



Raisa Inocência Ferreira Lima

**LA VÉNUS CAÔZEIRA : UN PERSONNAGE CONCEPTUEL ?
LE JOURNAL INTIME - UNE RECONSTITUTION DE LA MÉTHODOLOGIE DE CARTOGRAPHIE SUBJECTIVE –
APPROCHE DE LA PHILOSOPHIE DE DELEUZE ET
GUATTARI CHEZ SUELY ROLNIK**

Dissertação de Mestrado Erasmus Mundus : Filosofias francesa e alemã no espaço europeu, orientada pelo prof. Doutor Luis Umbelino, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

• U



C •

FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

La Vénus Caôzeira : un personnage conceptuel

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	La Vénus Caôzeira : un personnage conceptuel.
Autor/a	Raisa Inocência Ferreira Lima
Orientador/a	Prof. Dr. Luis Umbelino
Júri	Presidente: Prof. Dr. Diogo Ferrer Vogais: I. Prof. Dr. Jean-Christophe Goddard
Identificação do Curso	2º Ciclo em Filosofia
Área científica	Filosofia
Especialidade/Ramo	Filosofia francesa contemporânea
Data da defesa	9-7-2018
Classificação	18 valores

Remerciements

En premier lieu, je remercie chaleureusement mon directeur de mémoire Luis Umbelino, pour avoir dirigé ses recherches. Ses conseils judicieux, sa bienveillance, son soutien et son travail philosophique m'ont ouvert des perspectives nouvelles, enrichissantes.

Grâce à lui j'ai pu appréhender que la philosophie soit toujours un champ d'étude et de recherche.

Je tiens à remercier Suely Rolnik, Guillaume Sibertin-Blanc et Jean-Christophe Goddard pour les échanges, les lectures et, principalement, l'ouverture et les conseils. Spécialement, professeur Goddard qui m'ont profondément inspirée à travers de ses cours et de sa liberté de pensée, par rapport, à la géophilosophie et la création de personnage conceptuel.

Aux amies qui m'ont hébergé à Roseraie, Lucie, Eloïse et Roza, les femmes fortes qui m'ont donné les structures nécessaires du réel, je suis toujours en gratitude.

À la commune de Tarnac (les amies Archi, Laura, Aurélien et tout le monde) et à la « république de Pra-Kys-Tão » (les amies Mario, Catarina, Sara et tout le monde) également pour me donner les structures du réel de façon affective et politique, je suis toujours en gratitude.

À Pierre-Emmanuel Urcun, pour son soutien et son intelligence attentionnée, également notre film et notre relation qui m'as permit vivre en France, je t'aime corazon.

Aux amies ERASMUS MUNDUS, pour tout.

À Jonathan Leyrisse, qu'à la fin de ce mémoire, m'as donné de l'inspiration cartographique et de la recherche.

Aux amies Loreline, Gabriel et Quentin, pour les conversations philosophiques et affectives.

Enfin, j'exprime ma profonde gratitude à ma mère, à mon frère Lucas et toutes les amies brésiliennes.

Résumé

La Vénus Caôzeira: un personnage conceptuel...

Ce mémoire-là vise l'inscription d'une reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective chez Deleuze et Guattari, en présentant l'exemple cartographique chez Suely Rolnik et la création d'un personnage conceptuel nommé tel que le personnage conceptuel la Vénus Caôzeira. Il convient de comprendre cette démarche en présentant comme méthodologie l'œuvre *Cartographies Sentimentales : transformations contemporaines du désir (sans traduction)*, écrite par Suely Rolnik.

Dans ce texte, Rolnik s'est appuyée sur la philosophie de Deleuze et Guattari, tantôt par la création de personnages conceptuels qui tracent des plans de consistance et d'immanence et ses agencements et/ou investissements de désir tantôt avec le concept des trois mouvements du désir ou trois lignes de la vie : lignes de territorialisation, ligne de reterritorialisation/simulation et ligne de déterritorialisation/fuite. Selon Rolnik, les trois mouvements du désir font partie du cadre de la réflexion sur qu'est-ce la géophilosophie de devenir et de désir, en visualisant un paysage psycho-social en spécifique et dans notre cas comment les personnages conceptuels féminins se sont développés au rapport au désir sexuel/amoureux.

Suely Rolnik nous donnera la création de vingt-et-sept personnages conceptuels autour de l'analyse du désir féminin et ses pratiques amoureuses. Dans ce mémoire, nous nous appuyerons sur deux de ces personnages : le *colonel-en-nous* et la *fille fiancée anthropophage tropicaliste carnavaliste*.

Les deux personnages conceptuels incarnent ces lignes de désir selon ses modes de vie et ces **politiques de subjectivation**. Pour montrer la représentation féminine dans le personnage conceptuel le *colonel-en-nous* nous utiliserons la figure de la Vénus car elle symbolise le regard masculin dominant qui forme l'image féminine érotique dans une "macropolitique" du désir où son ego narcissique domine et porte un caractère de domination culturelle, politique et économique. La deuxième partie traite le personnage *la fille fiancée anthropophage tropicaliste*, décrit comme le personnage capable de sortir/quitter l'état de l'inconscient colonial.

En utilisant les personnages conceptuels et l'analyse du désir féminin proposé par Suely Rolnik (le *colonel-en-nous* et la *fille fiancée anthropophage-tropicaliste*), notre ambition est de révéler des univers décolonisateurs féminins et féministes brésiliens, à travers du corpus théorique de Deleuze et Guattari avec les personnages conceptuels et la méthodologie de la cartographie sentimentale.

Resumo

A dissertação visa em um primeiro momento uma reconstituição da metodologia de cartografia subjetiva em Deleuze e Guattari, apresentando o exemplo cartográfico proposto por Suely Rolnik e, finalmente, na criação de um personagem conceitual nomeado como Venus Caôzeira.

Esta abordagem deve ser entendida através da apresentação da metodologia presente no livro *Cartografias Sentimentais: Transformações Contemporâneas do Desejo* (sem Tradução), escritas por Suely Rolnik.

Neste texto, Rolnik se baseia na géofilosofia de Deleuze e Guattari, tanto pela criação de personagens que traçam o plano de consistência e o plano de imanência do conceito e os respectivos investimentos de desejo, tanto pela conceituação dos três movimentos do desejo ou três linhas da vida: linhas de territorialização, linha de reterritorialização / simulação e linhas de desterritorialização / fuga. De acordo com Rolnik, os três movimentos do desejo estão no âmbito da reflexão sobre o que a geofilosofia trata enquanto devires e desejos, visualizando a paisagem psico-social específica e, no nosso caso a paisagem psico-social feminina.

Suely Rolnik nos dará a criação de vinte e sete personagens conceituais em torno da análise do desejo feminino e de suas práticas amorosas. Nesta dissertação, nos concentraremos especificamente em dois desses personagens: o coronel-em-nós e a noivinha-antropófaga-tropicalista-carnavalesca.

Os dois personagens conceituais incorporam essas linhas de desejo de acordo com seu modo de vida e suas políticas de subjetivação. Para mostrar a representação feminina no caráter conceitual coronel-em-nós usamos a figura mitológica da Vênus porque ela simboliza a forma tradicional da representação feminina. A segunda parte trata da figura da noivinha antropófaga tropicalista, descrita como a personagem capaz de criar novas subjetividades.

Usando os personagens conceituais e análise do desejo feminino propostas por Suely Rolnik (Coronel-em-nós e noivinha antropófaga-tropicalista-carnavalista), a nossa ambição é revelar universos descoloniais femininos e feministas brasileiros, por meio do corpo teórico de Deleuze e Guattari com os personagens conceituais e a metodologia da cartografia sentimental.

INTRODUCTION

Un concept est donc un l'état chaotique par excellence ; il renvoie à un chaos rendu consistant, devenu Pensée, chaosmos mental¹.

La jeune fille garde la pose qu'elle avait il y a cinq mille ans, geste qui ne dépend plus de celle qui la fit. (...) Si l'art conserve, ce n'est pas à la manière de l'industrie qui ajoute une substance pour faire durer la chose. La chose est dès le début devenue indépendante de son "modèle", mais elle l'est aussi des autres personnages éventuels, qui sont eux-mêmes des choses artistes (...). Et elle n'est pas moins indépendante du spectateur ou de l'auditeur actuels, qui ne font que l'éprouver par après, s'ils ont la force. Et le créateur ? Elle est indépendante du créateur, par l'auto-position du créé qui se conserve en soi. Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*².

Notre travail a pour titre : *La Vénus Caôzeira: un personnage conceptuel...* Tout d'abord, le choix de ce sujet est motivé, à l'origine, par la volonté de s'inscrire dans une reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective proposée par Deleuze et Guattari (1980 ; 1972 ; 1992), l'exemple cartographique de Suely Rolnik (2006) et la création d'un personnage conceptuel nommé Vénus Caôzeira.

Une telle reconstitution se consacre, en premier lieu, à la composition des sujets ou personnages conceptuels philosophiques, à partir de l'histoire de la philosophie (1992) depuis, les exemples *majeurs* donnés par Deleuze et Guattari, tel que Platon, Descartes, Spinoza et Kant. Ensuite, en s'intégrant à l'histoire de la philosophie, le concept ou le personnage conceptuel est vu dans un devenir, notamment ce que la géophilosophie propose à travers de la création des nouveaux personnages conceptuels et de nouveaux *territoires* subjectifs, en déplaçant la méthodologie

¹ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1992. p. 208.

² Idem. P. 163

philosophique dans un rapport critique immanent ou soit *contrephilosophique* soit anthropologique de la philosophie.

Ce mémoire vise alors porter un ensemble schématique, à partir de la reconstitution de la cartographie subjective, autour des notions de la *géophilosophie* ou de la *philosophie du devenir*, en visualisant la composition des *personnages conceptuels*, étant donné tels que les composants d'un paysage psycho-social micropolitique, moléculaire ou *rhizomatique*³.

La méthodologie de cartographie subjective est donc formulée tel qu'une pragmatique de la recherche⁴, dans lequel le "cartographe" en tant que chercheur trace et acte directement sur le territoire qu'il travaille, fait à partir des rencontres entre le cartographe et le territoire cartographié, sans qu'il sache quels seront les effets et les résultats a priori et a posteriori.

Ensuite, pour la réalisation de ces démarches dans le cadre d'un master en philosophie française contemporaine, le mémoire s'appuie principalement dans une perspective théorique et méthodologique liée à la création d'une cartographie subjective de personnages conceptuels chez les philosophes étudiés dans ce mémoire : Deleuze et Guattari (1972 ; 1980 ; 1992).

Pour comprendre la reconstitution de la cartographie subjective, son corpus théorique depuis la création des personnages conceptuels à la composition d'un plan de consistance et plan d'immanence nous nous appuyâmes aux lectures de Jean-Christophe Goddard, Guillaume Sibertin-Blanc, Rosi Braidotti, Suely Rolnik et d'autres auteurs.

En tant qu'il s'agit d'un mémoire en *géophilosophie* ou en anthropologie de la philosophie, la recherche, dans ce cas, consiste principalement en la création de concepts immanents au sujet traité, immanents à une réalité philosophique et immanents à une éthique extra-morale.

Globalement, pour comprendre, le mémoire se constitue en trois chapitres qui sont

³ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Mille Plateaux**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1980. p. 13-16

⁴ COSTA, L. **Cartografia: uma outra forma de pesquisar**. Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014 p. 67. (Acessado em 07/06/2018
https://www.academia.edu/31504788/Cartografia_uma_outra_forma_de_pesquisar)

autonomisées entre eux, entre la reconstitution, l'exemple cartographique et la création d'un personnage conceptuel qui actualise la question du devenir et du désir féminin. En tant que des leitmotivs, les chapitres sont des problèmes-territoires interdisciplinaires, nous verrons le premier chapitre à se consacrer sur l'esthétique féminine brésilienne écrit dans un format de journal intime et les deux autres chapitres ensuite sont la reconstitution de méthodologie de cartographie subjective et l'exemple cartographique sur le devenir féminin brésilien, liée à une micropolitique désirante en donnant l'inspiration par la création du personnage conceptuel Vénus Caôzeira.

Car, dans un troisième chapitre, il s'agira d'introduire la lecture de la cartographie féminine chez Suely Rolnik (2006) parmi l'application d'une scène en tant que paysage psychosocial, la rencontre amoureuse entre un « sujet » et une femme, en créant des personnages conceptuels féminins et ses plans d'immanence et de consistance autour de la production de désir, ils sont au total vingt-et-sept personnages.

Ce mémoire est axé, spécifiquement, sur deux des vingt-et-sept personnages conceptuels proposés par Rolnik (2006) : *le colonel-en-nous et la fille fiancée anthropophage tropicaliste carnavaliste*, chacun en agissant dans une politique de subjectivation (FOUCAULT, 1972) le régiment des *machines désirantes* (DELEUZE, GUATTARI, 1972; 1980).

Par la suite, c'est dans le corpus théorique de Deleuze et Guattari qui propose une approche critique qui porte la compréhension de ces pratiques discursives telles que séparées dans une division épistémologique d'un côté la politique de subjectivation molaire, macropolitique, nommée par Suely Rolnik (2006, p. 63) comme *coloniale-capitalistique* et d'un autre côté l'inscription des sujets en devenirs, micropolitique, moléculaire. Dans le cas de ce mémoire, la géophilosophie du devenir est axée sur le féminin *anthropophage carnavaliste tropicaliste* (2006, p. 193), à la recherche de la singularité immanente, éthique et productrice de désir brésilien actuel. La proposition, donc, de création de cartographie et des personnages conceptuels vise l'inscription dans une micropolitique de désir, moléculaire et singularisant.

Le premier chapitre est inspiré à partir de ces personnages conceptuels chez Suely Rolnik, dont le mémoire constitue le personnage conceptuel nommée la Vénus Caôzeira,

personnage conceptuel en tant qu'un ensemble entre la figure esthétique classique de la Vénus et l'actualisation *en devenir anthropophage* brésilien.

Pour organiser ces pistes et ces objectifs *philosophopratiques*, la reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective implique comme première question : qu'est-ce la géophilosophie ? Puis sous-entend qu'est-ce le *concept* ? Quels sont les personnages conceptuels philosophiques centrés sur la formation d'un sujet ou un cogito ?

Ensuite, à chaque piste caractéristique, la reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective : comment tracer le plan de l'immanence et le plan de consistance ? Quels sont les lignes de territorialisation et déterritorialisation dans la production des événements et des investissements de désir des personnages conceptuels chez Deleuze et Guattari ? Comment agissent les investissements de désir sur la production de réel social ?

Voici la principale problématique.

