suit: *DR*) motive *d’abord* l’intérêt que sa “philosophie de la différence”<sup>5</sup> manifeste pour les concepts de *différence* et de *répétition* par l’existence d’un (ou de plusieurs) problème(s) qu’ils seraient appelés à résoudre. Or, ce n’est pas tout à fait le cas: non pas que *DR* ne finisse par déterminer de quel(s) problème(s) il s’agit ; mais, dans l’*Avant-propos*, Deleuze fonde d’abord cet intérêt sur des considérations *thématique, historique et théorique*, qui ne mènent qu’ensuite à la position d’un certain problème.

*Thématique*, d’abord, puisque *DR* se propose de discuter un “sujet” qui est l’objet d’un intérêt théorique chez bien des auteurs, dans bien des mouvements et domaines — dans la philosophie de la différence de Heidegger, dans le structuralisme, dans “l’art du roman contemporain”, dans l’étude “de l’inconscient, du langage, de l’art”<sup>6</sup> —, par-delà les problèmes spécifiques et les différences d’approches qui les

<sup>2</sup> Deleuze (1968), p. 176.

<sup>3</sup> Deleuze et Guattari (1991), p. 8.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>5</sup> Deleuze (1968), p. 44.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 1.

caractérisent. C'est l'omniprésence de ce *thème*, celui de la différence et de la répétition, qui motive *DR* à s'y intéresser à son tour; et c'est la perception de ce thème sous l'aspect *problématique* qui la concerne spécifiquement qui constitue le point de départ de la philosophie de la différence. *Historique*, ensuite, car "le sujet traité ici est manifestement dans l'air du temps", et parce que l'omniprésence de ce thème dans l'époque contemporaine peut "être mis au compte d'un anti-hégélianisme généralisé,"<sup>7</sup> caractérisé par le rejet du "primat de l'identique [qui], de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation."<sup>8</sup> *Théorique*, enfin, dans la mesure où cet anti-hégélianisme n'est qu'un des aspects de l'émergence de "la pensée moderne," et que l'étiquette "moderne" fait référence à une détermination moins *temporelle* — le contemporain — que *définitionnelle*. En effet, si l'on ne peut pas être moderne sans être, d'une certaine façon, contemporain — puisque la "pensée moderne" implique l'anti-hégélianisme, on peut tout à fait être contemporain sans être moderne. De ce point de vue, est "moderne" toute pensée qui substitue le primat du simulacre à celui de l'identité : "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. Le monde moderne est celui des simulacres."<sup>9</sup>

Dès lors, si l'on accorde le constat dressé

---

7 *Ibidem.*

8 *Ibidem.*

9 *Ibidem.*

dans l'*Avant-propos*, le thème de la différence et de la répétition, tel qu'il est historiquement et théoriquement déterminé, pourrait apparaître sous bien des aspects problématiques : par exemple, faut-il défendre Hegel et le primat de l'identité coûte que coûte contre l'"offensive" moderne (*rejet du simulacre*) ? Ou bien intégrer la critique que la pensée moderne fait subir à la notion d'identité, non dans le but de promouvoir le simulacre, mais dans celui de corriger la conception que nous avons de la première (*remaniement de l'identité*) ? Doit-on maintenir le primat de l'identité, ou faire une place de valeur égale au nouveau concept de simulacre (*complémentarité identité-simulacre*) ? Mais *DR* constitue la solution à un tout autre problème, qui émerge dès lors que l'on souscrit à l'opération moderne de *rejet de l'identité* qui sera justifiée dans la suite de *DR*, à savoir : quels sont les concepts qui doivent prendre la place "de l'identique et du négatif, de l'identité et de la contradiction"<sup>10</sup> pour penser le monde du simulacre ? Si la différence et la répétition sont ces concepts, comment faut-il les appréhender, s'il est vrai que le hégélianisme — et, en réalité, à quelques exceptions près, l'ensemble de la philosophie occidentale depuis Platon, dont le hégélianisme n'est qu'un rejeton<sup>11</sup> — les a *déjà* intégrés à son réseau conceptuel et à son modèle de la représentation ? Enfin, dans quelle mesure une telle théorie de la différence et de la répétition est-elle capable, en retour, de "*fonder*," c'est-à-dire d'articuler et de clarifier conceptuellement, *ce que l'ensemble de*

---

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> Voir sur ce point *infra* partie I.



la “*pensée moderne*,” dans toute sa diversité, et sans avoir eu besoin de se mettre d’accord, *pense plus ou moins obscurément* — de la philosophie de la différence heideggérienne au roman contemporain, en passant par le structuralisme ou la psychanalyse —, c’est-à-dire l’*être univoque*, sur le fondement duquel se manifestent tous les étants qui sont l’objet de notre expérience empirique?<sup>12</sup>

Ainsi, l’omniprésence d’un *thème* commun chez des auteurs et dans des domaines appartenant au même moment *historique* et *théorique*, celui de la modernité — omniprésence qui manifeste le rejet du hégélianisme et de la philosophie occidentale en général —, et la souscription à l’opération moderne consistant à *rejeter l’identité*, crée un *problème* qui motive *l’élaboration d’une théorie* capable de réaliser l’ambition d’une *fondation conceptuelle* de la pensée moderne: il s’agit de “penser la différence en elle-même, et le rapport du différent avec le différent, indépendamment des formes de la représentation qui les ramènent au Même et les font passer par le négatif.”<sup>13</sup> Ce dont le roman contemporain, la philosophie de Heidegger, le structuralisme ou la psychanalyse freudienne ou lacanienne parlent au fond, lorsqu’ils s’intéressent théoriquement au sujet de la différence et de la répétition dans leur domaine et avec leurs approches respectives, c’est ce que *DR* vise à articuler conceptuellement et à clarifier, à

---

12 C’est dans ce sens très spécifique que nous parlerons dorénavant de la « fondation » que *DR* souhaite procurer à la pensée moderne, y compris au roman contemporain d’avant-garde, et *a fortiori* à *DL*. Plus de détails sur ce point *infra* partie I.

13 Deleuze (1968), pp. 1-2.

savoir que “dans le simulacre, la répétition porte déjà sur des répétitions, et la différence porte déjà sur des différences.”<sup>14</sup>

L’objet de cet article n’est pas d’aborder frontalement la conception deleuzienne de la différence et de la répétition, telle qu’elle est formulée dans *DR*. Il s’agit plutôt de proposer une lecture de *DR* qui thématise un aspect à la fois simplement suggéré par Deleuze — dans la mesure où il ne s’agit pas de l’objet du livre, il n’est pas développé de façon systématique et détaillée —, mais dans le même temps central si l’on se réfère à l’enjeu principal de *DR* tel qu’il est exposé dans l’*Avant-propos*, à savoir: la *fondation* de la “pensée moderne,” telle qu’elle s’exerce via diverses doctrines et approches et dans différents domaines (le roman, la philosophie, le langage, l’inconscient, etc.), *dans* la théorie de *DR*. En effet, à travers cette thématisation, pour reprendre les termes de *Qu’est-ce que la philosophie?*, c’est du sens même de cette théorie qu’il est question. Car la solution apportée au problème de la théorie (“quelle théorie de la différence et de la répétition?”) n’est qu’un moyen en vue d’une fin, celle de répondre à la question de la fondation de la pensée moderne. Et une telle théorie, quoiqu’il en soit de sa cohérence, de son originalité et de sa richesse conceptuelle, n’a de sens que si elle répond au problème directeur qui l’a suscitée. Autrement dit, dès lors que l’on s’intéresse spécifiquement à l’opération de fondation deleuzienne suggérée dans les premières lignes de *DR*, ce n’est pas tant la *cohérence* de la théorie qui est le centre de

---

14 Deleuze (1968), p. 2.

l'attention, que sa *pertinence* ou son sens.

Cela dit, dans ce qui suit, nous ne prétendons pas tester la pertinence de l'opération deleuzienne de fondation *en général*; nous nous limiterons à juger de celle-ci dans un domaine explicitement indiqué dans *l'Avant-propos*, c'est-à-dire "l'art du roman contemporain," qui thématise le sujet de la différence et de la répétition autant "dans sa réflexion la plus abstraite" que "dans ses techniques effectives."<sup>15</sup> Et nous nous focaliserons plus précisément sur le cas d'un auteur dont, si l'on se réfère à la bibliographie de fin de livre, l'ensemble de l'œuvre pourrait être cité dès lors que l'on aborde le sujet général de la différence et de la répétition,<sup>16</sup> et qui a l'avantage de proposer autant une "réflexion abstraite" sur la littérature qu'une "technique effective:" Robbe-Grillet. Un auteur dont nous n'étudierons cependant qu'une œuvre, *Dans le labyrinthe* (dans la suite : *DL*), qui, à première vue, semble pouvoir aisément être pensée dans les termes de *DR*. De ce point de vue, l'œuvre de Robbe-Grillet nous intéressera, non pas dans la mesure où elle illustre certaines des thèses de *DR*, mais pour autant qu'elle est supposée pouvoir être conceptuellement expliquée et clarifiée via ces dernières. En effet, la réflexion et la technique de Robbe-Grillet ne peuvent évidemment illustrer *DR* que dans un second temps, c'est-à-dire parce que, en premier lieu, *DR*, d'une manière ou d'une autre, est capable de fonder cette réflexion et cette technique. Ce qui nous amène à notre thèse: *DL* ne peut être

---

<sup>15</sup> Deleuze (1968), p. 1.

<sup>16</sup> Deleuze (1968), p. 391 et p. 401.

fondée de façon deleuzienne que si sa structure peut être considérée comme celle d'une "*rencontre fondamentale*," ou d'une *aventure* — par opposition à l'insignifiance et à la banalité de la reconnaissance —, pour reprendre les termes de la citation de *DR* en exergue de ce travail<sup>17</sup>.

L'intérêt philosophique de l'opération que nous proposons ne se limite cependant pas à montrer si *DR* peut, ou non, prétendre clarifier conceptuellement l'œuvre de Robbe-Grillet et sa théorie; elle réside également dans sa réversibilité. En effet, si *DR* doit la fonder, l'œuvre (théorique et littéraire) de Robbe-Grillet, dans la manière dont elle répond (ou non) aux attentes nées de la prétention de fondation deleuzienne, peut à son tour servir de modèle pour éclairer certains aspects, jusqu'ici inexplorés, de *DR*, et indiquer ainsi de nouvelles pistes d'interprétation. Plus précisément, le rapport de fondation entre l'une et l'autre, pour autant qu'il n'est pas complètement satisfait, autorise à regarder en retour *DR* avec les yeux de Robbe-Grillet, et à en proposer une lecture inédite. Or, c'est ici que le concept d'*imagination* entre en jeu, et que se justifie le choix de *DL*: c'est parce que, dans ce texte, le thème de la différence et de la répétition s'explique par, et reflète, non pas une certaine conception de l'être (l'univocité) comme système, mais certaines propriétés spécifiques de la

---

17 De ce point de vue, puisqu'il s'agit d'examiner la prétention de *DR* à la fondation de l'art du roman contemporain à travers le cas particulier de Robbe-Grillet, les tentatives de Deleuze de fonder — si c'est bien comme cela qu'il faut comprendre le *Kafka*, *Proust et les signes* ou "Michel Tournier et le monde sans Autrui" — l'art de Kafka, de Proust ou de Tournier, par exemple, dépassent le cadre limité de cet article. Ils devront être l'objet d'un travail séparé, auquel l'esprit de cet article pourra servir de base. Je reviens sur ce point *infra*. note 14.

vie de conscience imaginaire, transformant l'intrigue elle-même en *aventure imaginaire* structurée autour d'un narrateur imageant, que ce texte résiste à la fondation deleuzienne, et conduit en retour à réévaluer certaines remarques et thèses de *DR* lui-même.

Ainsi, le détour par Robbe-Grillet n'est rien moins qu'arbitraire: il est à la fois historiquement justifié, et philosophiquement fécond — et cela non pas parce que l'attention portée à son œuvre devrait permettre d'illustrer certains concepts et thèses de *DR* qui ne seraient pas suffisamment clairs dans ce texte, ni même d'en *expliquer* la signification, mais bien de les *interroger philosophiquement*.<sup>18</sup>

Notre article sera donc divisé en deux parties, suivies d'une conclusion.

La première partie aura pour but de dégager, à travers l'examen de trois couples d'opposition structurant l'ensemble de *DR*, certaines des notions qui seront ensuite utilisées comme fil directeur pour

---

18 La perspective que nous proposons autour de *DR* et *DL* est donc inédite, et cela pour plusieurs raisons : premièrement, parce qu'elle repose sur une suggestion tirée de *DR* qui n'a, à ma connaissance, jamais été explorée dans le détail — à savoir que *DR* a pour but de fonder la pensée moderne, y compris l'art du roman contemporain —, et parce que ce travail cherche à clarifier ce qu'une telle fondation implique ; ensuite, parce qu'elle propose un examen *extensif* et *pour elle-même* de la théorie deleuzienne, condition sine qua non pour utiliser ensuite cette dernière comme modèle heuristique permettant de guider et de justifier la discussion portant sur la fondation de *DL*; enfin, le caractère heuristique de l'opération a, vis-à-vis de la théorie deleuzienne, non seulement une visée critique — il ne s'agit ni d'étudier comment les "concepts" de Robbe-Grillet "prefigure the work of Deleuze and Guattari" (Adams 2015, p. 55), ni de montrer que les descriptions de paysage de *DL* illustrent certaines notions deleuziennes (Romanillos 2008; Voisset-Veyseyre 2011), mais d'étudier comment *DL* résiste à la tentative de fondation deleuzienne —, mais ouvre également en retour, *via* la réversibilité du rapport heuristique, de nouvelles perspectives de lecture de *DR* lui-même.

tenter de fonder *DL* (et la théorie de Robbe-Grillet qui en relève). Nous insisterons en particulier sur le concept de “système,” autour duquel s’articule sa conception de la différence et de la répétition, et sur sa “doctrine des facultés,”<sup>19</sup> qui lui permet de justifier le rôle philosophique du roman moderne d’avant-garde — pour autant que ce dernier, quoique par des moyens différents que ceux employés par la philosophie, permet également d’explorer les conditions transcendantales de notre expérience empirique du monde.

La seconde partie tentera de proposer une fondation deleuzienne de *DL* et de la théorie qui lui est sous-jacente — théorie dont on montrera qu’elle gravite, dans *Pour un nouveau roman* (dans ce qui suit: *PNR*), autour des deux pôles de l’imagination et du sujet imageant. On montrera qu’une telle tentative montre ses limites au moment de rendre compte de la structure même de *DL*, qui s’ouvre et se conclut sur la référence à un narrateur “je” constituant le pôle auquel est suspendu l’ensemble du récit. Ainsi, il apparaîtra que c’est au prix de l’abstraction de cette structure qu’une analyse en termes de système deleuzien devient possible. Autrement dit, contre toute attente, le système deleuzien est en réalité second par rapport à la structure du texte, et seule la prise en compte de la vie de conscience perceptive et imaginaire du narrateur, et de ses propriétés, permet, à la fois de rendre compte ou de fonder *DL*, et de le faire en concordance avec la théorie de *PNR*. De ce point de vue, *l’aventure deleuzienne* est seconde et

---

19 Deleuze (1968), p. 186.

obtenue par abstraction sur la base de l'aventure imaginaire de *DL* — pour reprendre, cette fois, les termes de la citation des *Gommes* en exergue.

La conclusion, pour sa part, aura pour tâche de dégager quelques perspectives ouvertes dès lors que, inversant la direction du regard, on examine la théorie de *DR* avec les yeux de celui qui lui résiste : Robbe-Grillet. En particulier, nous reviendrons sur l'idée, formulée par Deleuze dans la conclusion, selon laquelle les concepts nomades d'une philosophie de la différence relèvent d'une "fantastique de l'imagination,"<sup>20</sup> et nous verrons dans quelle mesure ce que nous avons appris de *DL* et *PNR* nous permet d'en proposer une perspective interprétative inédite.