Tout compte fait, finalement, ce mémoire commence pour exhiber un personnage conceptuel développé à partir de la recherche autour du désir féminin et l'activisme de genre comme une cartographie esthétique-micropolitique. *Je réalise un chemin méthodologique inversé : d'abord la Vénus Caôzeira et ensuite la reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective chez Deleuze et Guattari et l'exemple cartographique de Suely Rolnik.*

Un **premier gris de lecture** pour le premier chapitre : les phrases construites en *nous* sont pensées à partir d'un chemin méthodologique et les phrases *en je* sont des extraits de journal intime, des positions personnelles et tout en prenant le risque poétique, de style et de cohérence affective.

Un **second gris de lecture** est le choix des figures esthétiques, il est fait à partir de la sensibilité de formation de la personnalité (la question du qui suis-je) mais également l'expression d'un amour du personnage conceptuel : *le je t'aime*. Les exemples peuvent se rassembler donc pour le signe de l'amour.

Un **troisième gris de lecture** c'est que pour la conceptualisation de la Vénus Caôzeira on a utilisé aussi la méthode de récit généalogique, en racontant en termes poétiques sa

naissance, le père occidental et la mère Pindorama, en donnant son nom Vénus Caôzeira l'assemblage entre les deux, la technique et l'immanence d'être.

Première Partie

La Vénus Caôzeira : un personnage conceptuel ?

Bien plus, l'œuvre d'art est machine désirante elle-même⁵.

Non je ne connaissais pas la violence. J'étais venue au monde sans aucune mission à accomplir, ma nature ne m'en imposait pas ; j'ai toujours été suffisamment adroite pour me garder de m'imposer un rôle. Je ne m'imposais aucun rôle, mais je m'étais organisée pour vivre en bonne intelligence avec moi-même. Ma question, s'il y avait une, n'étais pas 'qui suis-je' mais 'avec qui suis-je' ?⁶.

I – Précisions autour du personnage conceptuel de la Vénus Caôzeira

Ce mémoire ambitionne de dresser le portrait d'un personnage conceptuel qui s'articule autour des concepts de désir et de devenir féminin, plus spécifiquement, à conceptualiser sur l'image féminine brésilienne actuelle : La Vénus Caôzeira. Ce premier chapitre lui est dédié. Cette démarche vise à poursuivre une recherche qui avait été consacré à la réception classique du mythe de la Vénus⁷ et l'actualisation de cette recherche avec la reconstitution de la géophilosophie comme méthodologie de cartographie subjective, en permettant la création des personnages conceptuels axé sur l'analyse de désir d'un paysage psychosocial spécifique.

⁵ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **L'anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie**. Les éditions de Minuit : Paris ; 1972 p. 38.

⁶ LISPECTOR, CLARICE. **La passion selon G. H. édition des femmes, Paris 1978**p. 38

⁷ INOCENCIO FERREIRA LIMA, RAISA. **Ouvrir Vénus**. Mémoire de Philosophie soutenu à l'Université Fédérale du Rio de Janeiro. Directeur responsable : José Fernando Santoro Moreira. 2014

Nous pensons le personnage conceptuel Vénus Caôzeira, à partir de la disposition de la méthodologie de cartographie en créant de personnage conceptuel, manifesté vis-à-vis l'inscription d'un journal intime qui donne un point de vue conscient de la parole, qui se consacre à donner les conditions de possibilité de *devenir femme*. A travers de ce départ, on pense l'utilisation du style de journal intime comme moyen d'expression du personnage conceptuel désirante, dans ce cas, qui s'inspire de l'exemple cartographique de Suely Rolnik qui travaille les personnages conceptuels féminins et son analyse du désir à partir des années cinquante, au Brésil.

Le mémoire précise que ce premier chapitre est une actualisation du féminin brésilien, inspiré par Suely Rolnik, en mettant à jour les expressions contemporaines d'analyse du désir et de la résistance subjective contre la violence à la femme, écrit sur le format de journal intime, car c'était un des premiers moyens féminins à être la base souscrit à un espace domestique, pas à pas sont devenus les moyens d'expression publique, par exemple, notamment, Clarice Lispector.

La Vénus Caôzeira est alors une actualisation de cette possibilité de devenir femme et son analyse de désir, que s'actualise en termes de lutte contre la culture de violence et peur perpétré depuis la colonisation. En considérant que l'esthétique est un moyen de résistance culturelle, le journal intime raconte le parcours sensible et esthétique de la Vénus Caôzeira, dans sa quête sur qu'est-ce que la Vénus Caôzeira elle-même, et quelles sont ses racines classiques et contemporaines, qui ont formé et qui ont donné les conditions de devenir femme brésilienne, elle est donc générée par des figures esthétiques et elle également se manifeste à travers des lettres amoureuses, par ensuite, au deuxième et troisième chapitre se consacrer à la méthodologie de la cartographie subjective, qui trace le plan de consistance et le plan d'immanence du personnage conceptuel.

Ce questionnement, en particulier, vise actualiser la paysage féminine amoureuse brésilienne, d'un contexte périphérique non eurocentré, métissé et hypersexualisé, en conscience de son passé esclavagiste colonial. Ainsi que, la Vénus Caôzeira se compose en deux pistes schématiques : le premier c'est le contexte brésilien, étant une problématique de la racine, qui aboutisse le questionnement primaire de ce mémoire : **qui suis-je** ou, encore, **d'où**

je viens, écrit au format de journal intime, pour une deuxième piste souligner la racine anthropophage, en présentant quelques figures féminines brésiliennes et lettres amoureuses, comme une **filiation intensive de cette méthodologie d'anthropophagie subjective**. Dont les figures féminines sont composantes du squelette interne et les lettres sont composantes d'un dialogue entre le « sujet » caôzeira et l'autre. Pour résumer les pistes de la Vénus Caôzeira :

- 1) Le contexte brésilien féminin périphérique hypersexualisé ;
- 2) L'anthropophagie subjective comme résistance.

1. Le contexte

La première problématique développée, donc se permet être à la fois très naïve et à la fois s'inscrire dans une *spontanéité très brésilienne et qui renvoie à la parésie grecque*, était **qui suis-je ? et, par extension micropolitique, qui sommes-nous ?** Pas à pas, ce que j'ai découvert au cours de ce master Erasmus Mundus s'est révélé être une recherche de *terrain géophilosophique*, car Deleuze et Guattari sont des philosophes qui traitent de la question du « qui suis-je » à partir d'un constructivisme du sujet en tant que territoire existentiel qui englobe comme des forces motrices l'histoire, le devenir et le désir.

2. Les risques

Avant d'entrer plus en profondeur dans le personnage conceptuel de Vénus Caôzeira, ce mémoire prend un premier risque, celui d'assumer qu'il y a un lien d'origine entre ce mémoire avec ce qui se passe actuellement au Brésil, le coup d'état de 2016 des élites contre la démocratie brésilienne et les violences opérées contre la population, créer le personnage de la Vénus Caôzeira *est devenu* une urgence micropolitique, car un personnage féminin brésilien dont le devenir et le désir est le cœur de sa personnalité renvoie implicitement à la violence qui lui est exercée par une culture dominante de racine coloniale-capitalistique, concentrée à propager la violence et la peur et dont elle témoigne en chair et en os ce paysage actuel.

C'est pour cela qu'il faut envisager une micropolitique de production d'un réel social, d'invention sociale, capable de traiter les territoires existentiels marginaux, périphériques où la violence est en constante augmentation. Ce mémoire est donc aussi une réponse en tant que production de subjectivité d'une perspective qui vit la culture de violence et de peur dans le Brésil actuel.

Un deuxième risque que nous prenons dans ce mémoire est celui de prendre comme valeur de vérité éthique, l'articulation entre un squelette interne qui évoque la situation politique actuelle au Brésil et la cohérence méthodologique du mémoire lui-même, en tant qu'un mémoire dédié à la notion de géophilosophie, en prenant le cas féminin brésilien, s'appuyant au troisième chapitre à l'exemple cartographique sur une tradition de l'anthropophagie, telle qu'une tradition esthétique-politique de subjectivation (ou d'invention du réel social) brésilien, chez Suely Rolnik (2006).

Ce deuxième risque que nous prenons dans ce mémoire envisage cette valeur de vérité éthique telle que d'un pays qui dès son origine « mélange » tout en devenir: les blancs, les noires et les indiens, l'esthétique avec la sensibilité, le carnaval avec la politique, l'anthropologue avec les indiens, les métissés qui se voient comme de blancs avec le fascisme médiatique à la Trump, enfin l'inconscient colonial avec l'infériorisation subjective d'un peuple, nommé « syndrome de vira-lata », que l'on pourrait traduire par *syndrome du chien de rue*. Pour qu'on mélange à brésilienne, pour qu'on prenne l'anthropophagie la valeur de vérité éthique on pense la méthodologie de ce mémoire en mélangeant les définitions et les concepts, ce qui donne l'approche à Deleuze et Guattari à travers de la géophilosophie et l'immanence de la pensée.

Alors, posons-nous la question : qu'est-ce que ce « mélange » ? Ou, encore, « en quoi consiste cette capacité à mélanger ou à bouleverser les limites, les frontières ontologiques des choses et des sujets ? » Ce pays ou cette culture ou cette subjectivité est tellement *déterritorisée* de sa racine, de ses ancestralités ou même du refoulement de prendre conscience de son origine coloniale fruit d'un génocide que je prends le risque de devoir l'écrire.

Même si ce sont des questions différentes, qui suis-je et d'où je viens, elles sont complémentaires et nécessaires pour penser la Vénus Caôzeira et construire un journal intime

tel qu'un territoire subjectif capable d'offrir une thématique et une problématique cohérente à l'engagement politique, qui dans le cas de ce mémoire, a pour territoire l'anthropophagie subjective.

En assumant donc de donner vie au personnage conceptuel de la Vénus Caôzeira dans ce contexte politique actuel et dans celui de la déterritorialisation à la brésilienne, je crée la Vénus Caôzeira car elle a *une faim de justice*.

3. L'anthropophagie

À partir de cette problématique, la suite de la recherche s'ancre sur l'articulation d'une connexion déjà présente chez plusieurs penseurs brésiliens comme Suely Rolnik et Paulo Oneto, autour de l'utilisation de la géophilosophie telle que la méthodologie de cartographie subjective de Deleuze et Guattari et l'anthropophagie d'Oswald de Andrade⁸ (Voir le troisième chapitre). Au fur et à mesure, l'ambivalence entre les concepts de Deleuze et Guattari et le manifeste Anthropophage nous avons donné une perspective qui envisage une relation d'altérité entre la technique occidentale et la création d'un *matriarcat de Pindorama*⁹, en syncrétisant les subjectivités pour produire un réel social plus juste, plus honnête avec son corps, son immanence de l'être et *carnavaliste* avec la notion de la fête, *toujours le climat tropical*.

Encore que, le manifeste anthropophage fut une expression toujours des élites artistiques de l'époque, ce qui nous concerne c'est la critique aux fascisme naissant du XXème siècle qui a propagé une subjectivité eugéniste, dont la persécution à toutes les types de subjectivités non-blanches, ce que le manifeste en répondant aux « ennemies » envisage l'appropriation et la valorisation des cultures considérés comme « inférieurs », tel comme les cultures indigènes et noires, encore que ce fût un mouvement toujours élitiste, blanc et eurocentré. **La question du qui suis-je ou d'où je viens réponds à l'histoire raciste qui a toujours niée les subjectivités**

⁸ DE ANDRADE, O. **Manifeste Anthropophage**. Black jack éditions. 2011.

⁹ Idem. P. 6.

différentes de la sienne. Ce qui c'est remarquable dans l'anthropophagie c'est son attribut rituel de manger l'ennemie⁹, en s'appropriant de sa force et en donnant la valeur éthique du combat.

Par conséquent, nous admettons que c'est un mouvement poétique-académique qui à l'époque a lutté contre les eugénistes, une première base théorique pour comprendre la dimension brésilienne, en prenant la nécessaire critique à cette constitution subjective. Le manifeste anthropophage propose la création des nouveaux territoires composés des principes de collectivité esthétique, politique et existentiel.



Fig. 1 A Negra. 1923. Tarsila do Amaral

Ce que Deleuze et Guattari sont similaires puisqu'ils soulignent le même objectif : l'inconscient comme l'usine de production du désir, de la création de nouveaux territoires subjectives, de la construction de nouveaux concepts ou de nouveaux hétéronymes du philosophe, des nouveaux modes de vie ou des nouveaux modes existentiels.

⁹ CASTRO, V. *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*. PUF : Paris ; 2009.

Le personnage conceptuel de la Vénus Caôzeira avant toute chose est quelqu'un qui dit : « *je suis quelqu'un qui a faim, qui a le désir comme production de rituel de manger (l'autre)* ».

4. L'anthropophagie subjective

C'est quoi l'anthropophagie subjective ? De quoi s'agit *cartographier ces éléments territoriaux* qui nous donne le goût du Brésil féminin et désirante ? Comment répondre qui suis-je et d'où je viens dans une esthétique-politique brésilienne ? L'anthropophagie d'Oswald qui nous rassemble à ce syncrétisme culturel subjective.

Ce journal intime anthropophage subjective qui réponds la question du qui suis-je et d'où je viens, propose comme réponse la présentation des figures féminines esthétiques historiques, telles comme Iracema, Chica da Silva et Gabriela, mais également des figures féminines contemporaines, par exemple, Anitta, Ivana Bentes, Karolina Kalor, Nise da Silveira, pour qu'on puisse visualiser la résistance en devenir féminin désirante.

Ainsi que, la Vénus Caôzeira est un personnage conceptuel qui a comme *racine* une *filiation intensive*¹⁰, filiation celle que nous donne les exemples présentés dans cette première partie du journal intime. La deuxième partie la Vénus Caôzeira se montre dans les lettres écrites vers *l'autre qui elle aime*. En conclusion, un portrait des figures féminines constituant sa racine historique et d'autre les paroles en visualisant le devenir lui-même d'amour, de désir, de guérison et de rencontre.

Tout compte fait, ces assemblages entre la racine et la relation d'altérité construit avec l'autre nous donne les outils pour comprendre soit la méthodologie de cartographie subjective

¹⁰ CASTRO, V. **Filiation intensive et alliance démonique : de l'Anti-Œdipe africain à l'Anti-Narcisse amérindien**. Séminaire en ligne : https://www.canal-u.tv/video/fmsh/filiation_intensive_et_alliance_demonique_de_l_anti_dipe_africain_a_l_anti_narcisse_amerindi_en.30897

soit l'anthropophagie proposé par Oswald de Andrade, comme des politiques d'invention sociale, telle que l'exemplification de cartographie subjective envisagée par Suely Rolnik (à être analysé au troisième chapitre). Finalement, pour me comprendre dans *ma recherche personnelle de visualiser en distance mon pays (d'où je viens) et la formation même de mon territoire subjective (qui suis-je)*.

5. La naissance de la Vénus Caôzeira

Le personnage de la Vénus Caôzeira *est né* en plein effervescence d'un Brésil révolutionnaire, #FreeLula, #MarielleFranco, fatigué du génocide de la population pauvre et de minoritaires, par conséquent, tout un mode de gouvernement basé sur la gentrification et la criminalisation contre la pauvreté ; qui a croisé les manifestations de 2013 et qui nourrit les rêves d'un nouveau projet politique, *à mon avis – et c'est un avis personnel –, un projet décolonial, anthropophage, transféministe et communiste*. Quoique ce soit les innombrables problèmes d'un accouchement de gouvernabilité plus juste, qui commençait à poser ces questions même si le chemin était encore très long et les inégalités très courantes, à titre d'exemple avec les indiens, les afro descendants et la persécution aux transsexuelles. Dans son totale ils sont des crimes contre l'humanité elle-même, il faut penser d'abord l'urgence de mon pays.

Peut-être c'est la *saudade*. De toute façon, la Vénus Caôzeira est un personnage conceptuel tel qu'un récit né de cette époque et la découverte d'un qui suis-je désirante *gourmande d'agencer* une politique plus juste. Oui, oui, je suis naïve, j'accouche ma Vénus Caôzeira tel que l'accouchement de *Macunaíma*¹¹.

¹¹ ANDRADE, M. **Macounaíma**. trad. de Jacques Thiériot, préf. de Haroldo de Campos, Paris, Flammarion, coll. « Barroco/ Unesco d'œuvres représentatives - Série brésilienne », 1979 ; rééd. (critique) org. par Pierre Rivas, Paris, Stock/Unesco/CNRS/ALLCA XX, coll. « Littératures latino-américaines du XX^e siècle/Brésil - Archivos », 1996

On revient à la question : Comment la Vénus Caôzeira se révèle être un personnage conceptuel ? Reformulons-nous la dernière question : en quel composition l'enjeu du désir féminin se manifeste en tant qu'une voie existentielle, est-il possible que cette voie soit également esthétique-politique-subjective ?

6. Le nom

La Vénus Caôzeira est métissée, son père occidental l'a nommé Vénus, car il se souviens de ses parents perdus en Grèce, le récit de la naissance à la mer et toute l'assemblage entre la *saudade* et la racine ; sa mère s'appelle Pindorama et en toute attention l'a donné le mot Caô, pour que Xangô toujours puisse la protéger.

II - *Le journal intime de la Vénus Caôzeira*

1. Mes racines

1.1 La racine classique : la Vénus

Pourquoi la Vénus présente-elle une « racine » classique importante pour la constitution d'un personnage conceptuel autour du devenir et du désir féminin ?

Oswald, son oncle m'as dit que c'est comme ça, la famille qui donne un savoir-faire, la Vénus est donc la technique occidental, le cogito logique-cartésien, la représentation classique, la machine désirante et la reterritorialisation sémiotique... Tout pour indiquer : un mode de dire sur un sujet. Mais n'est pas le seul, car il faut aussi éduquer.

C'est son père Platon, qui pour constituer la pédagogie érotique du jeune, pense une double généalogie de la Vénus. Deux façons d'aimer, deux façons de concevoir le féminin, deux morales... La Vénus Caôzeira *est une jeune à la recherche de la pédagogie amoureuse*, quoique ce soit la paix ou la guerre...

Pour répondre à cette question et toutes ses propositions poétiques autour de la pédagogie amoureuse, nous présenterons le récit du mythe de la naissance d'Aphrodite dans son origine dans le Banquet de Platon, qui nous offre un double récit généalogique tantôt par le regard d'Hésiode tantôt par le regard de Homère.

2. Le récit du mythe

Texte académique de la Vénus Caôzeira :

Le point de départ philosophique cité par Didi-Huberman est la contemplation du témoignage historique et religieux du discours de Pausanias dans le dialogue *Le Banquet* de Platon. Ce dialogue est un dîner de célébration de la victoire du poète Agathon dans un concours de Tragédie qu'il a gagné la nuit d'avant. Pour plaisanter toute la nuit sans trop abuser du vin, connaissant les effets de la gueule de bois lors des célébrations, Phèdre "le père du discours" propose de jouer et faire un éloge discursif au Dieu Eros (l'Amour).

Au passage 180c du Banquet, le discours de Pausanias présente deux genèses d'Aphrodite, et par conséquent, l'existence de deux types d'amours : l'Aphrodite Uranie (Ourania/Céleste) et l'Aphrodite Pandémie (Pandemia/Populaire).

La première Aphrodite vient du mythe raconté par le poète Hésiode et elle est appelé Céleste, où le mythe raconte qu'elle est née seulement d'un père nommé Uranus (le Ciel), qui à la fois immobilise et prend Gaia comme la sienne, ne lui permettant d'enfanter et de la piéger dans son

utérus. Gaïa pour sortir de cette condition violente construit alors une faucille dentée et appelle ses enfants à une embuscade, Chronos (le Temps) le plus jeune fils accepte et lui attaque quand il entreprend sa tentative de viol. Chronos coupe le scrotum et le jette dans la mer, les gouttes de sang coulant sur le sol donnent naissance aux Érinyes, symboles de la vengeance de la famille ; et le scrotum qui a été jeté à la mer se mélange à l'écume de la mer et donne naissance à l'Aphrodite Urania, céleste, idéale, intellectuelle.

Suit le poème (versets 185-205) de la Théogonie¹²:

Celle-là, c'est Aphrodite

[déesse née de l'Aphros , de l'écume, et encore : Cythérée

[à la belle couronne.]

Voilà comment l'appellent dieux et hommes, parce que

[c'est dans l'écume, l'Aphros ,

Qu'elle prit corps ; ou encore : Cythérée, par qu'elle

[toucha à Cythère,

Cyprogénée, parce qu'elle naquit à Chypre baignée des

[flots,

Et encore Philomédée, Amie du Sexe, parce que c'est du

sexe qu'elle sortit pour faire son apparition.

Alors qu'Uranie est céleste, parfaite et intellectuelle, l'Aphrodite Pandémie (du grec παν [pan = tout / toute (s)] + [δήμος démos = peuple]) est responsable de la séduction, des plaisanteries sur l'amour et de la manutention de la beauté, même s'il est transitoire et mortel¹³. Ce caractère de vanité, de jalousie et aussi de plaisir charnelle est présent dans le poème

¹² HESIODE. **Théogonie**. Essai de Jean Pierre Vernant. Flammarion. Paris, 1981. 185-205

¹³ VINCIANCE PIRENNE, D. **L'Aphrodite grecque : contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique**. Liège, Centre International d'Étude de la Région Grecque Antique, 1994- XII, Kernos supplément, 4. p. 313

d'Homer¹⁴ et dans son rite “pandémie”, si l'on peut dire, est gourmand, il vise à faire de l'acte rituel une faim qui n'est jamais satisfaite.

Pausanias voulait en décrivant cette double généalogie constituer une pédagogie érotique du jeune, la *pederastia*, entre la satisfaction intellectuelle céleste et la faim pandémique, toujours populaire. En revanche, nous traitons avec parcimonie cette double morale, car la suite à la Renaissance c'est une double Vénus : une masculine, géométrique et parfaite et l'autre vulgaire et populaire.

3. La Naissance de la Vénus

Ainsi que, la constitution du nom du personnage conceptuel la Vénus Caôzeira s'appuie sur cette double généalogie vénusienne, dans laquelle on retrouve d'un côté la Vénus masculine et parfaite, et de l'autre la Vénus vulgaire et populaire, qui a profondément influencé la tradition classique, y compris la Renaissance, à titre d'exemple, le tableau *Naissance de la Vénus*, de Botticelli :

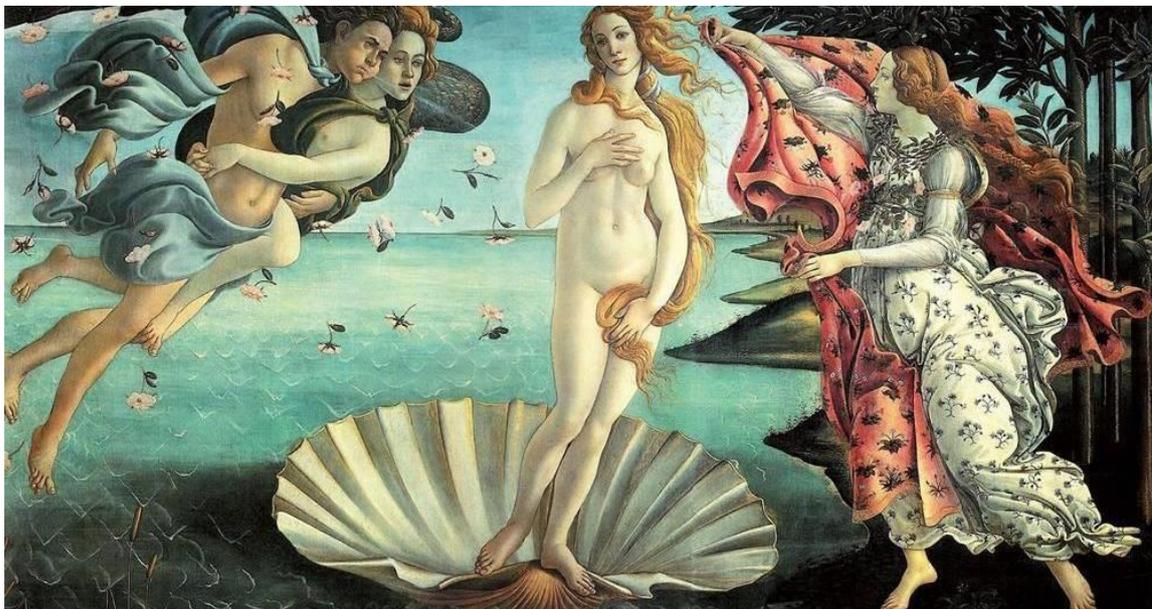


Fig. 2. Tableau Naissance de la Vénus. Botticelli. 1480.

¹⁴ MURRAY, A. T. e WYATT, W; F., Homer, Iliad, vols. I e II, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 2a. ed. II. V, vv. 370-417.

4. La Caôzeira : la racine de la rue

Et pourtant c'est curieux comme une femme peut être secrète en ne cachant rien à force de transparence, d'innocence, de vitesse¹⁵.

C'est un mensonge maintes fois répété¹⁶.

Une fois que le mot *Vénus est mangé* selon le principe de l'anthropophagie brésilienne, il faut à présent s'atteler à définir le mot "Caôzeira" qui renvoie aux racines non occidentales de ce personnage.

D'abord, Caô vient de la racine à la religion afro-descendante de tradition Yoruba,

*Caô, Caô, cabescile Xangô. Saudação ao meu pai Xangô*¹⁷.

Ici, Caô peut être également compris comme l'acte de *causer* un **événement**, dans lequel c'est un concept courant dans tout le corpus théorique de Deleuze et Guattari, un phénomène ou quoique ce soit, causer quelque chose dans un moment donné.

Une troisième définition du mot Caôzeiro vient de son origine plus courante, l'argot de Rio de Janeiro et qui peut être considéré comme un argot qui signifie le mensonge, proprement dit : le caô est un argot qui symbolise et encode un mensonge parlé soit pour séduire, soit pour convaincre ou pour le simple plaisir de tromper.

*Un michto quoi*¹⁸ !

¹⁵ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie vol. II**. Les éditions de Minuit : Paris ; 1980. p. 354

¹⁶ DE ANDRADE, O. **Manifeste Anthropophage**. Black jack editions. 2011 p. 19

¹⁷ Traduction libre : « Je vous salue, chez Vous, mon père, Xangô. Révérence au dieu Xangô, dieu de la Justice dans la tradition Yoruba ».

¹⁸ Une possible traduction pour l'argot Caôzeira : la femme séductrice, voir le dictionnaire <https://fr.wiktionary.org/wiki/michto>

5. Le manifeste caôzeiro

C'est suffi l'amnistie ! Nous voulons la justice ! Nous existons ! Pas seulement comme les exotiques qui vous servez à nourrir votre banquet ! Je suis fille de ma mère Pindorama ! Et ce que nous voulons... La vérité, la mémoire et la justice !

En outre, nous utilisons l'argot caôzeiro pour se défendre d'une situation de violence.

Donc l'argot caôzeiro comme l'acte de prodiguer un discours charmeur, séducteur pour causer un événement qui vise à mettre en place une stratégie de défense devant une situation de violence. Il est donc défini ainsi en tant qu'appropriation stratégique de micropolitique de désir. Quelle est-ce que l'appropriation stratégique de micropolitique de désir ?

D'emblée, le paysage psychosocial qui se manifeste est une scène de violence de genre, plus spécifiquement, violence épistémique, que dans ce cas-là, la femme caôzeira est caôzeira devant une culture de violence et de peur, dans lequel le caô est le causer même du phénomène d'un événement qui lui permet une subjectivité sociale, un territoire existentiel où la femme cause ses rencontres, ses agencements d'événements, ses territoires existentiels, sa réalité philosophique ;

Une dernière piste de définition, serait que le caô en tant que tel est un *chaos*, car on ne sait jamais quand le sujet dominant en acte de violence, suivant la définition du personnage conceptuel colonel-en-nous que crée Suely Rolnik (à être développé au troisième chapitre), « attaque » ou exécuté une « capture » violente de la femme, il faut toujours *improviser un dialogue de défense ou de mécanisme de défense du sujet*¹⁹, dans cette fois-ci le sujet caôzeiro qui improvise pour défendre son humanisation ou sa subjectivité, comme une *improvisation ou comme un savoir-faire improvisé de la parole*. On dit de quelqu'un qui est caôzeiro, lorsqu'il maîtrise l'acte de parler spontanément, imaginez-vous, par exemple, une bataille de MC²⁰ ou

¹⁹ KILOMBA, G. **Episodes of everyday racism**. Berlin, 2010.

²⁰ Maître de Cérémonie, c'est l'improvisation au style musicale du RAP

encore une femme devant un harcèlement de rue, sa soumission est un mensonge pour survivre...

Ce que nous guide devant ce chaos de violence et de peur c'est la boussole éthique, qui nous permet de trouver un "lieu de parole" (lugar de fala), la formation d'une subjectivité ou d'un territoire subjectif-existential, dans lequel la femme qui désire puisse devenir ce qu'elle veut devenir, puisse parler ce qu'elle veut parler, ou suivant les propos de Suely Rolnik dans une conférence à la Galerie Despina (Rio de Janeiro, 2016) : provoquer *une insurrection micropolitique*.

Au troisième chapitre, nous verrons également que la subjectivité est une invention ou une fabrication de monde, dont la simulation – dans notre cas le *caô* – n'est-ce pas un mensonge, mais un dispositif de création et fabrication de territoire subjectif.

Causer c'est manger, manger c'est causer.