## 1. Système deleuzien et roman moderne

Si *DR* doit être capable de fonder de manière *théorique*, en indiquant et clarifiant les concepts qui y sont (implicitement ou explicitement) à l'œuvre, la "réflexion" et la "technique effective" de Robbe-Grillet — que veut dire *véritablement* Robbe-Grillet lorsqu'il réfléchit abstraitement à tel ou tel problème littéraire ? Quel est le *sens* des techniques littéraires qu'il utilise pour régler ces problèmes ? —, il faut commencer par définir certaines de ces notions fondamentales. Ce sont elles, en effet, qui nous serviront ensuite de *modèle heuristique* pour examiner et interroger la réflexion et l'œuvre de Robbe-Grillet. De ce point de

---

<sup>20</sup> Deleuze (1968), p. 365.

vue, l'analyse qui va suivre ne vise aucune espèce de complétude, ni n'a l'ambition d'enrichir, de corriger ou de renouveler l'interprétation de *DR* de quelque manière: si ce travail enrichit, corrige ou renouvelle cette dernière, c'est, non pas par l'examen direct du texte, mais justement via le détour par Robbe-Grillet.

En attendant d'emprunter cette voie *indirecte*, quels sont les éléments conceptuels structurants de la philosophie de la différence de *DR*? On pourrait d'abord être tenté de les présenter sous la forme d'une série d'*oppositions duales*:

(1) l'opération deleuzienne la plus visible est l'opposition entre deux modèles, ou "images de la pensée," au sein desquels sont justement pensées la différence et la répétition, à savoir la représentation et le simulacre — ces deux modèles gravitant autour de deux concepts distincts, dont chacun affirme le primat, à savoir l'*identité* et le *simulacré*';

(2) ensuite, l'opposition entre les deux modèles de pensée implique deux conceptions opposées de l'être, *équivoque et univoque*;

(3) et c'est précisément dans le cadre de l'exploration de l'une ou l'autre de ces conceptions que les concepts de différence et de répétition entrent en scène: d'un côté, la différence et la répétition sont pensées *fondamentalement* à travers *l'équivocité de l'être* comme *analogie*, qui garantit *ultimement l'identité* de tous les objets qui répètent ou diffèrent; de l'autre, la différence et la répétition sont pensées *fondamentalement* à travers *l'univocité de l'être* comme *système*, qui assure *ultimement* le caractère de *simulacre* de tous les objets qui répètent ou diffèrent.



Une telle présentation des éléments structurants de *DR* en termes d'opposition ne fait cependant pas justice à la complexité de l'opération deleuzienne, sur laquelle il nous faut à présent revenir, si nous souhaitons pouvoir transformer cette dernière en modèle heuristique pour étudier *DL*.

### 1.1. Représentation et simulacre

Pour commencer, l'opposition entre représentation et simulacre, d'une part, et identité et simulacre, d'autre part, possède en réalité plusieurs dimensions :

DISTINCTION HORIZONTALE ET HIÉRARCHISATION VERTICALE. D'abord, à la *distinction horizontale* entre identité et simulacre s'ajoute une *hiérarchisation verticale* des deux concepts, dont l'un (l'identité) *dérive* de l'autre, plus *originnaire* (le simulacre). Car si, comme nous le verrons, l'être comme "système exclut l'assignation d'un originaire et d'un dérivé, comme d'une première et d'une seconde fois, parce que la différence est la seule origine, et fait coexister indépendamment de toute ressemblance le différent qu'elle rapporte au différent,"<sup>21</sup> il n'en va pas de même lorsque l'on examine le rapport de ce système, non pas avec ses composantes *internes*, mais avec ce qui lui est, d'une certaine façon, *extérieur*,<sup>22</sup> c'est-à-dire l'identité comme "effet du fonctionnement" de ce

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 163-164.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 37 ; p. 370 ; p. 27.

dernier.<sup>23</sup> Dans ce cas, “le négatif est toujours dérivé et représenté, jamais originel ni présent; toujours le procès de la différence et de la différenciation est premier par rapport à celui du négatif et de l’opposition.”<sup>24</sup> Ou, pour le dire plus directement, “l’identité n’est pas première, [...] elle existe comme principe, mais comme second principe, comme principe devenu ; [...] elle tourne autour du Différent.”<sup>25</sup>

CORRÉLATION, FONDATION DE MANIFESTATION ET PRODUCTION D’ILLUSION. Cette relation de dérivation, ensuite, est caractérisée comme une *corrélacion* — pas de simulacre sans identité, et inversement —, et pensée à la fois comme une *fondation de manifestation* et comme la production d’une *illusion*. D’une part, en effet, identifier un objet — “c’est une table, c’est une pomme, c’est le morceau de cire, bonjour Théétète,”<sup>26</sup> —, ou remarquer la ressemblance entre deux événements — ainsi l’amour du héros d’*À la recherche du temps perdu* pour sa mère vis-à-vis de “la passion de Swann pour Odette”<sup>27</sup> — n’est pas une “erreur” contingente, mais une “illusion inévitable,” dans la mesure où une “identité se trouve nécessairement projetée, ou plutôt rétrojetée sur la différence originaire, et une ressemblance se trouve intériorisée dans les séries divergentes.”<sup>28</sup> D’autre part, c’est bien le simulacre qui fonde l’identité : “il

---

23 *Ibidem*, p. 164.

24 *Ibidem*, p. 267.

25 *Ibidem*, p. 59.

26 *Ibidem*, p. 176.

27 *Ibidem*, p. 28.

28 *Ibidem*, p. 165.

y a un enchaînement nécessaire, du sens ontologique au sens simulé. Le second dérive du premier, c'est-à-dire il reste à la dérive, sans autonomie ni spontanéité, simple effet de la cause ontologique qui en joue comme la tempête.<sup>29</sup> Et cette fondation est pensée en termes de *manifestation*, par laquelle l'origine de la manifestation se cache derrière ce qu'il manifeste : "l'en-soi de la différence se cache lui-même en suscitant ce qui le recouvre."<sup>30</sup> Enfin, cette absence d'autonomie est pensée par Deleuze dans les termes *épistémologiques et ontologiques* de l'"illusion,"<sup>31</sup> l'identité étant certes la "conséquence" de "prémises"<sup>32</sup> ou l'"effet" d'une "cause,"<sup>33</sup> mais également un "effet de surface,"<sup>34</sup> un "'effet' optique,"<sup>35</sup> l'effet d'une cause<sup>36</sup> plus profonde,<sup>37</sup> "fantôme" ou "épiphénomène,"<sup>38</sup> "ombre" d'une "réalité"<sup>39</sup> qui est "plus profonde et plus artiste," qui est "mouvement réel", et où le "vrai rapport" est celui "du singulier et de l'universel dans l'Idée" par opposition au "faux théâtre" de la représentation<sup>40</sup> et à son "*sens erroné*."<sup>41</sup>

DENATURATION. De ce point de vue, l'émergence du modèle de la représentation, qui repose sur une

---

29 *Ibidem*, p. 385.

30 *Ibidem*, p. 154.

31 *Ibidem*, p. 165.

32 *Ibidem*, p. 78.

33 *Ibidem*, p. 355.

34 *Ibidem*, p. 310.

35 *Ibidem*, p. 1.

36 *Ibidem*, p. 385.

37 *Ibidem*, p. 72.

38 *Ibidem*, p. 74.

39 *Ibidem*, p. 78.

40 *Ibidem*, p. 18.

41 *Ibidem*, p. 386.

image “dogmatique ou orthodoxe” de la pensée<sup>42</sup> gravitant autour de “la position d’un sujet pensant identique, comme principe d’identité pour le concept en général,”<sup>43</sup> marque une *dénaturation* du monde du simulacre.<sup>44</sup> Celle-ci s’opère lorsque

— à l’illusion inévitable, s’ajoute l’erreur contingente consistant à *renverser* le rapport de dérivation indiqué plus haut *via* l’affirmation du *primat* de l’identité<sup>45</sup> — ce qui était une illusion dérivée manquant d’autonomie vis-à-vis de sa cause originaire réelle “devient principe et agent » et « prend une autonomie;”<sup>46</sup>

— à le *résorber* en posant que la différence et la répétition ne peuvent être pensées *qu’exclusivement* via le réseau conceptuel de la représentation — il n’y a plus d’“extérieur” à l’identité;<sup>47</sup>

— et par conséquent à *trahir* ou à *rendre méconnaissable* ce qui est vrai, réel et essentiel.<sup>48</sup>

Si cela est juste, il est donc crucial de distinguer

---

42 *Ibidem*, p. 172.

43 *Ibidem*, p. 341.

44 *Ibidem*, p. 154 ; p. 236 ; p. 254.

45 *Ibidem*, p. 1.

46 *Ibidem*, p. 386.

47 Si le “sens simulé” est le “simple effet de la cause ontologique qui en joue comme la tempête,” alors “comment la représentation ne naîtrait-elle pas une fois, au creux d’une vague, à la faveur de l’illusion? Comment, de l’illusion, ne ferait-elle pas une ‘erreur?’ Voilà que l’identité du simulacre, l’identité simulée, se trouve projetée ou rétrojetée sur la différence interne. La ressemblance extérieure simulée se trouve intériorisée dans le système. Le négatif devient principe et agent. Chaque produit de fonctionnement prend une autonomie. On suppose alors que la différence ne vaut, n’est et n’est pensable que dans un Même préexistant qui la comprend comme différence conceptuelle, et qui la détermine par l’opposition des prédicats. On suppose que la répétition ne vaut, n’est et n’est pensable que sous un Identique qui la pose son tour comme différence sans concept et qui l’explique négativement” (*Ibidem*, p. 385-386).

48 *Ibidem*, p. 78.

l'identité et le simulacre d'un côté, et, de l'autre, l'image de la pensée dans laquelle ils sont pensés et vis-à-vis desquels ils sont indépendants, c'est-à-dire la représentation et le simulacre (qui prend ainsi un sens double). Car si l'identité est une illusion, et que celle-ci est "à la source de l'erreur" que constitue la représentation, cette dernière "peut en être séparée."<sup>49</sup> Et c'est précisément là l'une des thèses fondamentales de la philosophie de la différence de DR.

HISTOIRE DE L'ERREUR. Enfin, cette erreur a une *histoire*, elle-même contingente, fruit d'une décision fondamentale prise par Platon. En effet, si "Héraclite et les sophistes"<sup>50</sup> (Deleuze 1968, p. 166) ont pu promouvoir le simulacre, Platon, se trouvant "à l'origine, à la croisée d'une décision,"<sup>51</sup> commence déjà à l'exorciser, quoique seulement "pour des raisons morales", dans la mesure où il "ne dispose pas encore des catégories constituées de la représentation (elles apparaîtront avec Aristote)."<sup>52</sup> Dès lors, de Platon, qui "prépare le monde de la représentation,"<sup>53</sup> et Aristote, qui l'inaugure, "à Fichte ou à Hegel, en passant par Descarte,"<sup>54</sup> l'histoire de la philosophie est celle d'une erreur contingente — la dénaturation du monde du simulacre — fondée sur une illusion inévitable — l'identité comme effet nécessaire du système du simulacre. Une "longue

---

49 *Ibidem*, p. 165.

50 *Ibidem*, p. 166.

51 *Ibidem*, p. 341.

52 *Ibidem*, p. 166.

53 *Ibidem*, p. 186.

54 *Ibidem*, p. 254.

erreur, d'autant plus longue qu'elle se produit une fois."<sup>55</sup> Avec l'aide de Kierkegaard et, surtout, de Nietzsche, la philosophie de la différence doit donc, pour réhabiliter le simulacre, *dépasser ou renverser le platonisme*,<sup>56</sup> c'est-à-dire en réalité l'ensemble de la philosophie occidentale, ce qui signifie *signaler* et *corriger* son erreur, *reconnaître* l'essence véritable de la différence et de la répétition, *rétablir* la dérivation entre simulacre et identité et le sens (ou la direction) de cette dernière en *affirmant* le primat, c'est-à-dire le caractère originaire, du premier.

## 1.2. L'être univoque et l'être équivoque

Les deux modèles de la pensée que nous venons de dégager — la représentation et le simulacre —, dont nous avons vu qu'il fallait les considérer sur deux plans différents, organisés hiérarchiquement, ont cette particularité qu'ils *impliquent* deux conceptions alternatives de l'être. Cependant, si l'on en restait sur le terrain de l'implication, nous ne rendrions compte, ni du caractère *fondamental* de ces dernières au sein de leur modèle respectif, ni du fait qu'elles engagent deux conceptions de la différence et de la répétition qui jouent *sur deux plans tout à fait distincts*.

LE RÔLE FONDAMENTAL DE L'ÊTRE. D'abord, chaque modèle de pensée ambitionne de proposer un prisme capable de penser tout étant comme tel, qu'il s'agisse

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 386.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 82.

de celui du primat du simulacre ou de l'identique. Or, cela n'est possible qu'à la condition de proposer une conception de l'être permettant d'embrasser le domaine des étants en général en termes d'identité et de simulacre. C'est d'ailleurs précisément ce que propose celui qui inaugure le modèle de la représentation lui-même, c'est-à-dire Aristote. Certes, son modèle est articulé, selon Deleuze, autour de "quatre aspects principaux: l'identité dans la forme du concept *indéterminé*, l'analogie dans le rapport entre concepts *déterminables* ultimes, l'opposition dans le rapport des *déterminations* à l'intérieur du concept, la ressemblance dans l'objet déterminé du concept lui-même."<sup>57</sup> Mais ces "quatre têtes"<sup>58</sup> ne se situent pas sur le même plan ; plus précisément, l'analogie possède une place hiérarchique supérieure vis-à-vis des autres, dans la mesure où elle garantit ultimement l'identité des concepts les plus généraux, et à travers eux, celle de tous les objets. Comme le souligne Deleuze, "le fait est que la différence générique ou catégoriale reste une différence, au sens aristotélicien, et ne tombe pas dans la simple diversité ou altérité. C'est donc qu'un concept identique ou commun subsiste encore, bien que d'une façon très spéciale," à savoir précisément l'être comme analogie.<sup>59</sup> Or, c'est lui qui garantit d'une certaine manière, à savoir analogiquement, l'identité des genres d'être suprêmes: "alors que la différence spécifique se contente d'inscrire la différence dans

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 44-45.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 49.

l'identité du concept indéterminé en général, la différence générique (distributive et hiérarchique) se contente à son tour d'inscrire la différence dans la quasi-identité des concepts déterminables les plus généraux, c'est-à-dire dans l'analogie du jugement lui-même." De ce point de vue, "toute la philosophie aristotélicienne de la différence tient dans cette double inscription complémentaire."<sup>60</sup> Corrélativement, la philosophie de la différence propose une conception de l'être comme univoque qui permet de penser tous les étants en termes de simulacre. Certes, ce modèle est à son tour articulé selon quatre aspects: "la différence dans l'intensité, la disparité dans le fantasme, la dissemblance dans la forme du temps, la différentielle dans la pensée. *L'opposition, la ressemblance, l'identité et même l'analogie ne sont que des effets produits par ces présentations de la différence.*"<sup>61</sup> Mais c'est bien l'univocité de l'être, pour autant que celui-ci "se rapporte immédiatement à la différence,"<sup>62</sup> c'est-à-dire qu'il west Différence, au sens où il se dit de la différence,"<sup>63</sup> qui garantit le caractère de simulacre de tout étant dès lors qu'il *est*. Ainsi se produit le "renversement catégorique plus général, d'après lequel l'être se dit du devenir, l'identité, du différent, l'un, du multiple, etc.,"<sup>64</sup> qui fut inauguré par Nietzsche à travers sa théorie de l'éternel retour. Si tout cela est juste, on peut alors en tirer la conclusion suivante: que la conception équivoque ou univoque de

---

60 *Ibidem*, pp. 50-51.