6. Mes racines esthétiques brésiliennes

6.1 D'où venons-nous, les brésiliens ? Du pays de la faim²¹.

Elza Soares dans son dernier disque *La Femme de la fin du Monde* nous donne la présence fondamentale de la femme noire au Brésil : la force de chanter une vie de lutte et d'émancipation. Elza est notre déesse majeure, qui a tout vécue : les violences de mariage, de conquête pour une chance de chanter et en plein début de la télévision, quand elle a commencé sa carrière de révéler qu'est-ce ce pays : le pays de la faim. Elza montre la différence entre la misère et la faim, une fois que la dignité est juste une frontière²² entre le ventre plein et la ségrégation, entre qui est *considéré comme humain et qui est déshumanisé*.

La misère c'est cette opération économique, politique et social de nier l'humanité et de soumettre ce « autre » réduit à un objet, la misère c'est l'humiliation et le plaisir pervers du colon, d'autre biais la faim *est quelque chose de philosophique*, inhérent à la condition d'animal politique et à la temporalité même de la vie. *Nous avons faim de subjectivité, et il n'y a pas d'autre mot qui puisse résumer tellement bien dans un mémoire de géophilosophie.*

La Vénus Caôzeira dit simplement : *Elza, je t'aime*.

6.2 Suis-je une *Iracema* ?

Ce pays de la faim s'origine d'un viol : la femme indigène qui est capturé.

²¹ C'était la première apparition publique de la chanteuse Elza Soares, quand elle fût interpellée par le présentateur Ary Barroso d'où elle est venue, elle répond « je viens du pays de la faim ». Référence Radio Record. 1960.

²² SOUZA SANTOS, B. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Cortez : São Paulo ; 2003.

Iracema.

Le mythe raconte qu'elle est celle qui « tombe amoureuse » d'un blanc colon, son récit est né de l'esprit d'un des premiers romanciers naturalistes brésiliens, et peut-être un des plus important représentant de la domination masculine brésilienne, José de Alencar, auteur qui a beaucoup influencé la constitution de la figure féminine nationale. Elle apparaît comme une première figure esthétique sous *la figure native* de la *terra Brasilis*.

Depuis José de Alencar, il s'est créé une forme de mythe de la femme Iracema, présente reprise à de nombreuses fois par la suite et exhibé comme les premiers modèles d'une figure esthétique indigène pure et amoureuse.

La vierge aux yeux verts.

Suis-je Iracema ? Non, mais elle est une ancestrale de notre miscégenation forcé, opéré par le viol et par la capture. Un mythe pour qui on cache toute la violence fondatrice de ce pays, Brésil. La Vénus Caôzeira reconnaît que son arrière-grand-mère Iracema était une femme forte, au suffisamment, la femme qui fait semblant de quitter sa racine. Iracema est une femme forte.

...

Notez sa présence dans deux exemples esthétiques : le tableau de Maria José de Medeiros (1981) et le film *Iracema uma transamazônica*, réalisé par Jorge Bodanzky et Orlando Senna (1976) :

Le premier c'est le tableau de José Maria de Medeiros, 1881 :



Fig. 3 Iracema, Maria José de Medeiros, 1881.

Le deuxième exemple est le film *Iracema, uma transamazônica*, réalisé par Jorge Bodanzky et Orlando Senna datant de 1976. Le film fait partie du mouvement de cinéma “dit” marginal pendant les années soixante-dix, dans un style qui mêle documentaire et fiction, orchestrant la rencontre de comédiens confirmés et d'amateurs. Dans ce film sont développés les thèmes de l'exploitation de l'Amazonie et de la femme à l'époque de la dictature militaire de 64.

Le titre du film *Iracema, uma transamazônica* en lui-même s'agit d'un jeu de mot entre le personnage littéraire d'Iracema et la route TransAmazonica, un projet fantôme, qui n'a jamais vu le jour et qui faisait partie d'une propagande de la dictature qui voyait dans le Brésil le pays du progrès, le pays du futur. Le verbe *transar* qui en portugais signifie : baiser mais également en argot entreprendre quelque chose...Le titre a donc une double signification :

Iracema, une baise ou une entreprise amazonienne.

La vraie Iracema c'est Edna de Cassia, qui joue ce rôle irréductible de la réalité dans laquelle Edna était partisane, la femme indigène capturé.



Fig. 4 Edna de Cassia, cartaz do filme Iracema, 1976.

6.3 Suis-je une Chica da Silva ?

Ma racine noire.

Chica da Silva a *Chica que manda*, la Chica qui gouverne.

Femme, fille d'une esclave noire et d'un homme blanc portugais, et c'est de sa mère qu'elle a hérité sa condition d'esclave. Chica da Silva est un mythe dans le sens où sa mémoire répond davantage à des références esthétiques qu'historiques. Il y a que des exemples esthétiques pour l'illustrer, son mythe étant l'un des mythes fondateurs de la femme brésilienne séductrice : qui à travers le mariage a conquît sa liberté.

Devant la violence structurelle de la colonisation et de l'esclavage, une femme s'approprié de l'hypersexualisation sexuelle et provoque une revanche, une revanche qui jusqu'à les jours d'aujourd'hui évoque une subjectivité digne au peuple et à la femme, le corps vivant. C'est un mythe, puisque la Chica *réel* était une femme foyer normale à son époque : catholique, citoyenne et bonne épouse. Le mythe historique l'a donné une image de caprice, qui a construit un lac et a fait un des hommes plus riches du Brésil à son pied de l'amour, *une pute* ou encore, *une femme séductrice*, cette vision réductrice de Chica da Silva, c'est hypocrite, c'est sordide et c'est essentiellement violent.

Pour mieux cerner le personnage de Chica da Silva, citons le film avec Zezé de Mota réalisé par Caca Diegues et la chanson de 1976 écrit et chanté par Jorge Ben Jour *Xica da Silva*²³, un des hymnes des années soixante-dix.

La Vénus Caôzeira rend les hommages à la lutte de Chica da Silva, je t'aime Chica, merci, obrigada.

Peut-être que je suis romantique, mais quand je pense à Chica, je me sens plus proche, la vraie position de racine, enfin, c'est là que je la reconnais, devant une subjectivité qui nous empêche, que nous interdits d'être on provoque un territoire nommé l'amour pour exister...

La réparation historique se donnera en amour.

²³ Chanson de 1976, écrit et chanté par Jorge Ben Jour au disque Africa Brasil. (<https://youtu.be/zbMaBBrqAAk>)



Fig. 5 – Xica da Silva par Zezé Mota, film réalisé par Caca Diegues, 1973

6.4 Suis-je Gabriela, l'anthropophage ?

Dès que on *sait* d'où venons-nous, du pays de la faim, qu'on a mangé Iracema, l'indigène capturé et Chica da Silva, la fille noire qui gouverne, nous voulons proposer une troisième possibilité de la sortie de la culture de violence et de peur, ni la violence, ni le mariage, mais simplement *le causer, le manger, lui causer, lui manger*.

C'est le personnage *Gabriela* de Jorge Amado²⁴. Nous choisissons le personnage Gabriela de roman homonyme de Jorge Amado, car d'abord s'est un personnage au milieu de la transition entre la colonisation et la modernité industriel, puis ensuite puisqu'elle est une

²⁴ AMADO, J. *Gabriella, fille du Brésil*. Traduit par Violante Do Canto et [Maurice Roche](#), Paris, Seghers-l'Inter, coll. « Les Grands romans de l'Inter », 1959.

femme métissée qui vient de la sécheresse et de la famine et, finalement, sans doute à cause de cette condition de faim, nous verrons l'exemple anthropophage, or c'était aussi son goût pour la cuisine qui **enivre** les hommes d'Ilhéus (Bahia).

Si la Vénus Caôzeira est un personnage conceptuel qui à travers des figures esthétiques échappe sa condition molaire de femme hypersexualisée, en prenant le corps et le désir comme des outils d'affranchissement, on revient toujours à l'affirmation que le désir est révolutionnaire : dans le micropolitique, dans le quotidien, dans les frontières entre le conscient et l'inconscient, les frontières qui dès fois soient abyssales mais que la lutte révolutionnaire envisage exactement cette traversée entre la parole et l'acte, qui n'est pas seulement une apparence, *mais qui existe et est réel*, nous évoquons la vie, la danse, l'immanence d'être. Gabriela, qui nous éivre exerce son droit de vivre.

Et tous les hommes riches d'Ilhéus qui tombe à étonner ! De la façon humble et jouissante de Gabriela, de son *savoir-faire mendiant qui ne cherche qu'un simple territoire existentiel*, quand Nassib la voit pour la première fois, il la pense comme une femme moche, sale, perdue même, du coup qu'elle prend une douche, qu'elle se montre, qu'elle se cause en tant qu'existence, tous les hommes de la ville sont enivrés...

Là, la naïveté est centrale : d'abord parce que c'est Jorge Amado qui fait la Gabriela, le Socrate de Platon. C'est un homme, qui fait un personnage de femme naïve, et dans les limites d'une société des colonels, ils sont des *lignes de fuite* les manifestations politiques : la refuse de Gabriela à toutes les propositions des hommes riches, le savoirfaire de vie de Gabriela et au-delà du charnelle, la politique.

Gabriela, la femme qui ne veut pas se marier, *elle veut juste vivre*.

C'est une sensibilité qui connaît la famine, qui donne le goût et le savoir-faire manger au-delà de la misère capitaliste. **Peut-être décrire la femme brésilienne était un des seuls**

moyens d'expression esthétique, culturelle et sociale qui échappe la censure de la colonisation.

En conclusion, Gabriela, en tant que mythe esthétique a beaucoup influencé l'imaginaire féminin brésilien, nous utiliserons l'image de Sonia Braga au film Gabriela réalisé par Bruno Barreto, 1983.

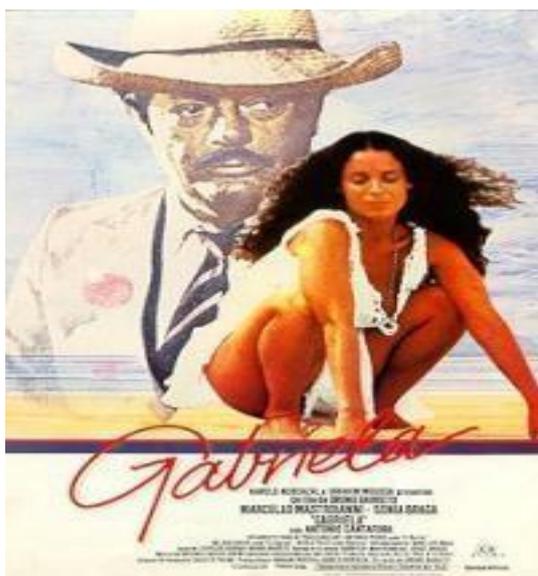


Fig. 6 Affiche du film Gabriela avec Sonia Braga, 1980

Oui, c'est un rêve vécu par Sonia Braga, la femme métissée libre, telle que la même Clara dans le film Aquarius réalisé par Kleber Mendonça Filho, 2016.

Clara c'est un personnage qui lutte pour sa mémoire, son territoire existentiel est littéralement lieu de dispute entre elle et l'spéculation immobilière, ce que le film raconte comme lutte et comme résistance, encore que l'homme dominant gagne, elle révèle sa vie et son charme, qui nous donne le vrai goût du *bien vivre*.



Fig. 7 Aquarius, affiche avec Sonia Braga, 2016.

Sonia Braga est le lien entre la Gabriela des années soixante et la Clara de nos jours.

Sonia, je t'aime.

Nous voulons finir cette partie autour du corps féminin et du désir, en rendant hommage à une autre Gabriela, Gabriela Leite²⁵ : la prostituée. Bon, là c'est juste un petit souvenir de la Vila Mimosa, le quartier de putes.

Le scénario d'un mélange entre l'appropriation du corps comme élément émancipatoire et la vie devant une culture de violence, pour créer des cogitos qui nous donne le corpus à toute la réalité sociale.

Au service de l'émancipation du corps féminin, l'esthétique et la politique, Gabriela Leite nous a donné la lutte activiste.

²⁵ LEITE, G. *Mãe, Avo e Puta*. Editora Objetiva : São Paulo ; 2009. Sans traduction.

7. Mes racines contemporaines

7.1 Vai Malandra



Fig. 7 Vénus Caôzeira. Photomontage de Raisa Inocêncio et André Scient. Crédits : Anitta (Videoclip Vai Malandra) / Botticelli (Tableau Naissance de la Vénus), 2018.

J'aime bien la journaliste Ivana Bentes²⁶ quand elle a écrit sur le vidéoclip d'Anitta, que c'est notre exemple majeur de *Vénus Caôzeira* de nos jours, car c'est une femme qui s'approprie du corps, qui utilise le moyen d'expression de la femme hypersexualisée pour constituer sa voix devant une société qui déprécie et dégrade toutes les racines culturelles qui vient du populaire, par exemple, le funk carioca. Anitta, comme la Gabriela de Jorge Amado, fait un personnage féminin populaire, qui au-delà de la racine esclavagiste sors en créant un moyen d'expression, un mode de vie et une sensibilité propre à la résistance de la colonisation. C'est-à-dire la femme

²⁶ BENTES, I. **O que pode um funk ?** Revista Cult. Article paru en magazine Revista Cult le 20/12/2017. Lien : <https://revistacult.uol.com.br/home/anitta-vai-malandra-ivana-bentes/> 2017. Traduction libre.

qui fait sa subjectivité, son territoire existentiel, ses moyens d'expression, quoique ce soit pour s'approprier ou pour s'autonomiser devant un monde dominant masculin patriarcale.

Dans ce clip, qui a provoqué à droite et à gauche une répercussion polémique, soit puisque c'est la supposition d'une apparente réification féminine soit comme une femme qui s'approprie du *modus operandi* masculin, elle joue avec le *popotin*, mon pot.

Anitta joue avec son corps pour s'émanciper *en se faisant moussé*, en montrant que la favela tient sa beauté et toute une esthétique sensible à la réalité et subjective à l'imaginaire brésilien. Si, d'emblée, la subjectivité coloniale-capitalistique s'approprie du corps colonisé pour exécuter une économie du désir (MBEMBE, 2013), en « réduisant » le colonisé à un corps déshumanisé, la résistance subjective se donne en prenant les mêmes moyens performatifs, dans cette fois-ci, non pour une reproduction de la violence ou de la perversité, mais pour la production du désir et du réel social, ou encore, de l'invention social comme le moyen esthétique-politique de réparation historique. Selon Bentes²⁷ :

Revenant à cette figure archétypale du Brésil, le funk féminin d'Anitta incorporait les questions de genre en combinant *malandragem* (coquine) et un féminin pluriel.

Le clip *Vai, Malandra* apporte de vrais mêmes visuels, culturels et musicaux (...) qui est devenu un déclencheur de sensations ! Le corps sexualisé à l'âge de sa re-signification par les femmes elles-mêmes !

Le *popotin* (et le corps des femmes) peut passer de l'objectivation à la subjectivation ! Le cul vivant d'Anitta avec sa cellulite sans *photoshop* est sujet et non objet. Si les femmes font ce qu'elles veulent de leur corps, elles peuvent même « s'auto-explorer », enseigne le funk. Le cul ostentatoire d'Anitta au début du clip pointe déjà vers cet autre féminisme (pas seulement des femmes blanches).

²⁷ Idem. Traduction libre : *Tutudum!* Hipnótico o [novo clipe de Anitta!](#) Retomando essa figura meio arquetípica do Brasil, o funk feminino de Anitta incorporou as questões de gênero conjugando a *malandragem* com um feminino plural. *Vai, Malandra*, o clipe, traz verdadeiros memes visuais, culturais e musicais que valem por um tratado sociológico. Ainda não se escreveu, e faz falta, um tratado sobre os corpos pensantes das mulheres, para além do imaginário em torno da bunda, da raba, do bumbum, do traseiro da mulher brasileira, que virou um disparador de questões sensações! O corpo sexualizado na era da sua ressignificação pelas próprias mulheres! A bunda (e o corpo das mulheres) pode se deslocar da objetificação para a subjetivação! A bunda viva de Anitta com sua celulite sem *photoshop* é sujeito e não objeto. Se as mulheres fazem o que quiserem com seus corpos (a Marcha das Vadias explicou isso para a classe média), elas podem inclusive se “autoexplorarem”, ensina o funk. A bunda ostentação de Anitta no início do clipe já aponta para esse outro [feminismo](#) (de mulheres brancas, apenas? Acho que não!)

8. Féminisme viril

Ivana nous donne un regard analytique d'appropriation du corps et de la sexualité pour l'affaïssement féminin. Ce que Ivana Bentes envisage c'est la distinction d'une « lutte » féministe liée à une classe bourgeoise, qui assure ses privilèges et qui n'envisage pas la lutte globale de la femme, dans les classes, les intersections et les oppressions diverses.

Soyons-nous réalistes : la femme pauvre, la femme culpabilisé, criminalisé constitue une lutte *autre* que le mouvement féministe, y compris, les prostituées, les transsexuelles et les archétypes marginalisés de la femme fragile.

Ce que convoque à ce clip d'Anitta c'est cette possibilité de jouer le jeu, la puissance du corps et de la favela, comme un territoire de résistance subjective, en prenant les dispositifs normalement utilisés par la subjectivité dominante.

Là, Ivana Bentes cite Virginie Despentes sur la constitution d'un féminisme viril, qui nous donne les outils pour l'émancipation du corps et l'*empowerment* de la femme. On la cite (apud Despentes) ²⁹:

Anitta fait partie de l'émergence d'un féminin et d'un féminisme viril !
Le masculinisme et la virilité peuvent être appropriés et

²⁹ Traduction libre : Anitta faz parte da emergência de um feminino e feminismo viril! O masculinismo e a virilidade podem, sim, ser apropriados e transformados pelas mulheres, como propõe a Teoria King Kong, de Virginie Despentes, o manifesto mais ácido para um outro feminismo que chuta uma quantidade extraordinária de baldes e lugares comuns sobre as mulheres e reivindica para si as vantagens inerentes à masculinidade e à virilidade.

Do que nos diz Virginie Despentes e que vale para o feminismo viril de Anittas e que tais eu destacaria:

- “o exercício direto do poder”, pois espera-se que renunciemos a esse tipo de prazer em função do nosso sexo.
- o direito de comercializar e negociar nossos “encantos” e explicitar essas relações em contratos saudáveis e claros entre sexos. “Não precisa nem complicá-lo e nem culpabilizá-lo”. E aqui Despentes está falando, inclusive, da prostituição como trabalho digno e todos os demais usos monetizáveis que podemos fazer de nossos corpos. Como fazem as “minas” do funk!

transformés par les femmes, tel que proposé par Théorie King Kong de Virginie Despentes, le manifeste le plus acide pour un autre féminisme qui chute un nombre extraordinaire de seaux et de lieux communs aux femmes et qui revendique les avantages inhérents de la masculinité et de la virilité. De ce que nous dit Virginie Despentes et qui s'applique au féminisme viril d'Anittas et tel que je le soulignerais :

- "l'exercice direct du pouvoir", parce que nous sommes censés abandonner ce genre de plaisir par notre sexe.
- le droit de commercialiser et de négocier nos "charmes" et d'énoncer ces relations dans des contrats sains et clairs entre les sexes.

"Vous n'avez pas à le compliquer ou le blâmer." Et ici Despentes parle, de façon inclusive, de la prostitution comme travail décent et de tous les autres usages monétisables que nous pouvons faire de nos corps. Comment font les "gamines" du funk !

9. La Vénus Caôzeira qui danse le funk carioca

Elle danse le funk, car d'abord elle écoute qui sa chatte est à elle²⁸, qui elle peut même faire une *liste d'amants*²⁹ et qui si c'est pour se moquer, on se moque en parlant de la cuisine (usine domestique) avec Tati Quebra Barraco³⁰. Ou quand j'ai la manque-mange (de *saudade*) de mes deux amants de Recife, un qui m'as mangé à Olinda en plein 18h de Marie³¹, *le profane qui est le sacré-cœur du qui suis-je, j'ai faim*, finalement, l'autre qui m'a mangé dans le divin de faire l'amour à la plage, en plein journée désert, il n'y avait personne, l'Adam et L'Eve de la *technonature*, et moi *boba* en remerciant *Afrodite Yemanjà de todos os mares*³⁴, merci ma déesse qui me donne ces rares moment de plaisir, qui j'écoute : « ninguém é perfeito, personne n'est parfaite »³², le tecnobrega de la lune qui ne m'est pas trahie³⁶...

²⁸ TIGRONA, D. Chanson **A Porra da buceta é minha**. Par : Deyse Tigrone, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=sNLZRWXy7T4>

²⁹ MC CAROL de Niteroi. Chanson **Novinho do MSN**. Par Carolina, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xIHGKIW9a0E>

³⁰ BARRACO, T. Q. Chanson **Dako é bom**. Par : Tatiana https://www.youtube.com/watch?v=Ok_ixiESoi8

³¹ Référence au moment que l'église sonne ses cloches. ³⁴

Traduction libre : « De toutes les mers ».

³² Enregistrement de l'enquête réalisé par le juge Sergio Moro, dans lequel Lula commente sur les femmes du Parti de Travailleurs, selon lui des femmes qui ont le « clitoris dure ».

Oui, Lula !!! Je suis *une grelo duro*³⁷ ! Je suis un *clitoris dur* !!!

Mon corps n'appartient qu'à moi.

10. Le désir féminin ou le *popotin* de la Vénus Caôzeira

Dès que l'immanence du corps de la Vénus Caôzeira se présente telle qu'une racine contemporaine, à travers du sexe, du funk et de la question de l'activisme féministe, en tant que prendre la réification en s'appropriant et en changeant en subjectivisation, l'esthétique devient un outil politique, de résistance subjective.

Tout cela vise rapporter à la subjectivité la guérison et la réversibilité de la culture de violence et peur, en donnant à la réparation historique les moyens culturels, politiques et économiques, ce que la géophilosophie peut donner c'est la consistance à toutes ces femmes qui ont vécus *le néant* de sa légitimité existentielle.

Le banquet féminin se finit avec le *popotin* politique de la Vénus Caôzeira, autrement dit, la présentation des deux dernières figures féminines esthétiques partisan du *mouvement post-porno*³⁸, par exemple, la *pornopirate Bruna Kury*³⁹ ou également l'artiste *Lyz Paraiso*⁴⁰, dont le corps bouleverse et devient un outil artistique, politique et social.

Finalement, nous citons Karolina Kalor, car selon la recherche sur l'esthétique politique, elle réalise une performance émancipatoire de la femme brésilienne.

<https://br.blastingnews.com/politica/2016/03/grampo-de-moro-lula-chama-feministas-do-pt-de-mulheres-dogrelo-duro-00839593.html> / <https://youtu.be/MIib4sjVWo8>

³⁶ CALYPSO. Chanson **A lua me traiu**. 2004. (<https://youtu.be/p-GsBAZMsvk>)

³⁷ Pendant un enregistrement d'un dialogue téléphonique du président Lula, il a dit sur les femmes du Parti des Travailleurs qui sont des femmes « grelo duro » en référence au féminisme.

³⁸ MILANO, L. **Usina post-porno**. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Editorial Titulo : Buenos Aires ; 2014.

³⁹ Bruna Kury, transpornoactiviste, <http://capacete.org/category/20-anos/ano/>

⁴⁰ Lyz Paraiso est une artiste de Rio de Janeiro, réalise performance et des objets, autour de la question du genre et de l'activisme. <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/lyz-parayzo/> ; <http://cargocollective.com/lyzparayzo>

11. Périphérie – la scène du crime

Elle n'avait pas l'option. Son mari l'a tapé, son fils l'a foutée la gueule, son patron la harcèle, elle ne sait pas d'où vient cette violence tellement intense qu'elle reste à oublier, elle-même, sa vie et son existence, elle s'oublie.

...

Nous sommes à São Paulo, la scène c'est la terreur, la culture de violence et de peur se cristallise, le deuxième coup d'Etat, le chaos *autrement* une instabilité et le corps qui se devient dans un constant *tomber malade*. Le *colonel-en-nous narcissé* qui vit des images et des idoles, des représentations et des *fictions moralisantes* refoule le corps, l'incite comme l'interdit, le cache et le fait réactive, *isolé, inhibé*.

Comment résister ? Vivre ?

12. Technologie d'orgie

La scène se déroule dans une fête *drag queer*, à la toilette de la fête Karoline

Kalor³³ performe une action entre le réalisme fantastique et l'angoisse, *engulir o « leite » avaler du lait, en dénonçant le phallocentrisme, en place, en locus au pissé, l'image de la femme baignée par le sperme...*

Avec Kalor³⁴, ce qu'on a pensé comme des exemples des violences opères contre les femmes périphériques brésiliennes, au préalable en tant que puissance d'épistémologie de la violence, connaître la scène du crime et lorsqu'ils sont délimités, opérer à nouveau dans cette fois-ci dans l'esthétique comme dispositif d'émancipation féminine et guérison subjective, les violences opères « *visibles* » qu'on a perçu :

La première c'est la violence du patriarcat, ou le refoulement d'une dignité existentielle différente de la dominante, en créant une subjectivité de genre et de performativité sociale, le féminin lié au domestique et le masculin lié au pouvoir...

Ensuite, la deuxième c'est la violence cosmétique : hommes et femmes sont obligés à poursuivre un mode de vie *paranoïaque avec l'hygiène, le patron padron* de la « beauté » est presque un chantage à la femme : s'épiler, se maquiller, sentir plaisir masoquiste, danser le jeu de paroles et enchantements...

La troisième violence est la violence homogénéisante : blanc, hétérosexuel, cis qui refoule l'existence du corps noir ou des autres sexualités telle comme entre les non-binaires et non-cis.

La dernière violence est de la santé publique, au Brésil l'avortement reste toujours interdit, criminalisé et horriblement une statistique de mort des femmes pauvres, périphériques toujours énorme...

Sa performance était réalisée dans une sauna à Recife, qu'un jour par semaine ouvre ses portes aux femmes, ce jour-là il y avait un cine-érotique, Kalor va finir sa performance en

³³ Karolina Kalor est une artiste de Recife et qui a développé le travail performatif *Technologie d'orgie*, à partir de la résidence artistique « *musée des putes* » à Belo Horizonte, pendant un mois. <http://museudasputas.wixsite.com/museu#/> / https://youtu.be/sriBhJqzf_0

³⁴ Entretien réalisé le 15/05/2018 par whatapp.

marchant de la toilette jusqu'à la toile du film : en exhibant en 4CAM (siteweb de strip tease) son bain de « lait » (référence au portugais où « lait » connote aussi le sens de « sperme »). *En écoutant Kalor* les gens attendent de ce type d'architecture le plaisir « soumis », ce qu'elle a proposé était au-delà : l'agonie, ou l'angoisse est présent dans son travail, il se concrétise en 10 litres de lait, toujours à simuler la même scène : d'avaler le sperme.

Cette performance, d'entre d'autres actions que Kalor m'as raconté, sont faites à partir de la division entre le public et le privé, de la toilette à la toile du film, du personnel à l'officiel, de la confession ou juste opinion à l'épistémologie...

De la sexualisation du corps féminin présent dans les subjectivités coloniales à l'émancipation par le corps comme un dispositif esthétique, Kalor m'as donné un exemple précis de quoi s'agit la performance et ses effets au « quotidien » réel (l'intime du privé) :

Le corps change au fur et à mesure nous combattons la violence et la peur.

Peut-être c'est notre point de rencontre : sortir à la rue sans la peur.

*Ce n'est pas une invitation, ce n'est pas si concentré sur le sexe, on va jusqu'au bout de l'hypersexualisation pour pouvoir sortir et créer des nouveaux répertoires, qu'ils soient possibles de s'agencer, la production du désir **seins libres**.*

Dès qu'on rompt avec les subjectivités coloniales, on change, on possibilité le corps sortir sans la peur du viol et notre filiation intensive est notre protection, on s'aide ensemble. Guérison.



Fig. 8. Performance Technologie d'orgie Photo : Thais Menezes, 2018

In Memoriam de Marielle Franco

In Memoriam de Claudia Silva Ferreira

In Memoriam de tout.e.s les victimes de la culture de violence et de peur brésilien

III - Les lettres-confessions

1. Première lettre

*No final, depois de pensar as figuras estéticas, o diário se faz necessário para ter um pouco do que se passou em sentimentos, sem vitimização ou dramatização, é um simples relato amoroso, aqui confundidos com toda uma tentativa de conceituar uma reconstituição de metodologia **esquiza**, é quando o amor antropofágico toca na pele, ou tece uma escrita sobre o que foi **sentido** em termos de sensibilidade poética, talvez, ou de uma tentativa de beleza, grata satisfação e muito de uma saudade de onde vim.*

Saudade do Brasil. é Grandioso, mas é tão simples que cabe em uma só frase.

Amor porque sem amor não vale à pena.

Naïf peut-être.

Eu sonhei com ele três dias antes de conhecê-lo. Foi ele que no clichê de copa de mundo, conheci e fui raptada, é bem verdade : ele um ocidental.

Não que a filosofia seja só e somente só sobre o desejo e o Eros do Pathos, mas quand même je vais rigoler : je suis péripatéticienne ...

Ou dado o condicionamento à que pessoalmente fui objetificada, criei com as figuras estéticas um sujeito que existe, à caminhar por ai aprendendo e conversando.