61 *Ibidem*, p. 189.

62 *Ibidem*, p. 56.

63 *Ibidem*, p. 57.

64 *Ibidem*, p. 59.



l'être joue un rôle *fondamental* (respectivement) dans le modèle de la représentation et du simulacre, dans la mesure où c'est elle qui garantit que l'identité et le simulacre embrassent en effet l'ensemble des étants.

L'ONTOLOGIQUE ET L'ONTIQUE-SIMULÉ. Ensuite, et c'est un point capital, l'opposition entre analogie et univocité de l'être traduit non seulement, *de façon générale*, deux conceptions différentes de la différence et de la répétition; mais, surtout, elle reflète *en particulier* le fait que l'un et l'autre sont appréhendés par chacun des modèles de pensée sur deux *plans distincts*, à savoir le plan *ontique-simulé* et celui *ontologique*. D'un côté, en effet, "l'histoire de la longue erreur, c'est l'histoire de la représentation [...]. Car le Même, l'Identique, a un sens ontologique : la répétition dans l'éternel retour de ce qui diffère (la répétition de chaque série impliquante). Le semblable a un sens ontologique : l'éternel retour de ce qui dépareille (la répétition des séries impliquées)." <sup>65</sup> Autrement dit, dans le modèle du simulacre, différence et répétition constituent un « principe transcendantal » <sup>66</sup> de l'être univoque (sens ontologique) qui fonde l'expérience de l'étant comme identique (sens simulé). Or, cela signifie que l'un et l'autre ne "sont" pas. On se rappelle en effet que, si Aristote conçoit de façon *analogique* le sens de l'être, i.e. comme un sens "distributif et hiérarchique" plutôt que "collectif" et *générique*, <sup>67</sup> c'est "parce que les différences sont (il faudrait donc que le genre puisse s'attribuer à ses différences en soi : comme

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 49.

si l'animal se disait une fois de l'espèce humaine, mais une autre fois de la différence raisonnable en constituant une autre espèce...)."68 De ce point de vue, la "révolution copernicienne"69 opérée par la philosophie de la différence consiste à concevoir le sens de l'être comme univoque ou générique-collectif, et, corrélativement, à saisir la différence comme un principe ontologique (l'être) plutôt qu'ontique (ce qui est, ou l'étant) : "l'être univoque est bien commun, dans la mesure où les différences (individuanes) 'ne sont pas' et n'ont pas à être [...]. il apparaît déjà, dans l'univocité, que ce ne sont pas les différences qui sont et ont à être. C'est l'être qui est Différence, au sens où il se dit de la différence."70 C'est pourquoi, si la différence et la répétition sont en effet des facteurs d'individuation, en retour, ils ne sont précisément *rien* de l'individu *factuel*. Comme le souligne Deleuze, "le problème n'est pas bien posé, tant que nous cherchons dans les faits le critère d'un *principium individuationis*." Leibniz avait donc tort d'inviter "les dames de la cour à faire de la métaphysique expérimentale en se promenant dans les jardins, pour vérifier que deux feuilles d'arbre n'avaient pas le même concept."71 Une telle démarche n'a de sens qu'au sein d'une compréhension de la différence et de la répétition dans un sens *ontique-simulé*, c'est-à-dire (respectivement) comme "différence conceptuelle" et comme "différence extrinsèque,"72 inscrites toutes

---

68 *Ibidem*, p. 49.

69 *Ibidem*, p. 59.

70 *Ibidem*, p. 57.

71 *Ibidem*, p. 39.

72 *Ibidem*.

deux dans l'ordre de l'identité et du concept général. De ce point de vue, d'un côté, la différence comme concept essentiel et non-accidentel,<sup>73</sup> pour autant qu'elle n'est ni la "diversité," ni "l'altérité" — deux objets différents "non pas par eux-mêmes, mais par quelque chose" en lequel ils conviennent également<sup>74</sup> — joue à l'intérieur de l'édifice des essences, qu'il s'agisse de la différence spécifique (au sein d'un même genre) ou de la différence des genres suprêmes ou catégories (au sein de l'analogie de l'être comme "quasi-identité des concepts déterminables les plus généraux.")<sup>75</sup> De l'autre côté, la différence joue dans le rapport *externe* entre l'édifice des essences (plus précisément, celui des espèces dernières) et le règne des *individus*. Il s'agit donc des "différences de nombre" au sein d'une même espèce:<sup>76</sup> "il y a répétition lorsque des choses se distinguent in numero, dans l'espace et dans le temps, leur concept étant le même"<sup>77</sup> — deux nuances de rouge répètent la même *essence* dans deux *individus* spatio-temporellement différents.

### 1.3. Le système de la différence et de la répétition

L'examen de la complexité des oppositions "identité/simulacre," "représentation/simulacre »

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 45-46 et 50.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 346-347.

et “être univoque/être équivoque,” qui structurent l’ensemble de l’argumentation de *DR*, nous permet à présent d’analyser plus précisément la façon dont Deleuze approche les concepts de *différence* et de *répétition*.

D’abord, si la conception de la différence et de la répétition est *fondée ultimement* sur l’une ou l’autre des compréhensions de l’être (univocité ou équivocité), dont chacune *garantit* un certain modèle de pensée (simulacre ou représentation) articulé autour d’un concept-phare (simulacre ou identité), on doit retrouver dans la définition des premières, par-delà l’apparente opposition de conceptions alternatives se situant sur un même plan, l’ensemble des *asymétries* indiquées précédemment: hiérarchie verticale, corrélation, fondation de manifestation et production d’illusion, erreur de dénaturation et renversement du platonisme, distinction de l’ontologique et de l’ontique-simulé.

Ensuite, si nous avons vu en quoi consistaient la différence et la répétition d’un point de vue ontique-simulé, il nous reste à aborder la perspective ontologique, qui est celle de la philosophie de la différence de *DR*. De ce point de vue, différence et répétition jouent au sein de l’être univoque comme simulacre, défini comme “système:”<sup>78</sup> “le simulacre est ce système où le différent se rapporte au différent par la différence elle-même.”<sup>79</sup> De ce point de vue, un système possède plusieurs traits, et ce sont précisément ces traits qui, transformés en modèle

---

78 *Ibidem*, p. 154, p. 355.

79 *Ibidem*, p. 355.

heuristique, devront être retrouvés dans *DL* si *DR* doit, en effet, pouvoir le “fonder.”

— Organisation en séries. “Le premier » est « l’organisation en séries:” “il faut qu’un système se constitue sur la base de deux ou plusieurs séries, chaque série étant définie par les différences entre les termes qui la composent.”<sup>80</sup> Ainsi, dans la scène de la madeleine d’*À la recherche du temps perdu*, l’“ancien présent (Combray tel qu’il a été vécu)” et le “présent actuel.”<sup>81</sup>

— Communication via un précurseur sombre. Le second trait est la communication entre ces séries, qui “rapporte des différences à d’autres différences, ou constitue dans le système des différences de différences”: ces différences au second degré jouent le rôle de ‘différenciant’, c’est-à-dire rapportent les unes aux autres les différences de premier degré.”<sup>82</sup> De ce point de vue, le différenciant, ou “précurseur sombre,”<sup>83</sup> assure le “couplage entre séries hétérogènes,” fait résonner les différences appartenant à chacune des séries, c’est-à-dire les fait co-exister *dans le même temps*, et, ce faisant, produit un “mouvement forcé dont l’amplitude déborde les séries de base elle-même.”<sup>84</sup> Or, ces tâches, le précurseur sombre ne peut les accomplir qu’en tant qu’“objet = x, celui qui ‘manque à sa place’ comme à sa propre identité,” c’est-à-dire comme ce qui “se déplace perpétuellement en lui-même et se déguise

---

80 *Ibidem*, p. 154.

81 *Ibidem*, p. 160.

82 *Ibidem*, p. 154.

83 *Ibidem*, p. 156.

84 *Ibidem*, pp. 154–155.

perpétuellement dans les séries”<sup>85</sup> — sans quoi c’est par rapport à un *modèle identique* dont elles seraient les *copies ressemblantes* que les séries seraient mises en relation. Dans l’exemple proustien, c’est “Combray *tel qu’il est en soi*, fragment de passé pur, dans sa double irréductibilité au présent qu’il a été (perception) et à l’actuel présent où l’on pourrait le revoir ou le reconstituer (mémoire volontaire),” qui joue ce rôle. En effet, Combray en soi “se définit par sa propre différence essentielle, ‘différence qualitative’ dont Proust dit qu’elle n’existe pas ‘à la surface de la Terre’, mais seulement dans une profondeur singulière”<sup>86</sup> Cette profondeur n’appartient donc à aucune des séries, et ne possède aucune espèce d’identité, permettant de la situer et de la déterminer dans le temps (“vois, ou souviens-toi, c’est cela Combray en soi”); elle se limite à son rôle de facteur de différences de différences, faisant communiquer et co-exister simultanément les séries “dans la forme pure et vide du temps.” Et “c’est elle [= la profondeur] qui produit, en s’enveloppant, l’identité de la qualité [la saveur comme qualité non seulement semblable, mais identique à soi dans les deux moments] comme la ressemblance des séries [‘la madeleine, le petit-déjeuner’]. Identité et ressemblance ne sont donc, là encore, que le résultat d’un différenciant.”<sup>87</sup>

— CHAOS OU MULTIPLICITÉ. Le troisième trait est le caractère chaotique des séries, qui résulte de leur communication *via* un précurseur sombre. Un

---

85 *Ibidem*, p. 157.

86 *Ibidem*, p. 160.

87 *Ibidem*, p. 169.

tel chaos désigne le type spécifique d'unité<sup>88</sup> qui caractérise "le mouvement forcé dont l'amplitude déborde les séries de base elle-même."<sup>89</sup> Ainsi, d'un côté, il y a la divergence absolue des séries de base, telle que "chaque série forme une histoire : non pas des points de vue différents sur une même histoire, comme les points de vue sur la ville selon Leibniz, mais des histoires tout à fait distinctes qui se développent simultanément."<sup>90</sup> Mais, de l'autre, le système du simulacre ne réside pas dans la juxtaposition de séries certes divergentes mais alternatives ; elle est le produit d'une communication à travers le précurseur sombre qui complique les séries, c'est-à-dire les affirme et les fait coexister et résonner *toutes ensemble simultanément*. C'est précisément l'affirmation simultanée des séries divergentes — les deux scènes du petit-déjeuner et de la madeleine coexistant dans le Combray en soi — qui crée le système et l'unité des séries, "débordant" chacune des séries prises séparément. C'est elle également qui permet de caractériser l'"objectivité" du système comme "problème,"<sup>91</sup> et son unité non pas comme *une* (par opposition au multiple), mais comme une "multiplicité" possédant "une organisation propre."<sup>92</sup>

— SUJETS LARVAIRES ET MOI PASSIFS COMME CONSÉQUENCE DU SYSTÈME. Le quatrième trait réside dans les "conséquences" qui "découlent dans le système" de la communication "établie entre séries

---

88 *Ibidem*, p. 162.

89 *Ibidem*, p. 155.

90 *Ibidem*, p. 161.

91 *Ibidem*, p. 162.

92 *Ibidem*, p. 236.

hétérogènes.”<sup>93</sup> D’un côté, en effet, le modèle de la représentation suppose “la position d’un sujet pensant identique, comme principe d’identité pour le concept en général,”<sup>94</sup> sujet pour lequel “les séries sont successives, l’une ‘avant’, l’autre ‘après’, du point de vue des présents qui passent dans la représentation,” de telle manière que la seconde série “est dite ressembler à la première.”<sup>95</sup> De l’autre, le modèle du simulacre est corrélatif d’un sujet qui est, non pas à l’origine de l’unification des séries divergentes, mais au contraire produit par la multiplicité organisée du système elle-même, plus précisément “patient” des “dynamismes spatio-temporels [qui] remplissent le système.” Ainsi, avec l’établissement de la communication, “des sujets peuplent le système, à la fois sujets larvaires et moi passifs. Ce sont des moi passifs, parce qu’ils se confondent avec la contemplation des couplages et résonances ; des sujets larvaires parce qu’ils sont le support ou le patient des dynamismes.”<sup>96</sup> C’est le cas du cauchemar comme “dynamisme psychique que ni l’homme éveillé, ni *même le rêveur* ne pourraient supporter, mais seul l’endormi du sommeil profond, du sommeil sans rêve ;” “des mouvements vitaux systématiques” que “seul l’embryon peut supporter ;” du “dynamisme propre du système philosophique “ vis-à-vis du philosophe.”<sup>97</sup>

— L’IDENTITÉ COMME ILLUSION DU FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME. Enfin, c’est précisément à partir de ces

93 *Ibidem*, p. 155.

94 *Ibidem*, p. 341.

95 *Ibidem*, p. 162.

96 *Ibidem*, p. 155.

97 *Ibidem*, pp. 155-156.



dynamismes<sup>98</sup> que se développent ou s’actualisent des qualités et des étendues, “les espèces et les parties,”<sup>99</sup> qui constituent, vis-à-vis du système, la solution du problème qu’il pose.<sup>100</sup> Autrement dit, le réseau conceptuel de l’identité, qui est qualificatif et partitif “ceci est un homme, cela est la patte droite d’un chat,”<sup>101</sup>) doit être appréhendé comme une réponse au problème que soulève un certain système animal. Et puisque cette réponse est une actualisation, le statut du système est celui, non pas de la *possibilité*, ni de *l’essence*, mais du virtuel ou potentiel “supra-historique.”<sup>102</sup> Ainsi, par exemple, “la multiplicité linguistique, comme système virtuel de liaisons réciproques entre ‘phonèmes’”<sup>103</sup> n’est ni une langue *possible* — puisqu’aucune langue ne consiste dans l’unité de toutes les séries phonétiques possibles —, ni *l’essence* de toute langue — puisqu’aucune langue ne peut actualiser la complication de toutes les séries de phonème divergentes —, mais l’état de complication problématique de ces dernières, dans lequel “tranche,” pour ainsi dire, chaque langue actuelle (le français, l’allemand, l’anglais, etc.), incarnant ainsi “certaines variétés de rapport et certains points singuliers,” et apportant par là même une solution à “l’ensemble des problèmes que le langage se pose à lui-même.”<sup>104</sup> De ce point de vue, on appelle “Idée” ou “structure” le système pour autant que, non seulement il constitue

---

98 *Ibidem*, p. 156, p. 276.

99 *Ibidem*, p. 276.

100 *Ibidem*, p. 270.

101 *Ibidem*, p. 277.

102 *Ibidem*, p. 238.

103 *Ibidem*, p. 250.

104 *Ibidem*, p. 263.

une complication de séries hétérogènes produisant des moi passifs et sujets larvaires, mais que, *via* certains dynamismes spatio-temporels, il forme une réponse, c'est-à-dire s'actualise dans une espèce et une partie, au problème suscité par ledit système.