Do outro lado a possibilidade de pensar uma subjetividade futurista

(criar outras memórias, outras cosmogonias)³⁵

³⁵ Ao som de : <https://www.youtube.com/watch?v=Ai5bHAI1Zlk>

Traduction libre :

En fin de compte, après la réflexion des figures esthétiques, le quotidien se fait nécessaire d'avoir un peu de ce qui se passait sur les sentiments sans victimisation ou drame, est une simple histoire d'amour, ici confondu avec toute une tentative de conceptualiser une reconstruction de méthodologie *esquizo*...

...

Quand l'amour touche la peau, ou tisse une écriture au sujet de sensibilité poétique, peut-être, quand c'est juste une tentative de beauté, *fruité*, une grande satisfaction et un désir de savoir d'où je venais.

Le Brésil me manque. C'est *presque un délire*, mais c'est si simple que ça tient dans une phrase.

Non que la philosophie soit seulement axé sur le désir et l'Eros du Pathos, mais quand même je vais rigoler : je suis péripatéticienne et j'ai la manque de la plage...

2. Lettre à lui comme journal intime

Mon amour,

C'est un journal intime, c'est notre discours amoureux. Tout ce texte-là était une tentative de... D'essayer la vie amoureuse à distance et aussi engagée, de savoir d'où je viens de la précarité, de la famine et de la lutte et toi, toi.

Découvrir à toi comme *l'homme qui j'aime*, qui échappe les étiquettes de l'homme blanc, européen, occidental, français, l'homme. Moi, les étiquettes de femme de tiers monde,

du Brésil, métissée et (*hyper*)sexualisée. Ou même les étiquettes entre le jugement du monde : la fofolle, la bombasse, la mendicante, la maline, la *caôzeira* et les étiquettes que je lutte pour sortir de cette condition catégorisant - et des fois la violence verbale - la sortie du jugement : devenir académique, artiste, activiste, *devenir amoureuse*. Ce texte est un témoignage de lutte, notre lutte amoureuse.

Le film provisoirement intitulé *Imediatamente Manga* est le début de notre amour, puis il est aussi une rencontre des dialogues, avec des amies sur les divers sujets, toute seule sur le livre de Suely Rolnik, entre *moi et toi* sur le processus de *devenir* quelque chose, l'être perdue qu'en savait seulement que je l'aime, j'aime Pierre-Emmanuel. Un temps de redire : l'amitié et l'amour sont aussi un acte politique, au moins s'ils sont des actes esthétiques existentielles, par conséquent, ils sont aussi politiques.

C'est bien vrai que tu m'as beaucoup aidée avec l'argent, "la bureaucratie", même aujourd'hui quand on pense le mariage... La réalité est dure. Elle est la violence d'une guerre entre qui peut et qui ne peut pas vivre, entre le survivre et la possibilité d'aimer la vie. Toi, mon amour, dans le monde et dans la lutte m'as donné les armes pour aussi montrer la possibilité de sortir de Brésil et faire un affaire histoire-politique, et faire un témoignage - encore que toujours académique, artiste et activiste personnel - qui veut *collectiviser* cette lutte.

3. Lettre à Nise da Silveira

Je voulais finir ce chapitre avec Nise da Silveira, car c'est son travail qui m'a sauvé la santé mentale : quand l'oppression ne te laisse pas respirer t'assure un endroit subjectif : *l'art thérapie*, si vous voulez, mais surtout les stratégies de désir comme partisans d'un devenir résistance.

Si je deviens philosophe, c'est juste pour guérir les affects entre les plus proches.

Si j'ai créé la Vénus Caôzeira, c'est pour ceux qui sont lointains puissent également se guérir les affects.

Nise da Silveira était une guerrière en plein nazisme, elle a combattu non seulement

l'industrie pharmaceutique, comme les maux-traits aux fous et la liberté d'être, au-delà de la normopathie sociale...

*Grâce à Nise et au projet Hôtel de la Folie³⁶ j'ai la découverte, et petit à petit ma Vénus Caôzeira finit elle-même une performance et un récit en lettres et en folies, **folia** de carnaval, d'exubérance, un vrai caô.*

Nise, je t'aime.

Pour finir, une chanson : Maria Bethania, meu jeito estúpido de te amar⁴⁵

Deuxième Partie

Reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective

La philosophie est un constructivisme et le constructivisme a deux aspects complémentaires qui diffèrent par nature : créer des concepts et tracer un plan⁴⁶.

³⁶ Projet Hôtel de la folie. Produit par Collectif Norte Comum et orienté par le psychiatre Vitor Pordeus. Links : <https://radarcomunitario.wordpress.com/2014/12/16/coletivo-norte-comum/> ; http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/onde_mora_a_insanidade.html ; <http://upac.com.br/#/blog/recentes/2> ; <https://radarcomunitario.wordpress.com/2014/12/16/coletivo-nortecomum/>

I – Introduction à la Géophilosophie

1. Macropolitique et Micropolitique, une question éthique

Tout d'abord, vers la compréhension de la reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective chez Deleuze, Guattari et la lecture de Suely Rolnik, il s'agit de visualiser une autre perspective théorique qui ne vise pas à chercher *une* vérité en soi, par exemple, mais de mobiliser les rencontres épistémologiques vers la création de nouveaux *devenirs sujets* à partir d'une géographie locale et la présence d'un nomadisme existentiel ; ce que ce mémoire envisage autour du devenir femme qui est uni par des investissements de désir ayant le but central de la production du *réel social*, notamment la production de subjectivité.

C'est pour cela que ce mémoire est une étude *contrephilosophique* ou d'anthropologie de la philosophie, mettant en place les cogitos classiques et présentant les déplacements conceptuels que Deleuze, Guattari et Suely Rolnik ont réalisé avec les personnages conceptuels pour comprendre le devenir féminin et la question du désir. Cette rupture épistémologique nous permet comprendre les rôles entre le premier

⁴⁵ BETHANIA, M. Chanson **Meu jeito estúpido de te amar**. Écrit par Isolda et Milton Carlos, 1977. <https://youtu.be/BDcFa16ZisY>

⁴⁶ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1992. p. 39

chapitre et cette reconstitution, tel que la cartographie elle-même soit un concept critique et pragmatique de la recherche.

Suivant ainsi l'article de Guillaume Sibertin-Blanc *Cartographie et territoires : La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze*, il s'agit d'inscrire le concept de cartographie comme un concept critique :

Contre une conception essentialiste de l'identité logique et ontologique, Deleuze construit un concept de cartographie qui articule une logique empiriste des «relations extérieures» et une pratique non représentationnelle du savoir. Contre les théories postulant l'identité, psychologique ou transcendantale, d'un sujet, il élabore avec Guattari une théorie des géographies libidinales et affectives qui sous-tendent nos rapports individuels et collectifs à l'espace et qui conditionnent les identifications

formatrices du «moi». Contre toute essentialisation des identités collectives, il expose avec les concepts de «territorialisation» et de «déterritorialisation», une théorie des pratiques d'appropriation collective des milieux de vie, déterminant les modes de construction et de transformation de ces identités dans le devenir des formations sociales. Une activité cartographique immanente à nos rapports pratiques, une analyse géographique des processus du désir inconscient, une analyse territoriale des identités collectives, telles sont les trois dimensions de la thèse: «Le devenir est géographique» (Deleuze, Parnet, 1978, p. 48), – trois orientations de ce que Deleuze nommera dans l'un de ses derniers livres, *Qu'est-ce que la philosophie?*, une «géophilosophie»³⁷.

Or, la géophilosophie et l'activité de cartographe ne se réduisent pas seulement à l'écriture et l'établissement des catégories ontologiques du sujet, elles sont des activités vitales : c'est l'acte de mobilisation, de création des nouveaux centres de référence, des sens non représentationnels mais pratiques à son immanence, tel que Deleuze et Guattari dans *l'Anti-Œdipe* le constate³⁸ : **“Le réel n'est pas impossible, il est de plus en plus artificiel”**.

La méthodologie de cartographie est constamment immanente à l'application du territoire adopté, car elle s'est elle-même faite d'une rencontre d'un processus de devenir, composé de ses rôles diagrammatiques et affectifs en liant la recherche et la présence des exemples, en provoquant dans une ritournelle les intensités et les singularités. Donc, le cartographe c'est l'acteur qui mobilise la pragmatique de la recherche sur les agencements des modes d'énonciation (GUATTARI, 2011, p.), les enjeux sémiotiques qui envisagent les investissements du désir dans un paysage psychosocial spécifique (BLANC, 2010, ROLNIK 2006).

Là, le chemin pédagogique et méthodologique de la cartographie de personnages conceptuels se sont d'abord inscrit dans un plan d'immanence et dans un plan de consistance, dans lequel le sujet est formé à partir de la constitution de plusieurs devenirs, micropolitiques, moléculaires.

Dès que le cartographe *occupe la performativité et le discours subjectif*, le réel social se manifeste, le cartographe saisit les agencements collectifs, en constituant des nouveaux modes

³⁷ SIBERTIN-BLANC, G. *Cartographie et territoires : La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze* ANO. p. 226
https://www.academia.edu/12145467/Cartographie_et_territoires_La_spatialit%C3%A9_g%C3%A9ographique_comme_analyseur_des_formes_de_subjectivité_selon_Gilles_Deleuze

³⁸ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *L'anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Les éditions de Minuit : Paris ; 1972. P. 42.

d'expression, pour porter la pratique de la vie *en devenir* éthique et *auto/ontopoïétique*, qui devient également puissance de vivre, selon Guattari³⁹ :

Mais ce qui m'importe précisément, c'est un déplacement de la problématique analytique la faisant dériver des systèmes d'énoncé et des structures subjectives préformées vers des Agencements d'énonciation capables de forger de nouvelles coordonnées de lecture et de "mettre en existence" des représentations et des propositions inédites.

D'emblée, le départ de l'activité de cartographe s'appuie sur un trait caractéristique "fondamental" à la compréhension de l'immanence de la subjectivité, qu'est l'éthique affective, principe présent chez le philosophe Spinoza et sa théorie politique des affects. L'immanence présente dans l'éthique affective vise une différence épistémologique entre le "pouvoir" et la "puissance" de la substance ou de l'action du sujet, précisément puisqu'il est effectué à travers de la distinction entre les affects tristes et les affects joyeux, et, finalement, la politique-éthique d'immanence comme la réalisation de la joie. Spinoza est un des premiers philosophes à construire la voie conceptuelle de la vie et du sujet remarquables vers la puissance positive et l'affirmation de la vie elle-même (PARNET, DELEUZE, 1978 p. 22).

Cette éthique affective combat la tradition essentialiste que constituent, suivant Deleuze et Guattari, les structures de pouvoir dit macropolitique ou molaire dans lequel se forme un *trou noir*, que nous verrons caractérisé par le culte de la mort ou la désobjectivation de *l'autre*.

2. Le personnage conceptuel

Une fois que le départ méthodologique s'inscrit dans l'éthique affective, minoritaire, micropolitique et moléculaire, la prochaine étape chez Deleuze et Guattari c'est l'analyse du cartographe en tant que "personnage conceptuel" vu de plusieurs perspectives, domaines ou territoires: la psychanalyse, la littérature, le cinéma... Et la philosophie.

³⁹ GUATTARI, F. **Cartographies schizoanalytiques**. Paris, Éditions Galilée, 1989, p. 28.

La philosophie, selon Deleuze et Guattari, c'est l'art de la création des concepts, du point de vue du constructivisme ou de la production désirante du concept. Premièrement, le concept, n'est ni la création de discours intersubjectifs, dogmatiques, universalistes, essentialistes ni la formation de l'opinion médiatique ou de *mass media* (1992).

Ce que Deleuze et Guattari révèlent dans leur constructivisme *géophilosophique*, c'est le fait de façonner le concept *exister-être et de se produire*, envisageant les trois mouvements ou trois lignes de la vie : la territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation; ils sont soit des lignes de fuite *déterritorisantes* composantes des devenirs et des investissements de désir toujours en train de changer, soit la constitution des modes d'énonciation ou de reterritorialisation sémiotique, existentiels et subjectifs, tels que la formation de blocs de sensations ou des concepts sur un paysage psychosocial.

Pour revenir au texte (1992, p. 41), selon Deleuze et Guattari, le constructivisme géophilosophique du concept ou de la réalité philosophique voit la pensée et l'être étant la même chose : "*C'est en ce sens qu'on dit que penser et être sont une seule et même chose*", ainsi que le concept est une *image de la pensée* (1992, p. 39, 40), le personnage conceptuel est *un hétéronyme* du philosophe (1992, p.).

3. Les trois étapes de la géophilosophie

Partant de ce principe liminaire, ce mémoire s'appuie sur les commentaires et les lectures de Rolnik et Blanc, en divisant la recherche en trois pistes schématiques pour la reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective: d'abord la constitution d'un premier trait :

- 1) Les trois mouvements du désir ou trois lignes de la vie : territorialisation, déterritorialisation et réterritorialisation (1980, p. 271 ; 1992 ; Rolnik, 2006) ;
- 2) Y compris à partir du tracer une cartographie composé par un **plan d'immanence et un plan de consistance**, étant une réalité géophilosophique ;
- 3) En créant les personnages conceptuels qui visualisent *la vie et la réalité* dans un paysage psychosocial.

Ces derniers traits caractéristiques au troisième chapitre tel que l'exemple cartographique seront visualisés selon deux personnages conceptuels créé par Suely Rolnik tel que l'exemple cartographique : *le colonel-en-nous* en prenant la paysage psychosocial de la subjectivité coloniale-capitalistique et la subjectivité anthropophage présente dans le personnage conceptuel *la fille fiancée anthropophage tropicaliste carnavaliste*, en tant que le devenir résistance moléculaire.

4. Géophilosophie et paysage psychosocial : les trois lignes de la vie

Le sujet et l'objet donnent une mauvaise approximation de la pensée. Pensée n'est ni un fil tendu entre un sujet et un objet ni une révolution de l'un autour de l'autre⁴⁰.

Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture . Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement⁴¹.

⁴⁰ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1992. p. 82

⁴¹ ; GUATTARI, F. **Mille Plateaux**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1980. p. 9-10
DELEUZE, G.



Vers la compréhension, en ce qui concerne les mouvements propres à la géophilosophie, Deleuze et Guattari trace une dynamique de changement conceptuel, affective et organique à travers de la création d'une topographie de la géophilosophie : les mouvements de déterritorialisation, territorialisation et reterritorialisation (1992).

D'abord, il convient d'éclaircir la différence conceptuelle entre *la terre* en tant que la planète, y compris l'espace géographique sans l'incarnation des signes constitutives d'État et de cités, c'est-à-dire, la planète en tant que Nature (1992, p.) et le *territoire* comme une territorialisation-reterritorialisation-déterritorialisation sémantique en ajoutant au espace géographique un ensemble des modes d'énonciation, d'expression de signes et de performativité discursive-social (1992, p.).