Maintenant, puisque "l'essentiel de l'univocité n'est pas que l'Être se dise en un seul et même sens," mais "qu'il se dise, en un seul et même sens, *de* toutes ses différences individuantes ou modalités intrinsèques,"<sup>105</sup> on trouvera autant de systèmes que de modalités : ainsi, un système "mécanique, physique, biologique, psychique, sociale, esthétique, philosophique, etc." — "chaque type de système a[yant] sans doute ses conditions particulières, mais qui se conforment aux caractères précédents, tout en leur donnant une structure appropriée dans chaque cas : par exemple, les mots sont de véritables intensités dans certains systèmes esthétiques, les concepts sont aussi des intensités du point de vue du système philosophique."<sup>106</sup>

\*\*\*

Si tout cela est juste, il nous reste à répondre à une dernière question que suscite la théorie de *DR* que nous venons d'esquisser, et qui nous conduira à Robbe-Grillet. Car si Deleuze explique pourquoi l'illusion inévitable que produit le système du

---

105 *Ibidem*, p. 53.

106 *Ibidem*, p. 155.

simulacre mène Platon, par une décision *morale*, et l'ensemble de la philosophie occidentale après lui, à se "*représenter*" le monde, pourquoi fautons-nous également ? Autrement dit, pourquoi *nous également*, les hommes, qui ne sommes pas philosophes, non seulement *pensons* ou *jugeons*, mais *percevons exclusivement* le monde en termes d'identité, c'est-à-dire conformément à un principe second ou devenu ? Ce ne peut être le cas que parce que, pour reprendre la terminologie d'Aristote, ce qui est premier pour nous est second en soi, et ce qui est premier en soi est second pour nous : "le chemin naturel va de ce qui est plus connu et plus clair pour nous à ce qui est plus clair et plus connu par nature."<sup>107</sup> Une telle priorité pour nous de l'identité peut être justifiée par le caractère de *fondement* du simulacre: en effet, comme nous l'avons vu, "l'en-soi de la différence se cache lui-même en suscitant ce qui le recouvre," et "c'est dans les mêmes conditions que l'en-soi de la différence se cache, et que la différence tombe dans les catégories de la représentation."<sup>108</sup> C'est pourquoi "il est nécessaire de progresser de cette manière : de ce qui est plus obscur par nature mais plus clair pour nous vers ce qui est plus clair et plus connu par nature."<sup>109</sup> Ou, pour le dire dans les termes de Deleuze, la philosophie de la différence doit "suivre à l'envers [le] chemin"<sup>110</sup> qui, du point de vue du fondement, va de l'Idée à son actualisation. On demandera alors : qu'est-ce qui  *motive*  le philosophe de la différence à

---

107 Aristote (2002), 184a16-18.

108 Deleuze (1968), p. 154.

109 Aristote (2002), 184a18-21.

110 Deleuze (1968), p. 361.

remonter un tel chemin? Plus précisément, qu'est-ce qui, au sein de la représentation elle-même, lui suggère qu'un "autre monde" que celui de la représentation existe, qui est le système du simulacre sur lequel le premier est fondé? La réponse est "les *centres d'enveloppement* [qui] témoignent encore de la persistance des problèmes [...] dans le mouvement qui les explique et les résout."<sup>111</sup> À ce titre, le rôle d'Autrui dans "les systèmes psychiques," abordé par Deleuze dans la conclusion, est exemplaire.<sup>112</sup> D'un côté,

Autrui ne se confond pas avec les facteurs individuants impliqués dans le système, mais il les 'représente' en quelque sorte, il vaut pour eux. En effet, parmi les qualités et les étendues développées du monde perceptif, il enveloppe, il exprime des mondes possibles qui n'existent pas hors de leur expression. Par là, il témoigne de valeurs d'implication persistantes qui lui confèrent une fonction essentielle dans le monde représenté de la perception.<sup>113</sup>

De l'autre, "si Autrui suppose déjà l'organisation des champs d'individuation, en revanche, il est

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, pp. 359-360.

<sup>112</sup> Le cas d'Autrui est d'autant plus intéressant que, comme me l'a fait remarquer l'un des reviewers (que je profite pour remercier), l'analyse qu'en propose Deleuze s'intègre dans une critique plus générale contre un certain type de phénoménologie, celle de Sartre (sur la particularité de cette dernière, voir Dijan-Majolino 2022). Or, c'est précisément ce genre de phénoménologie qui, comme on le verra dans la seconde partie de cet article, est seul capable de rendre compte de la structure narrative de *DL*, de telle manière que, via le détour par Robbe-Grillet, c'est ce débat lui-même qui pourra être réévalué philosophiquement. Je reviens sur ce point dans la conclusion et la note 14.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 360.

la condition sous laquelle nous percevons dans ces champs des objets et des sujets distincts, et les percevons comme formant à divers titres des individus reconnaissables, identifiables.” De ce point de vue, Autrui n’est “personne à proprement parler, ni vous ni moi,” mais “une structure, qui se trouve seulement effectuée par des termes variables dans les différents mondes de perception — moi pour vous dans le vôtre, vous pour moi dans le mien.”<sup>114</sup> Or, c’est ce caractère *d’entremetteur* d’Autrui comme centre d’enveloppement, entre le monde de la représentation et celui du simulacre, qui motive le philosophe de la différence à penser le système psychique, qui est au fondement du sujet pensant identique. Autrement dit, c’est lui qui nous pousse à suivre à l’envers le chemin menant de l’Idée aux objets représentés

et, partant des sujets qui effectuent la structure-autrui, [à] remonter jusqu’à cette structure en elle-même, donc appréhender Autrui comme n’étant Personne, puis aller encore plus loin, suivant le coude de la raison suffisante, atteindre à ces régions où la structure-autrui ne fonctionne plus, loin des objets et des sujets qu’elle conditionne, pour laisser les singularités se déployer, se distribuer dans l’Idée pure, et les facteurs individuants se répartir dans la pure intensité.<sup>115</sup>

Ainsi, conclut Deleuze, “il est bien vrai, en ce sens, que le penseur est nécessairement solitaire et

---

114 *Ibidem*, p. 360.

115 *Ibidem*, p. 361.

solipsiste.”<sup>116</sup>

Reste que, en un autre sens, ce chemin peut être suivi autant par le philosophe que par l’artiste ou l’homme politique. Cela suppose non seulement que certaines facultés s’exercent, mais que cet exercice soit *transcendant*. Autrement dit, le simulacre et la représentation renvoient à toute une “doctrine des facultés”<sup>117</sup> — la sensibilité, la mémoire, la pensée, l’imagination, le langage, la vitalité, la sociabilité —, et à la possibilité que ces facultés s’exercent soit sur un mode *empirique*, soit sur un mode *transcendant*. Ce dernier mode, qui gravite autour, non d’un sujet pensant identique, mais d’un “Je fêlé,”<sup>118</sup> ne s’exerce que lorsque la faculté est “comme la proie d’une triple violence, violence de ce qui la porte à s’exercer, de ce qu’elle est forcée de saisir et qu’elle est seule à pouvoir saisir, pourtant l’insaisissable aussi (du point de vue de l’exercice empirique).” Autrement dit, une faculté, dans son exercice transcendant, appréhende, non pas des “objets hors du monde,” mais “saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement, [...] qui la fait naître au monde.”<sup>119</sup>

Plus précisément, tout usage transcendant d’une faculté réside dans une “*rencontre* fondamentale” avec “quelque chose,” dans le monde, “qui force à penser,” et non dans une reconnaissance.<sup>120</sup> C’est précisément cela, pour reprendre la citation en exergue de ce travail, que

---

116 *Ibidem*.

117 *Ibidem*, p. 186.

118 *Ibidem*, p. 188.

119 *Ibidem*, p. 186.

120 *Ibidem*, p. 182.

Deleuze appelle une *aventure*.<sup>121</sup> Ainsi, par exemple, la “multiplicité linguistique [...] rend possible la parole comme faculté, et l’objet transcendant de cette parole, ce ‘métalangage’ qui ne peut pas être dit dans l’exercice empirique d’une langue donnée, mais qui doit être dit, qui ne peut être que dit dans l’exercice poétique de la parole coextensif à la virtualité.” Le poète — ou plutôt : le poète novateur d’avant-garde —, en ce sens, saisit dans le monde, à partir de son actualisation dans telle ou telle langue, l’Idée même de langue comme système de simulacre, et c’est pourquoi son usage de la langue paraît étrange, vis-à-vis d’un usage purement empirique visant à désigner tel ou tel objet identique. Ou encore, la

multiplicité sociale [...] détermine la sociabilité comme faculté, mais aussi l’objet transcendant de la sociabilité, qui ne peut pas être vécu dans les sociétés actuelles où la multiplicité s’incarne, mais qui doit l’être et ne peut que l’être dans l’élément du bouleversement des sociétés (à savoir simplement la liberté, toujours recouverte par les restes d’un ancien ordre et les prémisses d’un nouveau.)<sup>122</sup>

Ainsi, l’homme politique — ou plutôt, le révolutionnaire — est celui qui, exerçant de façon transcendante sa faculté de sociabilité, saisit la multiplicité sociale comme telle en tant que complication de séries sociales hétérogènes et virtuelles, c’est-à-dire “l’objet transcendant de la

---

121 *Ibidem*, p.176.

122 *Ibidem*, p. 250.

faculté de sociabilité [qu']est la révolution."<sup>123</sup>

Et "on en dirait autant des autres Idées ou multiplicités: les multiplicités psychiques, l'imagination et le phantasme; les multiplicités biologiques, la vitalité et le 'monstre'; les multiplicités physiques, la sensibilité et le signe."<sup>124</sup> De ce point de vue, s'il est vrai qu'on peut appeler "expérience" la saisie d'une Idée comme principe transcendantal fondant tout étant empirique,<sup>125</sup> dans l'exercice transcendant d'une faculté quelle qu'elle soit, alors on peut légitimement affirmer qu'une telle expérience relève d'un "empirisme transcendantal." Ainsi, par exemple, "l'oeuvre d'art moderne," pour autant qu'elle montre "la différence allant *différent*," devient "un véritable *théâtre*, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue)." Ce faisant, elle "quitte le domaine de la représentation pour devenir 'expérience', empirisme transcendantal ou science du sensible."<sup>126</sup>

Deux points, dès lors, sont essentiels pour notre travail. D'abord, Deleuze ne se contente pas d'affirmer dans *DR*, comme nous l'avons vu plus haut, que "l'art du roman contemporain [...] tourne autour de la différence et de la répétition, non seulement dans sa réflexion la plus abstraite, mais dans ses techniques effectives."<sup>127</sup> Il justifie

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>125</sup> "La différence a son expérience cruciale : chaque fois que nous nous trouvons devant ou dans une limitation, devant ou dans une opposition, nous devons demander ce qu'une telle situation suppose" (Deleuze 1968, p. 71).

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 1.



une telle possibilité via sa doctrine des facultés, et sa théorie des usages transcendant et empirique : si le roman contemporain peut tourner autour de la différence et de la répétition, c'est parce que chacun des romanciers contemporains — pour autant, encore une fois, qu'il est *moderne* au sens, non pas temporel, mais définitionnel du terme (voir supra l'introduction) — fait un usage transcendant d'une faculté — l'imagination —, par lequel il saisit dans le monde l'Idée qui lui fait violence et la fait naître au monde. Ainsi, pour autant que le romancier moderne couche sur papier un certain usage transcendant de l'imagination par lequel il dégage, non pas tel ou tel objet *actuel*, susceptible d'une *expérience empirique*, mais sa *structure*, dans une *expérience transcendantale*, il a toute sa place dans une stratégie comme celle de la philosophie de la différence de *DR*, c'est-à-dire précisément celle d'un *empirisme transcendantal*. Non pas parce qu'il illustrerait ses concepts, ni parce qu'il pourrait complètement s'y *substituer* — *penser* n'est pas *imaginer* —, mais parce qu'il *remonte* la *même pente* de l'actuel au virtuel. En ce sens, le roman moderne est *philosophique*<sup>128</sup> — il est "empirisme transcendantal ou science du sensible,"<sup>129</sup> quoiqu'il ne constitue pas une *philosophie de la différence*.

Ensuite, comme le souligne Deleuze, si chaque

---

128 Une telle justification repose également sur la conception du système comme "conditions de l'expérience réelle, et non pas seulement de l'expérience possible », ce qui doit permettre, aux yeux de Deleuze, de réunir les deux parties de l'Esthétique si malheureusement dissociées, la théorie des formes de l'expérience et celle de l'oeuvre d'art comme expérimentation." (Deleuze 1968, p. 364) Le développement de ce point n'étant pas exigé pour la suite de notre travail, nous le laissons ici de côté; il sera l'objet d'un travail séparé.

129 *Ibidem*, p. 79.

faculté est forcée de saisir ce qui la concerne exclusivement, une fois fait, les “Idées correspondent tour à tour avec toutes les facultés, et ne sont l’objet exclusif d’aucune en particulier, pas même de la pensée”<sup>130</sup> — sans quoi l’Idée serait pensée sous la catégorie de l’identité. De ce point de vue, la possibilité, pour la philosophie de la différence de *DR*, de *fonder* la réflexion et la technique artistique du roman contemporain, repose précisément sur le fait de *penser* ce qui a été *imaginé* par le romancier via l’exercice transcendant de sa faculté d’imagination, quoique à nouveau sous la forme d’une rencontre par laquelle quelque chose nous force à penser.

Toute la question, à présent, est de savoir si *DR* est en effet capable de saisir *DL* dans les termes de la théorie du simulacre dont on vient de rappeler les éléments essentiels, ou si la spécificité de ce roman lui échappe complètement — et, dans ce cas de figure, si une approche (et laquelle) est capable d’en rendre compte.

## 2. Dans le labyrinthe est-il un système de-leuzien ?

Avant de répondre à la question, il faut s’assurer de l’avoir bien comprise. Que signifie, en effet, “saisir *DL* dans les termes de la théorie du simulacre?” Cela ne peut vouloir dire qu’une chose : considérer ce texte, non comme une *philosophie* de la différence — *DL*

---

130 *Ibidem*, p. 250.

n'est pas *DR* —, mais comme un roman *philosophique*. Ce qui implique deux choses.

D'abord, dans la mesure où ce roman *n'est pas* une philosophie de la différence, nous ne sommes pas tenus de retrouver posé dans *DL* un certain nombre de thèses ou de problèmes qui n'intéresse qu'une philosophie de la différence — qu'il y a une distinction horizontale et une hiérarchie verticale entre simulacre et identité; que l'un et l'autre entretiennent une relation de corrélation, l'un étant fondé sur l'autre du point de vue de sa manifestation, l'autre étant une illusion inévitable produite par l'un ; que le modèle de la représentation est une erreur contingente, issue de cette illusion, et dont l'histoire peut être retracée jusque Platon, embrassant ainsi l'histoire de la philosophie occidentale en général; etc. Ce qui ne signifie pas que le roman contemporain d'avant-garde ne puisse pas être considéré, du point de vue du philosophe de la différence, comme un moment de rupture avec cette histoire, dans lequel le primat du simulacre est enfin reconnu, et qu'il ne s'agisse pas de l'arrière-plan conceptuel sur lequel l'opération moderne peut prendre sens — en fait, c'est exactement ce qu'affirme Deleuze. Mais, dans ce cas, il s'agit justement d'un point de vue philosophique *extérieur* porté *sur* le roman moderne; du point de vue *interne*, l'ambition du roman est, non seulement plus restreint, mais surtout *autre*, à savoir l'exploration d'une certaine multiplicité comme condition transcendante de notre monde empirique. De ce point de vue, vis-à-vis du rapport entre littérature et philosophie, Deleuze est *de fait* sur la même ligne que

Ricœur dans *La métaphore vive*, et n'emboîte pas le pas au "second" Heidegger ou à Derrida, qui contestent la possibilité même de démarquer philosophie et littérature, c'est-à-dire d'établir des *marges de la philosophie*<sup>131</sup>. Car si Deleuze écrit *DR*, c'est parce qu'il ne considère pas qu'il fasse double emploi, c'est-à-dire que, d'une part, aussi philosophique que soit le roman contemporain d'avant-garde, il n'est pas une philosophie; et, d'autre part, qu'il ait besoin d'une telle philosophie pour clarifier conceptuellement le caractère philosophique de ce dernier.

Ce qui nous conduit à notre seconde remarque: en tant que roman philosophique, *DL* n'a pas pour but de représenter platement "certains faits, et de[s] faits particulièrement insignifiants, la banalité quotidienne en personne, la Réconnaissance," mais propose une *aventure* (Deleuze 1968, p. 173), c'est-à-dire l'exploration du "domaine et [des] régions" du "transcendantal" ou de l'être comme système (Deleuze 1968, p. 186). Autrement dit, *DL* offre une *expérience transcendantale*. Or, si *DL* est bien une telle expérience, alors ce qui est expérimenté ne peut être autre chose qu'un *système*, une multiplicité organisée, accessible dans le "para-sens" qui constitue la communication de toutes les facultés dans leur usage transcendant.<sup>132</sup>

Nous avons donc un premier fil directeur : si *DR* doit pouvoir *fonder DL*, c'est au sens où il est capable de clarifier conceptuellement *DL* comme

---

131 Voir sur ce point la dernière étude de Ricœur 1975, dans laquelle il se positionne autant vis-à-vis de Heidegger que de Derrida.

132 *Ibidem*, p. 190.

l'exploration d'une multiplicité organisée *via le parasens*.

Mais ce n'est pas là le seul fil directeur que nous devons suivre. En effet, Deleuze souligne dans la préface de *DR* que "l'art du roman contemporain [...] tourne autour de la différence et de la répétition, non seulement dans sa réflexion la plus abstraite, mais dans ses techniques effectives."<sup>133</sup> Or, si *DL* peut être considéré comme le fruit des "techniques effectives" de l'écrivain Robbe-Grillet, il relève également de la "réflexion la plus abstraite" du théoricien Robbe-Grillet. Et si *DR* a l'ambition de fonder également cette dernière, elle ne peut le faire que sur la base de ce que Robbe-Grillet pense effectivement. De ce point de vue, la série d'articles publiés dans *Pour un nouveau roman* constitue une pièce centrale du dossier, puisqu'il y consigne (notamment) l'état de sa réflexion sur le roman contemporain d'avant-garde en général, et sur ses propres romans en particulier, au moment même où il écrit *DL*.

Mais y-a t-il véritablement une « théorie » littéraire chez Robbe-Grillet ? À la tentative de *DR* de fonder également la théorie littéraire de Robbe-Grillet, on objectera peut-être que, comme le souligne ce dernier lui-même, dans ces textes, "il n'est pas question [...] d'établir une théorie, un moule préalable pour y couler les livres futurs. Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continuelle. Le livre crée pour lui seul

---

133 *Ibidem*, p. 1.

ses propres règles.”<sup>134</sup> Mais, si cette remarque vise à réfuter qu’un livre puisse entretenir une relation univoque avec la réflexion de l’auteur — l’auteur traduit simplement ce qu’il pense —, elle n’implique pas qu’il n’y ait *aucune relation* du tout avec cette dernière — l’auteur écrit ce qu’il ne pourra penser qu’après coup. Au contraire :

encore le mouvement de l’écriture doit-il souvent conduire à les [= les règles du livre] mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater. Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu’à produire leur destruction. Une fois l’œuvre achevée, la réflexion critique de l’écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ.<sup>135</sup>

Autrement dit, *il y a* un rapport entre ce que pense un auteur et ce qu’il écrit, mais ce rapport est ambivalent : “aussi n’est-il pas très intéressant de chercher à mettre en contradiction les vues théoriques et les oeuvres. La seule relation qui puisse exister entre elles est justement de caractère dialectique : un double jeu d’accords et d’oppositions.”<sup>136</sup> Et dans un moment où “après *Les Faux-Monnayeurs*, après Joyce, après *La Nausée*, il semble que l’on s’achemine de plus en plus vers une époque de la fiction où les problèmes de l’écriture seront envisagés lucidement

---

<sup>134</sup> Robbe-Grillet (1963), p. 12.

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 14.

par le romancier, et où les soucis critiques, loin de stériliser la création, pourront au contraire lui servir de moteur,<sup>137</sup> il est non seulement possible, mais en réalité exigé, pour un travail comme le nôtre, de thématiser la relation complexe que *DL* entretient avec la théorie de Robbe-Grillet. Cela, Deleuze l'avait bien compris, puisque c'est non seulement l'œuvre, mais la pensée, de Robbe-Grillet qu'il s'agit pour lui de fonder dans une philosophie de la différence.

Or, si tout cela est juste, s'ajoute à notre travail une contrainte supplémentaire : il faut non seulement démontrer que *DR* est capable de clarifier conceptuellement *DL* — ce qui implique, comme on l'a vu, de considérer ce livre comme un roman philosophique proposant une expérience transcendantale d'une certaine multiplicité. Mais il faut également que cette fondation soit à la fois *cohérente avec*, et capable de *fonder*, la théorie dont *DL* relève — quelle que soit l'ambivalence du rapport entre théorie et œuvre littéraire dans le cas de *DL*.

Maintenant, s'il est vrai qu'il s'agit de montrer que "l'art du roman contemporain" de Robbe-Grillet "tourne autour de la différence et de la répétition, non seulement dans sa réflexion la plus abstraite, mais dans ses techniques effectives,"<sup>138</sup> alors il faut isoler les points d'"accords" avec la théorie, telle que celle-ci a été formulée dans *PNR*, pour autant qu'ils vont dans le sens d'une telle affirmation — et mettre de côté les éventuelles "oppositions" que *DL* manifeste. Or, il y a deux éléments centraux sur

---

137 *Ibidem*, p. 12.

138 Deleuze (1968), p. 1.

lesquels Robbe-Grillet insiste de façon répétée tout au long de *PNR*, qui définissent selon lui les enjeux du nouveau roman, et qui sont mis en scène de façon particulièrement claire dans *DL*: il s'agit du caractère *imaginaire* des aventures comptées dans ses romans, et, corrélativement, de ce que l'on peut appeler le *subjectivisme* de ces derniers. D'un côté, en effet,

ressemblante, spontanée, sans limite, l'histoire doit, en un mot, être naturelle. Malheureusement, même en admettant qu'il y ait encore quelque chose de 'naturel' dans les rapports de l'homme et du monde, il s'avère que l'écriture, comme toute forme d'art, est au contraire une intervention. Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre.<sup>139</sup>

Une thèse équivalente est formulée un peu plus loin :

on mesure à quel point le 'vraisemblable' et le 'conforme au type' sont loin de pouvoir encore servir de critères. Tout se passe même comme si le faux – c'est-à-dire à la fois le possible, l'impossible, l'hypothèse, le mensonge,

---

139 Robbe-Grillet (1963), p. 36.



etc. – était devenu l’un des thèmes privilégiés de la fiction moderne; une nouvelle sorte de narrateur y est né: ce n’est plus seulement un homme qui décrit les choses qu’il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu’il invente. Dès que ces héros-narrateurs commencent un tant soit peu à ressembler à des ‘personnages’, ce sont aussitôt des menteurs, des schizophrènes ou des hallucinés (ou même des écrivains, qui créent leur propre histoire).”<sup>140</sup>

Ce dernier point est d’ailleurs crucial pour notre propre recherche : comme nous le verrons, le narrateur qui dit “je” dans *DL*, contrairement au voyageur du *Voyeur*, à l’inspecteur des *Gommes*, ou au mari jaloux de *La Jalousie*, n’est ni un menteur, ni un schizophrène, ni un halluciné: c’est un écrivain en puissance, *décrit en train* d’inventer une histoire.

Maintenant, cette première position théorique est en réalité indissociable d’une autre, à savoir le caractère subjectiviste du roman moderne en général, de *DL* en particulier. En effet, si l’enjeu théorique est la façon dont nous imaginons ou inventons notre vie, alors la fonction de la description dans le roman change de sens. Car, certes, “la description n’est pas une invention moderne. Le grand roman français du XIXe siècle en particulier, Balzac en tête, regorge de maisons, de mobiliers, de costumes, longuement, minutieusement décrits, sans compter les visages, les corps, etc.”<sup>141</sup> Mais il ne s’agit plus, sur le “modèle”

---

140 *Ibidem*, p. 177.

141 *Ibidem*, p. 158.

du “monde ‘réel’,” “de planter un décor, de définir le cadre de l’action, de présenter l’apparence physique de ses protagonistes,” de manière à “convaincre de l’existence objective — hors de la littérature — d’un monde que le romancier paraissait seulement reproduire, copier, transmettre, comme si l’on avait affaire à une chronique, à une biographie, à un quelconque document.”<sup>142</sup> Au contraire, avec le roman moderne, c’est

la place et le rôle de la description [qui] ont changé du tout au tout. Tandis que les préoccupations d’ordre descriptif envahissaient tout le roman, elles perdaient en même temps leur sens traditionnel. Il n’est plus question pour elles de définitions préliminaires. La description servait à situer les grandes lignes d’un décor, puis à en éclairer quelques éléments particulièrement révélateurs; elle ne parle plus que d’objets insignifiants, ou qu’elle s’attache à rendre tels. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante; elle affirme à présent sa fonction créatrice. Enfin, elle faisait voir les choses et voilà qu’elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu’à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement.<sup>143</sup>

Or, l’insignifiance des objets décrits, leur caractère de création, ou la façon déstructurée dont elles apparaissent, n’a précisément plus rien

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>143</sup> *Ibidem*, pp. 159-160.

d'objectif: rien n'est signifiant ou insignifiant, rien n'est inventé ou n'est "détruit" ou déstructuré, si ce n'est pour ou par *quelqu'un*, et il n'y aurait évidemment aucun sens à attribuer aux *objets* décrits eux-mêmes les *manières dont elles apparaissent à quelqu'un*. Comme le souligne Robbe-Grillet, "tout l'intérêt des pages descriptives — c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages — n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description."<sup>144</sup> D'où la méprise initiale vis-à-vis de l'enjeu du roman moderne:

comme il n'y avait pas, dans nos livres, de 'personnages' au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y rencontrait pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment.<sup>145</sup>

De ce point de vue, le roman moderne peut, tout autant que l'ont fait Balzac ou Zola, s'afficher comme

---

144 *Ibidem*, p. 161.

145 *Ibidem*, p. 147.

*réaliste*,<sup>146</sup> mais il s'agit d'un réalisme d'un tout autre genre, visant à décrire, non pas comment le monde *est*, mais comment il en vient à *apparaître*, de telle ou telle manière, à tel ou tel homme — ce que, en reprenant cette fois la terminologie de Robbe-Grillet, on pourra traduire de la façon suivante: comment le monde en vient à être *inventé* ou *imaginé* par l'homme<sup>147</sup>. À cette condition, le nouveau roman peut prétendre concourir à l'éducation, personnelle autant que politique, du lecteur:

car, loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, créateur. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, pp. 171-183.

<sup>147</sup> "C'est alors en effet que l'invention du monde peut prendre tout son sens — invention permanente, qui, on nous le dit bien, appartient aux artistes mais aussi à tous les hommes. Dans le rêve, dans le souvenir, comme dans le regard, notre imagination est la force organisatrice de notre vie, de notre monde. Chaque homme, à son tour, doit réinventer les choses autour de lui. Ce sont les vraies choses, nettes, dures et brillantes, du monde réel. Elles ne renvoient à aucun autre monde. Elles ne sont le signe de rien d'autre que d'elles-mêmes. Et le seul contact que l'homme puisse entretenir avec elles, c'est de les imaginer" (Robbe-Grillet 1963, p. 118). Robbe-Grillet se réfère dans ce passage à un usage extrêmement vaste du terme d'"imagination" (ou d'"invention"), qui définit en réalité ce qu'il y a de *subjectif* dans le rapport de l'homme au monde de façon générale — qu'il s'agisse, par exemple, d'un rapport *perceptif* (d'un objet présent), d'un *souvenir* (d'un objet passé), d'un projet (portant sur un objet futur), d'un rêve, d'une répétition obsessionnelle, etc. (Robbe-Grillet 1963, p. 148). Cela dit, cet usage vaste s'oppose à un emploi plus restreint que propose également Robbe-Grillet, qui nous intéressera *infra*. Dans ce cas, "imagination" désigne un certain type d'acte et de vie de conscience, distinct autant de la perception, du souvenir que du projet, couvrant en fait l'ensemble des consciences fictionnelles — qu'il s'agisse de rêves, de conscience d'image, etc. Dans la suite, nous ne nous positionnerons pas vis-à-vis de l'articulation entre cet usage large et restreint, et de sa légitimité, qui dépasse le cadre de ce travail: il nous suffit que cet emploi restreint soit fait par Robbe-Grillet, puisque c'est en réalité un certain type d'acte et de vie imaginaires, ceux de l'écrivain inventant son histoire, tel qu'il est décrit dans *DL*, qui nous intéressera plus loin.

un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre — et le monde — et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie.

Nous avons à présent défini le fil directeur qui nous servira aborder notre question, à savoir:

(1) dans quelle mesure *DR* peut-il fonder *DL* — ce qui veut dire: dans quelle mesure peut-on considérer *DL* comme un système deleuzien? ;

(2) et comment peut-il le fonder tout en restant cohérent, et en clarifiant, la théorie de Robbe-Grillet dont *DL* relève — à savoir la corrélation entre dimension imaginaire et subjectiviste de ce livre?

## 2.1. L'aventure deleuzienne

Commençons par la première question. Comme nous l'avons vu plus haut, pour que *DL* puisse être considéré comme un système ou une multiplicité, il faut qu'on y retrouve les cinq traits caractérisant tout système comme tel, à savoir : l'organisation en séries de termes différentiels; la communication de ces séries via un précurseur sombre, qui exclut toute espèce d'analyse en termes d'identité et de ressemblance; le caractère chaotique de la multiplicité par lequel chaque série hétérogène est affirmée comme coexistant simultanément avec les autres; les "conséquences" qui "découlent dans le système" de la communication "établie entre séries hétérogènes," à savoir le peuplement de sujets larvaires et de moi

passifs en tant que “patient” des “dynamismes spatio-temporels [qui] remplissent le système;”<sup>148</sup> enfin, le caractère dérivé des espèces et parties, c’est-à-dire de l’identique, qui actualisent la virtualité du système.

ORGANISATION EN SÉRIES. On peut tout à fait considérer *DL* comme organisé en séries, chacune étant “définie par les différences entre les termes qui la composent.”<sup>149</sup> À la lecture des premières pages du texte, deux séries générales peuvent être dégagées en principe, quoique, dans les faits, en raison de la façon dont Robbe-Grillet procède, sautant de l’une à l’autre sans toujours le marquer clairement, et parce que l’une (la série imaginaire) est en partie inspirée de l’autre (la série perceptive)<sup>150</sup>, il ne soit pas toujours aisé de démêler les deux.<sup>151</sup> La première est la série *perceptive*, qui est celle du “je” narrateur de la première phrase du livre, et qui renvoie à la description de l’intérieur d’une maison dans laquelle se trouve non seulement ce dernier, mais également un tableau qui servira, plus tard, de base à l’imagination de l’intrigue du soldat et de l’enfant. La seconde est la série *imaginaire*, constituant elle-même, en un certain sens, un système de séries, et qui

148 Deleuze (1968), p. 155.

149 *Ibidem*, p. 154.

150 Le fait que la série imaginaire s’inspire de la série perceptive ne remet pas en cause la différence de principe entre les deux : le devenir-imaginaire du perceptif implique un processus de fictionalisation par lequel l’objet, comme tous les autres objets imaginaires, entre en conflit avec la loi de concordance de l’expérience réelle. Autrement dit, si la frontière entre le perçu et l’imaginé peut dans les faits paraître brouillée au lecteur, elle demeure en principe. C’est pourquoi également la différence entre intérieur et extérieur, qui s’appuie sur la précédente, doit être considérée comme maintenue en principe tout au long du texte — ce que marquent d’ailleurs les dernières pages de *DL*. Sur tout ceci, voir *infra*.