C'est pour cela que pour façonner ce qu'est-ce la géophilosophie, d'abord se caractérise pour visualiser une *spatialité* de la pensée immanent et affective, et une *temporalité* présente dans un temps historique et *ritournelle*, en changeant les différents milieux de devenirs minoritaires ou moléculaires chacun avec des traits caractéristiques, composantes de machines de singularité et d'intensité.

Une fois que d'emblée il contient la distinction entre la terre et le territoire, la spatialité et la temporalité de la pensée et de devenir, la prochaine étape c'est la distinction entre les trois mouvements du désir ou trois lignes de la vie :

La géophilosophie poursuit comme premier mouvement la territorialisation, terrain archaïque ou originaire, dans le cas de la création d'un concept est **1)** le premier *terrain*, le code, inscrit dans l'histoire de la philosophie tel qu'un plan de transcendance, ici noté à partir de l'origine de la philosophie en Grèce (1992, p. 82) ; Selon D&G, la territorialisation est "souples de codes et des territoires entrelacés", (MP, p. 271).

2) le deuxième mouvement c'est la déterritorialisation (ref, 1992; 1972; 1980), présent dans la composition cartographique ou géophilosophique des devenirs, inscrit dans un plan d'immanence, en ponctuant comme exemple ou image le rhizome, les lignes de fuite, le corps-



sans-organe et l'écriture d'Artaud, un "qui suis-je?"⁴² ou encore un "je suis une blatte" de Kafka⁵³.

Quoique ce soit, la déterritorialisation soit telle que la ligne de fuite, la production *du corps sans organes*, ou le sujet en train de définir lui-même comme un *autre*, par exemple, Kafka et sa métamorphose, c'est la substance présente dans le mouvement chaotique, invisible des affects et que compose également le sujet et ses investissements de désir. Selon Rolnik, la déterritorialisation est nommée comme *les particules dispersées de la folie*. C'est la ritournelle de la musique, la danse, le devenir de la folie, la terre, c'est la molécule de la vie, la parole errante, la divagation...

Selon D&G, la déterritorialisation a deux modes : absolue et relative (1992, p. 89, p. 97) la relative "tant qu'elle concerne le rapport historique de la terre avec les territoires qui s'y dessinaient ou s'effacent". Autre exemple donné par D&G de déterritorialisation relative c'est le domaine de la géologie avec les ères climatiques, les catastrophes que changent les ères et les phénomènes du cosmos, également les inventions de l'astronomie que ont changé complètement le système stellaire, c'est-à-dire la déterritorialisation est physique, social et psychologique.

La deuxième déterritorialisation est absolue (1992, p.101). Quand la terre passe dans le pur plan d'immanence d'une pensée-Être, d'une pensée-Nature aux mouvements diagrammatiques infinis. La déterritorialisation absolue se manifeste en tant que changement macropolitique, par exemple, la révolution russe, on lui cite (1992, p.102) : "la révolution est la déterritorialisation absolue au point-même où celle-ci fait appel à la nouvelle terre, au nouveau peuple".

Donc le mouvement de déterritorialisation est lié à la notion de terre, dans un *chaosmose de possibilité, multiplicités infinies*.

⁴² ARTAUD, A. poème <https://www.plumedepoesies.org/t15190-antonin-artaud-1896-1948-qui-suis-je> ⁵³
Kafka pour une littérature mineure. Les éditions de minuit : Paris ; 1975.
DELEUZE, G.



Finalement, le troisième, **3**) la reterritorialisation subjective-politique-sémiotique est le plan de consistance, qui sont donnés les codages dans la création ou dans la simulation des matières d'expression, d'énonciation et de réel social. Dans le cas de la géophilosophie, la création des constructivismes conceptuels.

Pour approfondir la géophilosophie, dans le texte *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari élabore une conception des lignes territoriales subjectives, voici suite de citations, en encadrant les références vers la prise créatrice des personnages conceptuels (MP, p. 271) :

Si nous redonnons au mot « ligne » un sens très général, nous voyons qu'il n'y a pas seulement deux lignes, mais trois lignes en effet : 1) Une ligne relativement souple de codes et de territorialités entrelacés ; c'est pourquoi nous partions d'une segmentarité dite primitive, où les segmentations de territoires et de lignages composaient l'espace social ; 2) Une ligne dure, qui procède à l'organisation duelle des segments, à la concentricité des cercles en résonance) au surcodage généralisé : l'espace social implique ici un appareil d'Etat. C'est un autre système que le système primitif, précisément parce que le surcodage n'est pas un code encore plus fort, mais un procédé spécifique différent de celui des codes (de même la reterritorialisation n'est pas un territoire en plus, mais se fait dans un autre espace que celui des territoires, précisément dans l'espace géométrique surcodé) ; 3) Une ou des lignes de fuite, marquées de quanta, définies par décodage et déterritorialisation (il y a toujours quelque chose comme une machine de guerre qui fonctionne sur ces lignes).

Subséquentement, dès que la cartographie est en elle-même un processus pragmatique de la recherche, en produisant le rencontre, les ambiances et les modes-*mondes*, c'est la relation entre personnages conceptuels et les lignes de territorialisation qui joueront le répertoire territorial **esthétique, subjective et sensible** (1992, p. 71) : " les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisation et reterritorialisation absolue de la pensée".

Pour visualiser directement ce que la géophilosophie de Deleuze et Guattari propose c'est un *exemple tel que* le voisinage conceptuel entre ces trois lignes. Une fois que les trois mouvements du désir ou de la vie sont encadrés dans un plan d'immanence d'une paysage psychosocial - la prochaine piste de ce mémoire -, la démarche de la construction d'un personnage conceptuel, en pensant la philosophie de devenir de Deleuze et Guattari, la suite de



ce mémoire se révèle dans une spécificité problématique tel que la lecture du plan de consistance sur la notion de désir et le devenir femme chez l'exemple cartographique de Suely Rolnik (2006).

5. Qu'est-ce qu'un concept ou qu'est-ce qu'un personnage conceptuel ?

Tout concept a un contour irrégulier, défini par le chiffre de ses composantes. C'est pourquoi, de Platon à Bergson, on retrouve l'idée que le concept est affaire d'articulation, de découpage et de recoupement. Il est un tout, parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire. S'est seulement à cette condition qu'il peut sortir du chaos mental, que ne cesse pas de le guetter, de coller à lui pour le réabsorber⁴³.

Pour comprendre le système philosophique constructiviste de Deleuze et Guattari, d'abord la recherche se consacre au texte *Qu'est-ce la philosophie* (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 21) en questionnant le concept lui-même ; c'est-à-dire, en posant la question sur la question : qu'est-ce un concept chez les philosophes de l'immanence ? Comment s'agit-il l'encadrement des concepts dans la constitution d'un plan de consistance-immanence ?

Selon cette constitution, quelle est la nature ou l'histoire du concept sur la notion de sujet ou la cartographie de la subjectivité ? Si le concept ne vient pas tout seul ou si les concepts ne soient pas fermés dans une "unité" transcendante comment constituer la nature ou l'histoire du concept, par exemple, de la subjectivité ou de la production du désir ? (1992, p. 21).

Au commencement, pour composer une reconstitution de la cartographie subjective, en portant une introduction de la géophilosophie et les trois lignes de la vie ou trois mouvements de désir, la reconstitution de cartographie subjective entreprends un *rayonnement* autour de la question de quoi s'agit et de qu'est-ce le personnage conceptuel ou le concept (1992).

⁴³ ; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1992. p. 21
DELEUZE, G.



Au regard de Deleuze et Guattari, le concept n'est jamais une unité (1992, p.), or il en est *plié* dans une double composante, d'un côté le concept a une *histoire* (1992, p. 23), que compose les mondes et les propositions que confèrent *des mondes possibles*, des codes et des moyens d'expression. D'autre part le concept a un *devenir*, toujours en train de poser les problèmes *carrefour* (1992, p. 24), en mobilisant un événement. "Le concept est le contour, la configuration, la constellation d'un événement à venir" (1992, p. 36).

Le premier mouvement géophilosophique, y compris, la notion de concept lui-même, chez Deleuze et Guattari, est suivit depuis la racine de la philosophie, étant *le terrain originel, la géophilosophie dès son début : la Grèce platonicienne* (1992, p.33, p. 82, p. 94).

Ergo (donc), le premier exemple ou première image du personnage conceptuel ou le premier sujet philosophique c'est Socrate, l'ami de la sagesse. Est-il les dialogues platoniciens un premier plan de consistance entre les sujets de la *polis* ?

Dès son origine, le mot "philosophie" étymologiquement signifie *amie ou amant de la sagesse*, les dialogues platoniciens présentent toujours entre Socrate, le personnage conceptuel de Platon, et le citoyen grecque amant de la sagesse, c'est-à-dire, selon Deleuze et Guattari (1992) la "Philosophie" en tant que tel a débuté pour questionner quels sont les amies et les rivales de la sagesse, en présupposant les relations politiques, économiques, sociales, professionnelles de la citoyenneté grecque.

Ce premier traitement critique sur la "genesis" ou l'histoire de la philosophie est souligné comme le point de départ sur la réalité philosophique en tant que *territoire*, car c'est la relation entre l'amitié et la rivalité (*l'agón*) grecque qu'était le jeu (ou l'enjeu) des rôles amicaux des citoyens, afin que soit une première réalité philosophique en donnant le sol pour les prochains concepts ou pour l'histoire de la philosophie du sujet.

Or, par conséquent, les relations d'amitié se développeront mais se développeront également les relations de rivalité entre les amies et/ou entre les citoyens autour des enjeux sociaux, renforçant ainsi la concurrence pour définir ce qui est "le bon" camarade de la sagesse (1992). Lorsque les relations établissent une correspondance entre l'amitié et la connaissance à



partir de la notion de vérité, le présupposé contraire se révèle comme l'ennemi, le faux ou le simulacre.

DELEUZE, G.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Platon a créé le concept lui-même comme le guide et le lien entre les dialogues, la présence du modèle Socrate (1992, p. 62) avec un mortel, en formulant un rôle pédagogique et en constituant le chemin correspondant à la recherche d'une amitié "véritable" entre les hommes libres et la sagesse, *la polis*. Néanmoins qu'il s'agit ou qu'il était pris comme modèle de la constitution d'un plan de transcendance, liée à l'essentialisation des formes représentatifs aux objets et la prise des modèles préalables soit pour "imiter" soit pour constituer une métaphysique, il s'avère, selon Deleuze et Guattari, que l'amie de la sagesse est le personnage conceptuel, par excellence, de l'origine de la philosophie. Nous les citons (1992, p. 9) :

"Car si le philosophe est l'ami ou l'amant de la sagesse, n'est-ce pas parce que qu'il y prétend, s'y efforçant en puissance plutôt que la possédant en acte ? L'amitié comporterait autant de méfiance émulative à l'égard du rival que d'amoureuse vers l'objet du désir (...) C'est sous a premier trait que la philosophie semble une chose grecque et coincide avec le rapport des cités : avoir formé des sociétés d'amis ou d'égaux, mais aussi bien avoir promu entre elles".

Alors que la philosophie en tant que domaine théorique établie une relation de concordance entre l'acteur (l'amie) et le concept, Platon formule la philosophie en dialogue tel que la philosophie est l'amie du concept. **Le concept est la première image de la représentation de mot, en possédant un schème qui actionne le geste de philosopher.** S'intègre à ce point de départ, la démarche autour de la dimension schématique de la reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective, vu que Deleuze et Guattari conduit la création de concept dans un chemin - linguistique, pragmatique, théorique, politique - vers la formation des nouvelles subjectivités micropolitiques ou des nouvelles réalités géophilosophiques (1992 ; GUATTARI, ROLNIK, 2011 ; ROLNIK, 2006).

Il n'y a pas non plus un ciel des concepts, selon Deleuze et Guattari, "nous" sommes les amis qui doivent créer les concepts (1992, p.). S'il n'y a pas l'établissement des vérités catégoriques, a priori, comment savoir ou **croire que c'est ce qu'on fait en tant que**



production du savoir un concept d'un sujet ou d'une subjectivité ? Les commentateurs de Deleuze et Guattari ou son immanence collectif affectif propre à son système ?

Par anticipation, ce que s'appuie en tant que chemin pédagogique, s'est les commentaires du prof. Guillaume Sibertin Blanc et de la psychanalyste Suely Rolnik, comme aussi le séminaire du prof. Jean-Christophe Goddard, dans lequel la philosophie de devenir de Deleuze et Guattari opère dans une mobilisation d'immanence surtout éthique et lié à un plan de consistance qui mobilise les agencements, pour qu'on puisse créer les concepts inscrits dans un agencement éthique affective. Le sol ou le plan de consistance n'est pas traité dans une relation de vérité ou de simulacre, c'est la production d'individu lui-même et la connexion avec une multiplicité de la nature de processus, "si bien que chaque individu est une multiplicité infinie, et la Nature entière une multiplicité parfaitement individué" (MP, p.

311). **Ce que c'est "vrais" c'est l'éthique affective.**

Qui trace l'éthique affective ? Selon Deleuze et Guattari c'est le désir. Ce que le désir trace, dans une ritournelle temporelle, ses effets d'affects et ses récits d'énonciation, dans un plan d'immanence qui produit le désir lui-même comme ligne de vie. **Ou encore, selon Deleuze et Parnet (PARNET, DELEUZE, 1978, p. 16):**

Il ne faut pas chercher si une idée est juste ou vraie. Il faudrait chercher une tout autre idée, ailleurs, dans un autre domaine, telle qu'entre les deux quelque chose passe' qui n'est ni dans l'une ni dans l'autre. Or cette autre idée, on ne la trouve pas tout seul généralement, il faut un hasard, ou que quelqu'un vous la donne. Il ne faut pas être savant, savoir ou connaître tel domaine, mais apprendre ceci ou cela dans des domaines très différents

Deleuze et Guattari cite les "rivaux" actuels de la philosophie : le marketing, la marchandise, la propagande et même les sciences sociales comme l'anthropologie, (1992, p.

15). Puisqu'ils les sont des domaines dans lequel le concept est prise comme une technique de "réflexion" et / ou de discursivité intersubjective et c'est cette idée que Deleuze et Guattari combattons : le concept n'est pas un discours, il est lui-même la réalité philosophique (1992, p.17).



6. La pédagogie du concept

Le concept n'est pas simple, bien sûr, il est en fait d'un ensemble de composantes, s'est l'affaire d'articulations, de voisinage, à partir d'un problème : "on ne crée des concepts qu'en fonctions de problèmes qu'on estime mal vus ou mal posés". Dès que le concept est créé à partir d'un problème, (1992, p.22) D&G traite "la pédagogie du concept" comme la démarche à réaliser, subséquemment, à partir du constructivisme qui part de la création vers le tracer le plan et constituer le personnage conceptuel. Nous pouvons résumer ce constructivisme pédagogique en convergeant trois activités (1992, p. 83) :

- 1) Créer le concept comme cas de solution ;
 - 2) Tracer un plan et un mouvement sur le plan comme condition d'un problème ; 3)
- Personnage comme l'inconnu d'un problème.