151 Voir Lethcoe (1965).

renvoie à la description de l'extérieur de la maison. Cette double opposition — perception/imagination, intérieur/extérieur —, qui se traduit dans le texte par celle entre les embrayeurs “ici” et “dehors,” est posée dès les premières lignes du texte.

D'un côté, “je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri,” qui sera complété au second paragraphe par “ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière”<sup>152</sup> et par un ensemble de descriptions concordantes, c'est-à-dire qui n'entrent pas dans une relation de conflit telle, qu'elle empêcherait le lecteur de faire l'expérience, à travers elles, d'un seul et même monde. De ce point de vue, le fait même que le narrateur modalise certaines de ses descriptions va dans le sens du caractère perceptif, et par conséquent concordant, de la série : comme le souligne Sartre dans *L'Imaginaire*, il y a dans l'image une “certitude”<sup>153</sup> qui est le corollaire de sa “pauvreté essentielle,”<sup>154</sup> à savoir que, précisément, *tout est imaginé ou inventé*, rien de plus, rien de moins. C'est la raison pour laquelle “le monde des images est un monde où il *n'arrive* rien: je puis bien, à mon gré, faire évoluer en image tel ou tel objet, faire tourner un cube, faire croître une plante, courir un cheval, il ne se produira jamais le plus petit décalage entre l'objet et la conscience. Pas une seconde de surprise.”<sup>155</sup> Au contraire, tout objet perceptif est *débordant*, au sens où “il y a, à chaque instant, toujours infiniment *plus* que nous ne pouvons voir; pour épuiser les richesses

152 Robbe-Grillet (1959), p. 9.

153 Sartre (1943), p. 28.

154 *Ibidem*, p. 243.

155 *Ibidem*, p. 29.

de ma perception actuelle, il faudrait un temps infini.”<sup>156</sup> Autrement dit, “le propre de la perception, c’est que l’objet n’y paraît jamais que dans une série de profils, de projections.”<sup>157</sup> Ainsi, l’objet perçu est toujours douteux,<sup>158</sup> , puisqu’il faut que je l’apprenne — et non que je l’invente —, et qu’il peut donc s’avérer, au fil de l’expérience, différent de ce à quoi je m’attendais au départ. Or, le caractère douteux du monde perceptif est justement est ce qui entraîne ici ou là, en dépit de notre croyance fondamentale dans son existence générale, la modalisation de notre expérience: “ce n’est pas ainsi, c’est autrement” — les faces cachées du cube ne sont pas rouges, comme je m’y attendais, mais bleues —, “cela n’est pas” — je croyais que mon ami Pierre était devant moi, mais c’est une hallucination —, “cela est comme ceci ou comme cela (peut-être, vraisemblablement, sûrement, etc.)” — c’est peut-être, vraisemblablement, sûrement, un homme; etc. Ces différentes sortes de modalisation ont justement pour but de garantir la concordance de notre expérience, à savoir réintégrer le conflit illusoire dans l’unité d’un même monde, exclure ce qui est l’objet d’un conflit hallucinatoire sous la forme du “cela n’est pas,” inclure un objet avec un certain degré de certitude, qui n’exclut ni une réintégration ni une exclusion prochaines, selon l’avancée de l’expérience. De ce point de vue, l’expression du doute du narrateur “je” dans *DL* — puisque la “fine poussière” présente dans la maison ne vient pas du

---

156 *Ibidem*, p. 26.

157 *Ibidem*, p. 23.

158 *Ibidem*.



dehors, “peut-être” provient-elle “du plancher [...], ou bien du lit, ou des rideaux, ou des cendres dans la cheminée;”<sup>159</sup> la “forme simple” sur la table est “une sorte de croix,” “on dirait une fleur,” “ou bien ce serait une figurine vaguement humaine,” “ce pourrait être aussi un poignard”<sup>160</sup> — est l’indicateur du caractère perceptif et incertain de la série. Et les différents termes qui la composent — le narrateur solitaire, la maison, la poussière, la table, le plancher, les rideaux, le tableau, etc. — sont les éléments d’un *même* monde: “peut-être” que la poussière vient du plancher, ou du lit, mais si elle vient de l’un, elle ne vient pas de l’autre (et inversement), etc.

Il en va tout autrement de la série imaginative et de la description du “dehors,” qui s’oppose dès les premières lignes à la série perceptive “ici.” Cette fois, au doute et à la modalisation se substituent la certitude et le caractère de conflit irréductible des descriptions: “dehors il pleut,” “dehors il fait froid,” “dehors il y a du soleil” et “dehors il neige;” “dehors il fait froid, le vent souffle entre les branches noires dénudées” et “dehors il y a du soleil, il n’y a pas un arbre, ni un arbuste;” “dehors on marche sous la pluie en courbant la tête” et “l’on marche en plein soleil, s’abritant les yeux d’une main tout en regardant devant soi » ; et même “dehors il neige. Dehors il a neigé, il neigeait, dehors il neige.”<sup>161</sup> De ce point de vue, la dernière description manifeste le fait que le narrateur “je” est *en train d’inventer*

159 Robbe-Grillet (1959), pp. 9-10.

160 *Ibidem*, pp. 10-11.

161 *Ibidem*, pp. 9-14.

une histoire : plusieurs options sont considérées et posées avec certitude, chacune constituant une variation — à quelques différences près — de la (ou des) précédente(s), mais incompatibles les unes vis-à-vis des autres dans l'unité d'un seul et même monde — soit "il neige," soit "il a neigé" (passé laissant ses traces dans le présent), soit "il neigeait" (passé coupé du présent," soit, à nouveau, "il neige." Et, de même, soit "dehors il pleut," soit "dehors il fait froid," soit "dehors il fait du soleil," soit "dehors il neige," etc. Évidemment, on pourrait objecter qu'un tel conflit n'est pas si irréductible, s'il est vrai que chacune des descriptions, quoiqu'au présent, renvoie à un présent différent, c'est-à-dire que du temps a passé entre chacune. Mais combien de temps s'est-il passé entre "dehors il neige. Dehors il a neigé, il neigeait, dehors il neige?" Ou bien s'agit-il d'une hésitation du narrateur? Mais alors pourquoi ne modalise-t-il pas ses descriptions, comme il le fait le reste du temps lorsqu'il est question de ce qui se passe "à l'intérieur?" Et comment expliquer, dans les autres cas, à la fois l'absence de modalisation ou d'indications temporelles, ainsi que les étranges répétitions dans chaque série imaginative, le narrateur reprenant presque mot pour mot les mêmes descriptions à quelques différences près,<sup>162</sup> sinon par le fait qu'il s'agit de séries imaginaires, posées avec la certitude qui caractérise toute imagination, et fruit de la liberté qui est la sienne — contrairement à la perception et

---

162 Sans compter que ces descriptions sont parfois interrompues par des "non," qui marquent l'évaluation par le narrateur des séries imaginaires qu'il produit, reléguant celles-ci au titre d'ébauches pour reprendre un autre fil narratif. Sur ce point, voir *infra*.

son exigence de concordance — d’inventer, au prix de l’incompatibilité de ses différentes inventions:

“dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s’abritant les yeux d’une main tout en regardant quand même devant soi, à quelques mètres devant soi, quelques mètres d’asphalte mouillé » ;

dehors il y a du soleil [...], et l’on marche en plein soleil, s’abritant les yeux d’une main tout en regardant devant soi, à quelques mètres seulement devant soi, quelques mètres d’asphalte poussiéreux où le vent dessine des parallèles, des fourches, des spirales;

dehors il neige. Le vent chasse sur l’asphalte sombre du trottoir les fins cristaux secs, qui se déposent après chaque rafale en lignes blanches, parallèles, fourches, spirales [...]. On marche en courbant un peu plus la tête, en appliquant davantage sur le front la main qui protège les yeux, laissant tout juste apercevoir quelques centimètres de sol devant les pieds, quelques centimètres de grisaille.<sup>163</sup>

Ce point capital est d’ailleurs confirmé par la scène du tableau, “La défaite de Reichenfels.” La description de celui-ci, qui se trouve au-dessus de la commode dans la maison, à la fois dans sa matérialité — ainsi le “soin,” la “précision,” la “minutie” avec lesquels “l’artiste” a représenté les trois soldats — et du point de vue de la scène représentée, se déroule

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, pp. 9-11,

comme toutes celles composant la série perceptive, à savoir comme une description concordante, n'excluant pas, ici ou là, quelques modalisations : “le tableau, dans son cadre de bois verni, représente une scène de cabaret. C'est une gravure en noir et blanc datant de l'autre siècle, ou une bonne reproduction;” “la patron est un gros homme chauve, en tablier. Il est penché en avant [...], ses épaules massives courbées vers un petit groupe de bourgeois, en vestes longues et redingotes, qui semblent au milieu d'une discussion animée;” “l'enfant est représenté de face. Il a les deux jambes repliées sous lui;” il ferme ses deux bras autour d'une grosse boîte, quelque chose comme une boîte à chaussure. Personne ne s'occupe de lui. Peut-être a-t-il été renversé dans une bousculade;” etc. Puis, au détour d'un nouveau paragraphe, le narrateur commence à inventer, avec la certitude qui le caractérise: le soldat dont “le visage [...] se présente de face” et qui “a été figolé d'une façon qui semble sans rapport avec le peu de sentiment dont il était chargé,”<sup>164</sup> “a fini son verre depuis longtemps”<sup>165</sup> — quoique rien n'indique dans le tableau que ce soit en effet le cas. Si “un grand nombre de personnages emplit toute la scène”<sup>166</sup> peinte, à présent “autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients,”<sup>167</sup> à l'exception de l'enfant, qui “prononce les premières paroles. Il dit : “Tu dors ?”.”<sup>168</sup> Et, après une discussion elliptique, la scène du café

---

164 *Ibidem*, p. 28.

165 *Ibidem*, p. 29.

166 *Ibidem*, p. 24.

167 *Ibidem*, p. 29.

168 *Ibidem*, p. 30.

est finalement raccordée, via le regard de l'enfant en direction de l'extérieur, à la dernière des variantes de série imaginaire décrivant le "dehors:" "et il tourne la tête vers le rectangle noir de la porte vitrée. Dehors il neige."<sup>169</sup> Une scène qui, à la fois, semble s'inscrire dans le même *continuum* de temps que la précédente — d'un côté, "dehors, le ciel est toujours de la même blancheur [...]. Il a neigé ; et la neige n'a pas encore fondu;"<sup>170</sup> de l'autre, "les petits flocons serrés ont recommencé à tomber sur la chaussée déjà blanche,"<sup>171</sup> tout en répétant à quelques différences près les variantes imaginatives précédentes — "le vent, qui s'est levé, les chasse horizontalement et l'on doit marcher en courbant la tête, en courbant la tête un peu plus, en appliquant davantage sur le front la main qui protège les yeux, laissant tout juste apercevoir quelques centimètres carrés de neige crissante, peu épaisse, durcie déjà par les piétinements."<sup>172</sup>

À nouveau, donc, nous retrouvons d'un côté la série perceptive intérieure — le tableau sur la commode représentant trait pour trait une scène sur laquelle le narrateur n'a pas toutes les certitudes —, et la série imaginative extérieure — la scène inventée entre le soldat et l'enfant, raccordée au dehors, qui se déroule avec certitude, sans modalisation, quoique entretenant avec les autres variantes imaginaires une relation de répétition différentielle.

COMMUNICATION VIA UN PRÉCURSEUR SOMBRE ET MULTIPLICITÉ. Si tout cela est juste, on pourrait

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

finalement être tenté de conclure au caractère de système de séries différentielles de *DL*. En effet, l'idée de *communication* et de *chaos*, qui sont corrélatives de celle de système, semblent pouvoir *clarifier* ce qui se produit dans ce texte. D'un côté, en effet, on pourrait dire que la série imaginative constitue elle-même un système de séries, qui communiquent *via* un précurseur sombre — le “dehors,” qui “se déplace perpétuellement en lui-même et se déguise perpétuellement dans les séries,”<sup>173</sup> est, comme on l'a montré, toujours *autre* dans les celles-ci, en dépit de sa pseudo-identité, qui n'est qu'extérieure et illusoire vis-à-vis de l'incompatibilité originnaire de ces séries. De ce point de vue, la communication n'est pas celle du modèle avec sa copie, mais celui de la différence se différenciant. De l'autre, cette communication prend la forme unitaire d'un chaos, c'est-à-dire que, d'une part, la divergence ou incompatibilité entre séries est absolue — de telle manière qu'il semble correcte d'affirmer que « chaque série forme une histoire : non pas des points de vue différents sur une même histoire, comme les points de vue sur la ville selon Leibniz, mais des histoires tout à fait distinctes qui se développent simultanément;”<sup>174</sup> mais, d'autre part, le système est compliqué par l'affirmation de toutes les séries incompatibles comme coexistant dans le même temps, produisant le caractère *problématique* propre à toute multiplicité deleuzienne. Autrement dit, les séries imaginaires ne sont pas alternatives, mais, en tant que système, “la différence est la seule origine, et

---

173 Deleuze (1968), p. 157..

174 *Ibidem*, p. 168.

fait coexister indépendamment de toute ressemblance le différent qu'elle rapporte au différent."<sup>175</sup>

À cela, il faudrait ajouter que la série imaginaire forme avec la série perceptive elle-même un système de séries chaotique, foncièrement incompatible: après tout, la fiction produite par la série imaginaire se caractérise précisément par le fait d'être en conflit irrésoluble avec le temps, l'espace et la causalité du monde de l'expérience perceptive. Aussi intensément et précisément que j'imagine un dragon traversant les murs de mon salon, il ne fait pas partie du monde réel que je perçois. Et si, malgré l'incompatibilité, il fallait dégager une unité entre les deux séries, on pourrait isoler le couple "intérieur/extérieur" comme le précurseur sombre, qui finit, dans les dernières lignes du livre, par connecter toutes les séries. En effet, de la même façon que, dans *Les gommages*, dont le fil du récit trouve son *terminus ad quo* et son *terminus ad quem* (prologue et épilogue) dans une scène qui se répète (à quelques différences près) gravitant autour du patron de la salle de café et de ses "spectres"<sup>176</sup> — comme si tout commençait et finissait dans l'imagination de celui-ci—, la description inventée du soldat et de l'enfant, initiée à partir du narrateur "je," "seul ici, maintenant, bien à l'abri," puis de la description du tableau sur la commode, se conclut justement par le "remplacement" du soldat et de l'enfant dans le tableau, du tableau sur la commode, et du narrateur lui-même dans la maison :

Le soldat hésite à ressortir du café plein de

<sup>175</sup> Ibidem, pp. 163-164.

<sup>176</sup> Robbe-Grillet (1953), p. 14 et p. 264.

monde où il est entré pour se reposer un instant. C'est la pluie qu'il contemple, de l'autre côté de la grande glace, derrière le brise-bise à fronces et les trois boules de billard en bas-relief. C'est aussi la pluie que regarde tomber l'enfant, assis par terre, tout contre la vitre, ce qui lui permet de voir à travers le mince voilage. L'averse redouble de violence. La canne-parapluie, dans sa gaine de soie noire, est appuyée au porte-manteau, près du pardessus fourré. Mais, sur le dessin, tant d'autres vêtements sont accrochés avec celui-là [...]. Juste au dessous du tableau se trouve la commode, avec ses trois tiroirs [...]. Dehors il pleut. Dehors on marche sous la pluie [...]. Ici la pluie n'entre pas, ni la neige, ni le vent [...], l'ombre de la mouche [...] passe maintenant à proximité de la mince ligne noire, qui [...] est d'observation très aléatoire : un court segment de droite, d'abord, long de moins d'un centimètre, suivi d'une série d'ondulations rapides, elles-mêmes festonnées... Mais la vue se brouille à vouloir en préciser les contours, de même que pour le dessin trop fin qui orne le papier des murs, et les limites trop incertaines des chemins luisants tracés dans la poussière par les chaussons de feutre, et, après la porte de la chambre, le vestibule obscur où la canne-parapluie est appuyée obliquement contre le porte-manteau, puis, la porte d'entrée une fois franchie, la succession des longs corridors, l'escalier en spirale, la porte de l'immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi.<sup>177</sup>

---

177 *Ibidem*, pp. 220-221.



## 2.2. L'aventure imaginaire

Mais c'est précisément arrivé à ce point de l'analyse que l'affaire se complique. Le quatrième et le cinquième trait de la multiplicité stipulent en effet que, d'un côté, le système chaotique de séries hétérogènes n'a pas pour origine un sujet unificateur, mais, au contraire, que l'unité *produit* des sujets larvaires et moi passifs qui sont les "patient" des "dynamismes spatio-temporels [qui] remplissent le système;"<sup>178</sup> et, d'un autre côté, que les espèces et parties, c'est-à-dire l'identité, constituent une illusion inévitable, "effet du fonctionnement" du système.<sup>179</sup> Or, la structure même de *DL*, dont l'ensemble des séries s'inscrit dans la perception et l'imagination d'un "je" ou d'un "moi" narrateur, point de départ et d'arrivée de l'ensemble du récit, indique que ce que l'on a cherché à conceptualiser dans les termes de la structure ou de la multiplicité y échappe complètement. Ou, plus précisément, que ce n'est que par un processus *second d'abstraction* que l'on pourrait fonder *DL via DR*, renversant ainsi complètement la perspective deleuzienne: ce qui est premier, dans *DL*, comme ne cesse d'ailleurs de le rappeler Robbe-Grillet dans *PNR*, c'est la vie imaginaire du narrateur, dont les propriétés expliquent ce qui se

---

178 Deleuze (1968), p. 155.

179 *Ibidem*, p 164.

produit dans le récit, ce que *DR*, pour des raisons de principe, est incapable de faire — une vie imaginaire qui est subjective et productive, et non *larvaire et produite*. Dans cette perspective, l'ensemble des analyses accomplies jusqu'ici, cherchant à dégager le caractère de système de *DL*, va prendre un sens tout à fait différent.

L'IMAGINATION FICTIONNELLE. D'abord, si l'on peut garder l'idée de "séries," et même de séries hétérogènes de termes différentiels, incompatibles les unes avec les autres — qu'il s'agisse de la série perceptive vis-à-vis de celle imaginaire, ou de l'une des séries imaginaires vis-à-vis des autres —, cette idée relève dans *DL*, puisque le narrateur "je" est l'origine et la fin de toutes ces séries, de cette propriété de l'imagination de produire des fictions.

En effet, le narrateur invente des objets dont la temporalité contraste avec celle du monde réel, c'est-à-dire non seulement ne s'y inscrivent pas, mais ne sauraient s'y inscrire.<sup>180</sup> De ce point de vue, la fiction n'est ni une illusion, ni une hallucination, ni telle ou telle modalisation de la certitude dans l'existence (vraisemblable, douteux, etc.) par laquelle la concordance avec l'expérience réelle pourrait être sauvée ; elle ne concorde pas avec cette dernière, au contraire, elle s'en excepte, et la manière qu'elle a de s'en excepter, c'est-à-dire d'être une fiction, repose sur la conscience d'un conflit irrémédiable. D'où la certitude qui anime le narrateur imaginant, par opposition au doute du narrateur percevant, qui conduit à toutes ces modalisations dont nous avons

---

180 Voir Dijan-Majolino (2022).

parlé. De ce point de vue, une conception deleuzienne non seulement n'explique pas, mais ne peut pas expliquer d'où provient cette différence: ayant fait abstraction du "je" auquel est suspendu l'ensemble des séries, comme si celles-ci tenaient ensemble sans ce dernier, elle se contente de poser arbitrairement que *DL* se compose d'une série perceptive et d'une imaginative. Elle s'enlève ainsi le moyen de justifier l'opposition entre doute et certitude, qui traverse l'ensemble du livre, partageant la série perceptive de celle imagination, puisque cette opposition trouve son origine dans la distinction entre conscience perceptive et imaginative-inventive — une conscience qui ne saurait être larvaire, produite par l'unité chaotique du texte, puisque celui-ci ne tient précisément qu'à l'activité perceptive et imaginative du narrateur, capable, pour reprendre les termes de Sartre, de *néantiser* le réel en posant une exception à notre monde de fait. L'imaginaire, cela ne se *rencontre* pas, cela se produit en inventant des conflits irréductibles avec le monde réel.

Ensuite, s'il y a bien une *communication* et une *unité* du récit, celles-ci doivent s'expliquer par le fait que le narrateur multiplie les séries imaginaires par variations successives, et en explore certaines au détriment d'autres qui sont abandonnées. Or, dans les deux cas, c'est non pas au système, mais aux propriétés de la vie de conscience en général, et de la vie imaginaire en particulier, qu'il faut se référer pour clarifier conceptuellement *DL*, à savoir celles de produire des *variations imaginaires*, et d'*évaluer* lesquelles seront explorées (et lesquelles

abandonnées).

LES VARIATION IMAGINAIRES. D'une part, l'idée même de variation imaginaire, attestée par la répétition constante (à quelques différences près) de certaines descriptions, s'explique par le fait que l'imagination, contrairement à la perception, est relativement indépendante vis-à-vis des règles de concordance qui prévalent dans l'expérience réelle.<sup>181</sup> *Indépendante*, car je peux tout à fait imaginer une maison comme bleue, puis comme non-bleue (rouge, verte, etc.), produisant, sur la base d'une telle incompatibilité, deux fictions appartenant à deux mondes imaginaires hétérogènes — tandis qu'une maison perçue est soit bleue, soit d'une autre couleur. C'est ce qui se produit lorsque le narrateur "je" imagine que "dehors il pleut," "dehors il fait froid," "dehors il y a du soleil" et "dehors il neige." *Relativement indépendante*, car, justement, je ne peux pas imaginer l'un et l'autre en même temps, mais seulement *successivement*. De ce point de vue, il est au mieux ambigu, au pire faux, de dire que les séries imaginaires coexistent simultanément dans le virtuel, et il est clair qu'une telle affirmation ne peut être fondée que sur l'abstraction du narrateur "je" et du caractère nécessairement successif des séries qu'il produit. À cette condition seulement, en effet, *DL* pourrait être décrite comme la communication de séries hétérogènes co-existantes simultanément — non pas différents points de vue sur une même histoire, mais différentes histoires sur le même plan, suivant chacune leur propre direction. Or, en réalité, pour autant qu'elles sont suspendues au narrateur "je"

---

181 Voir Husserl (1980), pp. 562-527 ; Husserl (1939), pp. 416-417; pp. 419-420.

sans lesquelles elles n'existeraient pas, ces séries sont bien imaginées successivement — elles ne pourraient pas l'être autrement, en raison de l'indépendance seulement relative de la vie imaginaire vis-à-vis des règles de la concordance. Et puisqu'elles constituent des mondes imaginaires hétérogènes, elles ne coexistent pas, étant précisément incompatibles, "existant" dans des mondes imaginaires distincts.

La succession, cependant, n'est qu'un premier élément de la variation. En effet, dans la mesure où chaque série imaginaire peut être considérée comme une variante de l'autre — d'où la répétition des mêmes termes à quelques différences près —, les variantes précédentes sont prises en compte, c'est-à-dire sont maintenues, d'une manière ou d'une autre, dans l'unité temporelle d'une imagination qui dure. Autrement dit, puisque variation il y a, les variantes ne se limitent pas à se succéder — sans quoi la conscience de *variantes les unes des autres* disparaît —, mais constituent une *unité* temporelle. Cela dit, ce n'est pas là le seul aspect de l'unité des séries imaginatives. Certes, contrairement à ce que Deleuze semble penser, le fait que le narrateur "je" varie des séries imaginatives ne signifie pas nécessairement que la première variante soit maintenue dans l'imagination comme *modèle* des suivantes, qui en seraient des *copies*. Le caractère de modèle de la première variante peut tout à fait être abandonné au profit d'une variation libre (vis-à-vis d'un modèle qu'il s'agirait de répéter), mais qui reste malgré tout liée (pour autant qu'il s'agit toujours d'imaginer "dehors."<sup>182</sup>)

---

182 Voir Husserl (1939), pp. 438-439, p. 441

Le cas de *La Jalousie*, par exemple, le montre tout à fait clairement: le texte est en effet structuré de telle manière que chacune des scènes formant une série — par exemple, la série du millepatte ou du retour de A. et Franck en camion — est reprise à chaque fois sans que l'on puisse déterminer la priorité de l'une (modèle) sur les autres (copies). Le caractère obsessionnel des descriptions dérive d'ailleurs du caractère libre de la variation: rompant le lien avec la scène originelle supposée servir de fil conducteur — c'est elle qui devait être explorée pour savoir si, oui ou non, A. a quelque chose à cacher —, on ne sait plus ce qui est vrai ou faux, ce qui a été perçu et ce qui a été ajouté ou inventé, etc.<sup>183</sup> De ce point de vue, on peut tout à fait penser un sujet — le narrateur “je” de *DL* en est un exemple — produisant des séries imaginatives librement variées, ayant perdu tout lien avec la première variante-modèle, de telle manière qu'aucune analyse en termes de “modèle/copie” ne soit justifiée. En revanche, ce qu'un tel processus de variation implique, c'est bien le maintien d'une certaine forme *d'identité* de l'objet par-delà ses propriétés contradictoires inventées successivement, sans quoi il n'y aurait précisément pas *variation*: c'est le *même* “dehors” qui est imaginé comme pluvieux puis comme neigeux, l'incompatibilité entre l'un et l'autre produisant justement deux séries fictionnelles

---

183 “De même, il était absurde de croire que dans le roman *La Jalousie* [...] existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse” (Robbe-Grillet 1963, p. 167).

hétérogènes. En d'autres termes, pour qu'il y ait conscience d'une variation, il faut non seulement l'unité temporelle, mais également l'identité de l'objet précisément varié. Là encore, ce n'est qu'à condition de faire abstraction du "je" narrateur et de la succession unitaire, sous la forme d'une variation de l'identité, des séries imaginaires, qu'une conception deleuzienne pourrait à la fois appréhender l'identité comme un effet de fonctionnement du système, corrélée à l'idée de "modèle/copie," et les séries comme un système de simultanités co-existantes.

L'ÉVALUATION DU NARRATEUR IMAGINANT. Maintenant, si cette variation imaginaire possède nécessairement un caractère successif, unifié temporellement et par l'identité de l'objet varié, ce qui n'implique aucune relation nécessaire de type "modèle/copie;" et si elle produit des fictions incompatibles appartenant à des mondes imaginaires hétérogènes — il n'y a ni simultanité, ni co-existence, ni caractère dérivé de l'identité —, il faut également considérer le fait que toutes les variantes ne se situent pas sur le même plan. Au contraire, elles sont évaluées différemment par le narrateur. Au cours du processus de variation, certaines sont abandonnées au profit d'autres, de telle manière qu'il serait à nouveau, au mieux ambigu, au pire faux, de décrire *DL* comme un système chaotique de séries hétérogènes: d'abord, parce que l'unité, par-delà l'hétérogénéité, provient de l'identité, et non du système; ensuite, parce que, en dépit de l'apparente hétérogénéité *de même niveau* des séries, qui n'apparaît qu'une fois que l'on a fait abstraction

de leur origine et de leur caractère nécessairement successif, certaines, une fois ressaisies dans le processus de séries qui se succèdent, sont explorées non seulement après d'autres mais à leur détriment. Autrement dit, certaines séries imaginaires prennent rétrospectivement le caractère de séries inventées mais non-suivies, d'ébauches biffées sur le mode du "ce n'est pas comme cela, mais autrement" — dehors, il ne pleut pas, mais il neige; il n'a pas neigé, il ne neigeait pas, mais il neige; puis, une fois que l'on a choisi qu'il neige, il peut s'arrêter de neiger, puis la neige peut reprendre au moment où le soldat et l'enfant discutent, etc. Autre exemple, plus clair encore": le texte est émaillé de "non," qui marquent l'évaluation *explicite* par le narrateur de ses propres séries ("non, ce n'est pas comme ceci, mais comme cela."<sup>184</sup>) Ainsi, par exemple:

porte, couloir, porte, vestibule, porte, puis enfin une pièce éclairée, et une table avec un verre vide dont le fond contient encore un cercle de liquide rouge sombre, et un infirme qui s'appuie sur sa béquille, pensé en avant dans un équilibre précaire. Non. Porte entrebâillée. Couloir. Escalier. Femme qui monte en courant d'étage en étage, tout au long de l'étroit colimaçon où son tablier gris tournoie en spirale. Porte. Et enfin une pièce éclairée : lit, commode, cheminée, bureau avec une lampe posée dans son coin gauche, et l'abat-jour qui dessine au plafond un cercle blanc. Non. Au-dessus de la commode une gravure encadrée de bois noir est fixée... Non.

---

184 Voir Lethcoe (1965), pp. 500-501.



Non. Non.<sup>185</sup>

De ce point de vue, *DL* n'est pas un système où "chaque série forme une histoire;"<sup>186</sup> parmi elles, certaines sont suivies au détriment des autres, les reléguant au rang d'ébauches finalement abandonnées. S'il n'y a donc pas de relation "modèle-copie" entre les variantes, et que les séries demeurent incompatibles les unes avec les autres, cela n'empêche pas l'évaluation par le narrateur, au fil du récit, de laquelle doit être choisie, modalisant alors l'ensemble des variantes incompatibles sur le mode du "c'est l'un, et non pas l'autre."

Là encore, seule l'abstraction du "je" narrateur et du caractère successif unifié des variantes, reposant sur l'imagination libre de variantes identiques de propriétés contradictoires, peut laisser penser que *DL* forme un système chaotique de séries sur le même plan; et la hiérarchisation des plans ne peut être conceptuellement clarifiée que *via* la thématization de l'acte d'évaluation du narrateur, choisissant certaines séries au détriment d'autres qui se retrouvent modalisées sous la forme d'ébauches abandonnées.

\*\*\*

Si tout cela est juste, on peut donc tirer une double conclusion.

---

185 Robbe-Grillet (1959), pp. 95-96.

186 Deleuze (1968), p. 161.

D'abord, une fois réintégré dans la vie de conscience, perceptive et imaginative, du narrateur "je" ou "moi," le "système" de *DL* prend un sens non-deleuzien:

- l'incompatibilité des séries repose sur la néantisation par le narrateur de la série perceptive, produisant une fiction qui s'excepte du monde réel — le fictionnel ne se rencontre pas, mais se produit;

- à la communication des séries imaginaires coexistant simultanément *via* un précurseur sombre, et à l'unité chaotique, se substituent leur succession et leur variation, supposant à la fois une imagination relativement indépendante des règles de la concordance, produisant des fictions certes incompatibles mais non-existantes, c'est-à-dire appartenant à des mondes imaginaires incompatibles ; n'impliquant pas nécessairement de relation de type "modèle-copie" (variation libre); exigeant en revanche, pour rendre compte de l'idée de variation, l'imagination d'un objet identique de propriétés non-concordantes, ce qui signifie que l'identité n'est pas un produit du "système," mais une condition de celui-ci, sans laquelle l'idée même de variation n'aurait aucun sens ;

- l'évaluation de la part du narrateur des séries imaginaires retenues, qui conduit à la modalisation des autres variantes sous la forme d'ébauches abandonnées, indique que *DL* n'est pas un système de séries hétérogènes co-existant sur le même plan, mais de séries choisies, abandonnées, modalisées, par un sujet.

Deuxième conclusion : puisque la structure de

*DL* résiste à sa conception en termes de multiplicité deleuzienne, celle-ci ne peut apparaître à son tour que comme le résultat d'une abstraction de la première. Une fois que le narrateur "je" ou "moi," qui est l'origine et la fin des séries perceptives comme imaginaires, est mis de côté, et avec lui le caractère de variation successive et unitaire qui caractérise la structure du livre, *DL* peut en effet être pensé comme une multiplicité deleuzienne. Le prix à payer, cependant, est de ne pas rendre compte de la façon dont est concrètement construit *DL* — et la théorie qui en relève.

En effet, le caractère à la fois imaginaire et subjectiviste du roman moderne, que Robbe-Grillet souligne avec force dans *PNR*, est complètement évacué par la conception deleuzienne. D'un côté, *DL*, comme *Les Gommages*, est construit sur le fait que le "je" narrateur est ce à quoi se suspendent l'ensemble des séries du livre, produisant une fiction qui s'excepte de la série perceptive, puis variant volontairement et de façon libre, sans référence à un modèle, en choisissant certaines et en abandonnant d'autres, l'ensemble des séries imaginaires. L'étude des propriétés de l'imagination que nous avons proposée est donc capable de fonder *DL* sans évacuer sa structure concrète, tout en justifiant et en concordant avec la théorie de *PNR*. Au contraire, la conception de *DL* en termes de multiplicité deleuzienne, qui résulte de l'abstraction de cette structure, non seulement ne rend pas compte de ce qu'est *DL*, mais va dans le sens contraire de la théorie de Robbe-Grillet, selon laquelle, avec le "roman

moderne,” “une nouvelle sorte de narrateur [...] est né : ce n’est plus seulement un homme qui décrit les choses qui voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu’il invente.”<sup>187</sup> Cette invention présente dans *DL*, seule une étude de la vie de conscience imaginaire et de ses propriétés est capable de la clarifier. En ce sens, ce que Robbe-Grillet propose dans *DL*, ce n’est pas tant une aventure deleuzienne — une “rencontre fondamentale” avec quelque chose qui, “dans le monde,” “force à penser” ou à user de telle ou telle faculté de manière transcendante, plutôt qu’à reconnaître —, mais, comme le suggère le narrateur des *Gommes* à propos de Wallas, une aventure *imaginaire*, celle de l’invention par le narrateur (et l’homme) de son propre monde.

## Conclusion

Le but de notre travail était, non pas d’examiner la cohérence de la théorie de *DR*, mais de tester la pertinence ou le sens de son opération de fondation générale de la pensée moderne, telle qu’elle est suggérée dans l’avant-propos, en se limitant à l’un de ses domaines — le roman contemporain d’avant-garde —, à l’un de ces romanciers — Robbe-Grillet —, et à l’un de ses livres — *Dans le labyrinthe*.

La méthode que nous avons employée a consisté à dégager, à travers l’analyse minutieuse de trois couples d’opposition duale structurant l’ensemble

---

<sup>187</sup> Robbe-Grillet (1963), p. 177.

de *DR* — modèle de la représentation/modèle du simulacre; conception univoque/équivoque de l'être; conception ontologique/ontique-simulée de la différence et de la représentation — certains concepts qui nous ont ensuite servi de modèle heuristique pour essayer de fonder *DL* et la théorie de *PNR* qui en relève — organisée autour du thème de l'imagination et du subjectivisme. Ainsi, "fonder *DL*" a pu prendre un sens concret: montrer qu'on peut penser ce livre, conformément à la doctrine des facultés et de leur usage indiquée dans *DR*, en tant que roman *philosophique* explorant un système ou une multiplicité organisée, tout en restant raccord avec les principes théoriques formulés dans *PNR* et que l'on retrouve dans *DL*.

Or, il s'est avéré que *DL* n'a pas répondu aux attentes qu'une telle entreprise de fondation suscitait, bien au contraire. Sa structure est en réalité diamétralement opposée aux exigences du système deleuzien : elle repose d'abord sur un "je" ou "moi" narrateur, auquel est suspendu l'ensemble du récit, dans la mesure où il est à l'origine (premières lignes de *DL*) et à la conclusion (dernières lignes) de toutes les séries qui le composent; un narrateur qui constitue le centre d'organisation du texte, non seulement parce qu'il est celui qui *invente* la série fictionnelle ("dehors") s'exceptant de la série perceptive ("ici," à l'intérieur), et qu'une telle série ne saurait être rencontrée, mais seulement produite par manifestation d'un (ou de plusieurs) individu(s) en conflit avec le monde « réel » ; mais aussi parce qu'il est celui qui génère le processus de variation successive et unitaire des

séries imaginaires, et qui évalue lesquelles sont explorées, et lesquelles doivent être modalisées sous la forme d'ébauches abandonnées. Par contraste, l'idée de *DL* comme système ou multiplicité n'est envisageable que comme le résultat second d'un processus d'abstraction du narrateur "je" — et de tout ce qui lui est corrélé: succession, unité, identité des variantes, etc. —, qui l'emmène par conséquent loin de la structure concrète du livre. De ce point de vue, seule une théorie de la vie du sujet imaginaire et perceptif est capable de rendre compte de *DL*, tout en concordant avec les principes théoriques généraux explicitement indiqués par Robbe-Grillet dans *PNR* — l'enjeu du nouveau roman est la description de la façon dont l'homme "invente" ou "imagine" son monde, au sens le plus large de ces termes.<sup>188</sup>

Quelles sont à présent les conséquences d'une telle analyse pour *DR* lui-même ? Le chemin menant de Deleuze à Robbe-Grillet est-il, d'une manière ou d'une autre, réversible ? La résistance de Robbe-Grillet peut-elle se transformer, en retour, en une

---

188 Voir *supra* note 18. Comme me l'a fait remarquer l'un des reviewers, deux questions se posent à ce stade, que l'analyse conduite jusqu'ici suggère, mais auxquelles, en l'état, elle n'est pas en mesure de répondre: quelle forme narrative devrait avoir un roman pour s'accorder avec la théorie de *DR*, et, de façon plus générale, un texte répondant à une telle exigence est-il possible ? Je me suis limité ici au cas de Robbe-Grillet, mais qu'en est-il de Kafka, Proust ou Tournier, auquel Deleuze consacra plusieurs textes ? Mais la question devient encore plus intéressante dans le cas d'un roman comme *La horde* du contrevent de Damasio, dont l'exergue est tiré de *Mille plateaux*, et dans lequel on retrouve *explicitement* certains concepts deleuziens de *DR* employés par les personnages eux-mêmes pour décrire l'univers dans lequel ils vivent. Cette fois, nous avons le cas d'un roman qui se veut deleuzien, et qui a la prétention de pouvoir s'accorder (au moins en partie) avec les exigences conceptuelles de *DR*. L'ensemble de ces questions devra faire l'objet d'un travail séparé, auquel cet article, dont les ambitions sont plus restreintes, pourra servir de fondement.

perspective critique sur *DR*? Plus précisément, peut-elle faire apparaître dans ce dernier des éléments qui suggérerait la possibilité — à établir — que l'objection du caractère *abstrait* de la théorie deleuzienne du système est généralisable à l'ensemble du livre?

Une telle perspective, si elle est ouverte par les analyses précédentes, doit évidemment être appréhendée avec beaucoup de prudence. D'abord, parce que ce n'est pas tant Robbe-Grillet, que la théorie capable de fonder autant *DL* et *PNR*, qui pourrait venir s'opposer à *DR* sur son terrain. Or, il faut avouer qu'une telle théorie n'a été qu'esquissée dans ce qui précède, et qu'elle exigerait d'être développée, dans un sens qui reste à être précisé.<sup>189</sup> Ensuite, parce que cette perspective elle-même, pour être dûment justifiée, demanderait d'être explorée dans le détail dans un travail séparé. Dans ce qui suit, nous nous contenterons donc de fonder la légitimité des questions formulées plus haut, que l'on peut se poser dès lors que l'on regarde *DR* — et, plus précisément, une thèse formulée par Deleuze dans la conclusion de ce livre — avec les yeux de Robbe-Grillet (et de la théorie que nous avons formulée). Légitimé de ces questions qui, elle seule, pourrait justifier l'exploration de la perspective que nous venons de mentionner.

Dans la conclusion de *DR*, au moment d'aborder

---

189 Nous avons commencé à dégager la spécificité d'un tel type de théorie, d'inspiration phénoménologique, et en particulier sartrienne, dans Djian-Majolino (2022). De ce point de vue, ce n'est pas le moindre des bénéfices de l'approche proposée par cet article que de permettre de réévaluer de façon critique, et éventuellement de se positionner de façon philosophiquement solide vis-à-vis de, la polémique engagée par Deleuze contre Sartre dans *DR*.

la différence entre les catégories de la représentation — conditions de toute expérience *possible* — et les notions phantastiques portant sur le simulacre — conditions de toute expérience *réelle* —, Deleuze souligne que “la différence de nature entre les deux types de notions” réside dans le type de distribution qu’elles impliquent : d’un côté, les catégories renvoient à des “distributions sédentaires;” de l’autre, les notions phantastiques impliquent des “distributions nomades:”

celles-ci [= les notions phantastiques], en effet, ne sont ni des universels comme les catégories, ni des *hic et nunc*, des *now here* comme le divers auquel les catégories s’appliquent dans la représentation. Ce sont des complexes d’espace et de temps, sans doute partout transportables, mais à condition d’imposer leur propre paysage, de planter leur tente là où ils se posent un moment: aussi sont-ils l’objet d’une rencontre essentielle, et non d’une reconnaissance.<sup>190</sup>

Or, cette place intermédiaire des notions phantastiques entre catégories et divers faits inévitablement penser à la tripartition kantienne “catégories-schémes-divers:”

Kant avait eu le plus vif pressentiment de pareilles notions participant d’une phantastique de l’imagination, irréductibles à l’universel du concept comme à la particularité de l’ici maintenant. Car si la synthèse s’exerce sur le divers ici et maintenant, si les unités de

---

190 Deleuze (1968), pp. 364-365.



synthèse ou catégories sont des universels continus qui conditionnent toute expérience possible, les schèmes sont des déterminations a priori d'espace et de temps, qui transportent en tout lieu et en tout temps, mais de manière discontinue, des complexes réels de lieux et de moments.<sup>191</sup>

Certes, en subordonnant les notions phantastiques de l'imagination "aux catégories qui le réduisent à l'état de simple médiation dans le monde de la représentation,"<sup>192</sup> Kant s'est interdit de théoriser ce pressentiment — un pressentiment qui, plus tard, précisément dans *DR*, pourra être exploité une fois établi le caractère dérivé de la représentation vis-à-vis du simulacre, et exclu du même coup toute subordination de l'imagination à l'égard des catégories. Ce qui conduit à la question suivante : quel sens pourrait avoir une phantastique *de l'imagination* dans la théorie de *DR*, dès lors que, pour explorer le pressentiment de Kant, le cadre kantien lui-même est abandonné? Plus précisément, en quel sens n'importe quelle notion phantastique devrait-elle pouvoir être considérée comme imaginative ?

C'est précisément ici que Robbe-Grillet intervient. Le rôle *général* de la notion d'imagination dans l'exploration du domaine transcendantal, suggéré à quelques endroits dans *DR*,<sup>193</sup> peut tout à fait s'expliquer à la lumière des analyses précédentes. Après tout, on l'a vu, la conception deleuzienne de

191 Deleuze (1968), p. 365.

192 *Ibidem*.

193 *Ibidem*, p. 103, p. 138, pp. 283-284.

la différence et de la répétition gravite toute entière autour de l'idée d'un être univoque compris comme système chaotique de séries hétérogènes, coexistant simultanément dans le virtuel. Or, le caractère hétérogène des séries a pu être interprété dans *DL* comme le résultat de la variation imaginaire du narrateur, qui non seulement imagine successivement, mais de façon unitaire, de telle manière que, à travers l'imagination du même objet avec ses propriétés contradictoires successives, se produit justement des séries incompatibles, appartenant à des mondes imaginaires irréductibles. De ce point de vue, c'est en faisant abstraction du narrateur "je," de sa vie de conscience imaginaire et perceptive, de sa capacité à varier librement les séries, que le système deleuzien pouvait *ensuite* être dégagé comme système de séries simultanément co-existantes. Procédé dont le prix est cependant de ne plus être capable de rendre compte de la structure même de *DL*. La question, donc, peut se poser en ces termes: le fait que Deleuze soutienne l'idée d'une phantastique de l'imagination débarrassé du cadre kantien ne suggère-t-il pas que la constitution de l'ensemble de ces notions — système, multiplicité, chaos, virtuel-actuel, etc. — passe par le même processus d'abstraction que celui décrit dans *DL*, un processus qui, seul, lui permet *ensuite* de considérer le "sujet" — qu'il s'agisse du sujet larvaire ou du sujet identique — comme une conséquence éloignée du système lui-même? Ou, pour le dire de façon peut-être un peu plus polémique et directe: *l'aventure conceptuelle deleuzienne en général*, en tant qu'objet d'une phantastique de l'imagination,

n'est-elle pas le résultat d'une abstraction sur la base d'une aventure imaginaire en général, telle qu'on a pu la voir à l'œuvre dans *DL* et *PNR* ?

Quelle que soit la réponse que l'on pense devoir apporter à cette question, le chemin qui nous aura mené jusqu'à elle aura au moins eu le mérite de proposer une certaine manière de mobiliser philosophiquement la littérature; et la voie qu'elle indique d'interroger un peu plus, et un peu plus loin, le problème *philosophique* du sens et de la pertinence de la théorie deleuzienne.

## Bibliographie

Adams, C. (2015): *Deleuze and Guattari in the Labyrinth: Mille Plateaux and Dans Le Labyrinthe*, «Australian Journal of French Studies», vol. 52/1, pp. 53-64.

Aristote (2002), *Physique*. Paris: GF.

Deleuze, G. (1968): *Différence et Répétition*, Paris: PUF.

Deleuze, G. - Guattari, F. (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Éditions de Minuit.

Djian, A. - Majolino, C. (2022): *Phénoménologies 'de' la littérature. Phénomène, imagination, fictions littéraires*, «Phainomenon».

Husserl, E. (1980): *Husserliana XXIII*, La Haye: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (1939): *Erfahrung und Urteil. Untersuchung zur Genealogie der Logik*, Prague: Academia

Verlagsbuchhandlung

- Lethcoe, J. (1965): *The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth*, «The French Review», vol. 38/4, pp. 497-507.
- Ricœur, P. (1975): *La métaphore vive*, Paris: Éditions du Seuil.
- Robbe-Grillet, A. (1963): *Pour un nouveau roman*, Paris: Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1959): *Dans le labyrinthe*, Paris: Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1953): *Les Gommages*. Paris: Éditions de Minuit.
- Romanillos, J.-L. (2008): 'Outside, it is snowing': *experience and finitude in the nonrepresentational landscapes of Alain Robbe-Grillet*, «Environment and Planning D: Society and Space», vol. 26, pp. 795-822.
- Sartre, J.-P. (1943): *L'imaginaire*, Paris: Gallimard.
- Voisset-Veysseyre, C. (2011): *Quitte ou double ? Robbe-Grillet et le mythe de l'identité*, «Amaltea. Revista de mitocritica», vol. 3, pp. 151-165.