La pédagogie du concept se concerne à partir de la prise d'un problème mal vu ou mal posé (1992, p. 22), le concept, donc, selon Deleuze et Guattari sera créé dès sa nature qui s'est divisé entre l'histoire et le devenir du concept. C'est-à-dire le concept en tant que la construction sur un problème traite un monde possible avec une réalité convenable. Cette réalité du concept poursuit tant l'histoire comme le devenir (1992, p. 23-4).

L'histoire du concept est vu comme une reterritorialisation/simulation d'événement passé/vécu et le devenir du concept est vu comme une déterritorialisation, une ligne de fuite, un corps sans organe qu'à son tour organise les événements d'affects et, par extension, de désir... D'autre façon, D&G à travers de la constitution du plan d'immanence et plan de consistance, divise l'histoire et le devenir entre la longitude et la latitude de concept : l'intentionnalité conscient et l'intuition sensitive ou sensible (voir le plan de consistance).

Voici, les deux traits caractéristiques de la nature du concept : son histoire, rigide dans la matérialité du territoire fixe qui sont les organes composants d'individu ou du sujet et son devenir toujours en train de changer selon les conditions *climatiques de la subjectivité*, vu que le concept pareillement est toujours en train de changer, qui poursuit une *vitesse ritournelle*, le *corps sans organe*, dite "organique" ; par conséquent, il provoque la question "inévitable" : quel est le concept du concept ?



7. L'endoconsistance et l'exoconsistance du concept

Alors, pour répondre à cette question, il faut revenir à la consistance du concept, que se donnera selon D&G séparée entre l'endoconsistance et l'exoconsistance du concept (1992, p. 25, 27).

L'endoconsistance (1992, p.25) “c'est que chaque composante distincte présente un recouvrement partiel une zone de voisinage ou un seuil de discernabilité”, c'est que la formation ou la nature du concept lui-même tel qu'il soit inséparable de concept, s'est exprimé dans sa discernabilité historique. L'exoconsistance de concept c'est la relation extérieure de voisinage avec des autres concepts en faisant le “sol”, en composant les territoires et les choix qui réalise les agencements des modes d'expression, la langue, l'art et la politique, par exemple, c'est-à-dire, c'est son caractère en devenir, l'expression ou la manifestation qui appartient la nature à la différence de concept par rapport aux autres concepts (1992, p. 25, 27).

8. Les personnages conceptuels de Deleuze et Guattari

D'abord dans le chapitre autour de la géophilosophie (1992), Deleuze et Guattari encadre une succession des personnages conceptuels : le premier, en Grèce chez Platon, c'est le philosophe, l'amie de la sagesse.

Nous avons parlé de l'amie comme le premier personnage conceptuel, ou l'état philosophique première, dans le vocabulaire D&G, le premier mouvement de la philosophie et/ou de la vie, dite la territorialisation vue comme l'histoire de la philosophie et son origine. À la suite platonicienne, le prochain personnage conceptuel historique de la philosophie, selon Deleuze et Guattari (1992, p. 60), **c'est à partir de la modernité le personnage conceptuel du cogito cartésien : *je pense, donc je suis.***



Deleuze et Guattari, par rapport à la philosophie cartésienne, à la question du sujet qui pense, cite comme personnage conceptuel le personnage antagoniste comme le contraire, moralement réduit à son infériorité, l'*idiot*, (1992, p. 60) car Descartes et son cogito entreprends un processus de différenciation métaphysique entre le Moi et 'l'Autre'.

Ce que concerne ce deuxième personnage conceptuel (1992, p. 29, p. 43, p. 49), Deleuze et Guattari explicite : "Chez Descartes, il s'agissait d'une compréhension subjective et implicite supposé par le Je pense" comme premier concept. Donc, Deleuze et Guattari envisage que chez Descartes le personnage conceptuel que présuppose le contraire du cogito Je c'est l'*idiot* comme le penseur privé qu'incarne un plan d'immanence dans les champs préconceptuels (1992, p.60), un rapport dialectique entre le philosophe qui comprenne la pensée et "l'ignorant".

Des autres exemples de personnages conceptuels sont également envisagés tels que le Zarathoustra chez Nietzsche (1992, p. 63), pour résumer D&G en une phrase distingue sur qu'est-ce les personnages conceptuels (1992, p. 66-7): "ils sont les hétéronymes du philosophe".

Conclusion

En définissant ce qu'est la cartographie subjective et les personnages conceptuels, la suite de la recherche consistera à questionner comment le cartographe se rencontre en tant qu'étant lui-même un acteur actif qui participe du **paysage psicossocial** et qui fait partie d'une composition de production du réel social et l'analyse du désir selon les trois mouvements du désir ou trois lignes de la vie et ses agencements collectifs d'énonciation. Selon Deleuze, Guattari, avec la lecture de Suely Rolnik (2006), la subjectivité n'est pas une seule, mais plusieurs subjectivités qui rendent compte de la multiplicité. Il n'y a pas un seul type de cartographe, mais plusieurs types psychosociaux de cartographe.

C'est pour cela qu'il a été exposé que la méthodologie géophilosophique centrée sur la création d'un concept est divisée dans l'état pré-philosophique (1992, p.45) tel que l'état



déterritorialisé, et qui trace, a posteriori, l'état philosophique comme la reterritorialisation (1992, p. 47) inscrite dans le plan de consistance, le troisième état pos-philosophique (1992, p.45), lié à ces mouvements de la vie et de la production de désir aux investissements de réel social.

Notre intention ici est de défendre le cartographe et sa pragmatique guidée par la boussole éthique extra-morale comme une effective sortie de l'état microfasciste ou capitalistique - coloniale de la subjectivité contemporaine.

Les concepts tel que machines désirantes faisant les agencements de modes d'énonciation et les agencements d'événements et de désir, y compris que le plan d'immanence soutient les affects et la dimension productrice de la machine, on cite (1992, p. 40):

Les concepts sont des agencements concrets comme configurations d'une machine, mais le plan est la machine abstraite dont les agencements sont les pièces.

Ici, il est axée dans ce mémoire-là au troisième chapitre aux personnages conceptuels féminins décrite par Suely Rolnik. Elles sont des personnages immanents et centré sur un phénomène vécu, que selon Deleuze et Guattari, c'est le paysage psychosocial moléculaire, dans lequel Rolnik développe une cartographie sentimentale, centré sur le rite amoureux hétérosexuel et les effets dans la subjectivité féminine brésilienne.

Troisième Partie

L'exemple cartographique de Suely Rolnik

Penser c'est toujours suivre une ligne de sourcière⁴⁴.

L'amour est un mélange de corps, qui peut être représenté par un cœur percé d'une flèche, par une union des âmes, etc. ; mais la déclaration « je t'aime » exprime un attribut non corporel des corps, de l'amant comme de l'aimé. Manger du pain et boire du vin sont des mélanges de corps ; communier avec le Christ est aussi un mélange entre des corps proprement spirituels, non moins « réels

⁴⁴ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1992. p. 46.



I – La méthodologie de cartographie subjective selon Suely Rolnik

1. Introduction

1.1 Le paysage psychosocial : les années cinquante-soixante et l'usine domestiquematrimoniale

Ce mémoire a commencé par traiter la reconstitution de la méthodologie de cartographie subjective, en traitant d'abord ce que consiste le personnage conceptuel, les trois lignes géophilosophique de la vie, en traçant le plan d'immanence et le plan de consistance, tel que l'ensemble des agencements de modes d'énonciations et d'investissements de désir, **en ponctuant qu'il se traite dans la philosophie de la différence, nommée fondamentalement comme la philosophie de devenir ou la géophilosophie.**

Tant que la géophilosophie est elle-même une composante des sujets ou des personnages conceptuels et qu'elle n'est pas une seule subjectivité ou un seul personnage conceptuel, ce deuxième chapitre se définit *comme un exemple cartographique* et examine les lectures de Rolnik autour de la subjectivité féminine brésilienne. **Par la suite, Rolnik confère au paysage psychosocial choisi l'ensemble caractéristique qui témoigne de la société moderne industrialisée d'après les années soixante et le début de la mondialisation ou globalisation ; plus spécifiquement, en rapport à la question du désir féminin, illustré dans une rencontre amoureuse – avec l'exemple de production de désir - et les constitutions de territoires existentiels désirants – l'exemple de micropolitique effectué – , en se consacrant à cibler l'usine domestique-matrimoniale de la femme et la création des nouvelles stratégies de désir.**

⁴⁵ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Mille Plateaux**. Les éditions de Minuit ; Paris : 1980. p. 103



Le corpus théorique a comme livre central *cartographies du désir: transformations contemporaines du désir* de Suely Rolnik (sans traduction), dans lequel il est montré qu'un syncrétisme anthropophage existe entre la méthodologie géophilosophique de cartographie de Deleuze et Guattari et le paysage psycho-social brésilien, et offre également une présentation des personnages conceptuels et des types psycho-sociaux, pour une compréhension épistémique du devenir femme et l'analyse des investissements de désir. Ce corpus est essentiel pour **la présentation du journal intime cartographique de la Vénus Caôzeira.**

Il s'agit d'un schème de compréhension cartographique de personnages conceptuels et de leurs devenirs, pour avancer par la suite sur les questions : quels sont les dispositifs conceptuels dans la philosophie à partir du corpus théorique de Deleuze et Guattari vers la composition d'une géophilosophie du désir féminin ? Quels sont les investissements du désir féminin qui nous échappent pour que la femme cesse d'être réduite à sa condition "molaire" du mariage et de la famille et qui produit de nouveaux champs sociaux ? Comment l'exemple cartographique chez Suely Rolnik nous connecte à la géophilosophie et le troisième chapitre ?

2. Le film-récit en trois claquettes

Ta vie fait du sens, il y a du charme⁴⁶.

2.1 Qu'est-ce le cartographe ?

Suely Rolnik dans l'œuvre *Cartographies sentimentale : transformations contemporaines du désir* trace la cartographie dans un paysage psycho-social féminin et l'analyse de désir contemporain. En déplaçant l'analyse du désir amoureux, dès les années soixante, des types psycho-sociaux féminins à une cartographie de vingt-et-sept personnages conceptuels féminins dans un plan de consistance et d'immanence d'un couple que se rencontre

⁴⁶ ROLNIK, S. *Cartografias sentimentais : análises contemporâneas do desejo*. UFRGS : Porto Alegre ; 2006 p. 32



et qui tombe amoureux, Rolnik propose une description *filmique* des développements des personnages conceptuels selon ces critères amoureux.

La cartographie subjective de Suely Rolnik est divisée en deux parts centrales que Rolnik nomme “livre” (2006, p. 27, 79), le premier autour de la définition de qu’est-ce qu’une cartographie et en quoi consiste la méthodologie du cartographe subjective-sentimental, présent au premier chapitre de ce mémoire à partir du corpus théorique de Deleuze et Guattari et le deuxième “livre” avec les “notes” du cartographe au-champ de la recherche sur les *filles fiancées brésiliennes et les transformations contemporaines du désir*.

Peut-être pour donner une image de la pensée, Rolnik constitue une cartographie à partir d’une prise de perspective dans laquelle elle et le lecteur voient un film ou lisent un scénario d’un film, dans un format de récit de cinéma, en décrivant une rencontre d’un couple *qui tombe amoureux*. Ce que la cartographie subjective montre c’est un parcours raconté par les personnages conceptuels féminins, et les investissements de désir soit en légitimant l’objectification féminine inscrite dans une usine-territoire matrimoniale-domestique soit en libérant et en créant des nouveaux territoires existentiels désirants-domestiques.

Sur-le-champ, le récit amoureux s’attache comme départ à partir d’un regard *coup de foudre*, celui que Rolnik désigne tel que l’instant temporel dont le phénomène amoureux semble que soit l’activation du corps « vibratile » et le *processus invisible de déterritorialisation*, les particules ou *les rhizomes “lâchés ou dispersés”* (2006, p. 33).

Rolnik utilise ce dispositif en traçant les affects propres à l’immanence du désir, en sensibilisant le lecteur à savoir ce qu’est ce terrain de l’invisible affectif et la productionmouvement du désir au réel social. La cartographie, donc, c’est “le territoire, c’est une intelligibilité” (2006, p. 33), c’est-à-dire qu’elle rend intelligible les manifestations corporelles et affectives, qui conduisent à une éthique cartographique **qui permet de visualiser autrement la question du désir amoureux et le récit des personnages conceptuels dans le plan d’immanence et le plan de consistance, telle qu’une micropolitique du désir.**



*Je produis le désir, donc je suis : le cogito désirante*⁴⁷. Pour finir, il faudrait souligner que la géophilosophie du désir proposée par Deleuze et Guattari constate que si le désir est production et anti-production, c'est d'abord car le désir **n'est pas réduit au manque**, (1980, p.) :

À savoir que le désir, en tant que émission de processus, en tant que fabrication de création de processus, que le désir n'a strictement rien à voir avec rien de négatif, avec le manque, avec quoique ce soit, que le désir ne manque de rien. Et c'est précisément en ce sens que le désir est processus. Le désir n'étant pas à ce moment-là quelque chose qui manque de quoi que ce soit, mais ne faisant qu'un avec la construction d'un champ d'immanence.

Penser le désir comme une fabrication incessante de mondes (2006, p. 43), que se consacre à une pensée nomade déterritorialisée, "immanente à un plan de consistance, étant donné que les objets et les sujets sont créés dans le même temps que le plan". Selon Rolnik, le plan de consistance n'est pas intrinsèque à l'Ego, il ne vient pas non plus d'un ego extérieur ni d'un non-ego. Le plan de consistance est l'effet singulier qui se passe lorsque son corps vibratile réagit aux rencontres aléatoires auxquelles il est soumis et forme ainsi un territoire où se réalise la production du réel social. Encore que le désir est également une production de pouvoir dans les politiques de subjectivation (2006, p.229).

Autour de plan de consistance, le désir se consacre à **la production du réel social**, comme reterritorialisation, (2006, p.) ou stratégie de désir pour l'invention social. Pour comprendre la production du réel social, Suely Rolnik utilise le philosophe Oswald De Andrade et son manifeste *Anthropophage* comme exemple (à voir dans la section sur le personnage conceptuel la fille fiancée anthropophage-tropicaliste-carnavaliste), pour ainsi nous présenter un exemple d'éthique extra-morale illustrée à travers la création du matriarcat de Pindorama⁴⁸ et d'exemples comme le carnaval, la pensée nomade ou encore la notion de fête.

Seul m'intéresse, ce qui n'est pas mien⁴⁹.

⁴⁷ BRAIDOTTI, R. *Towards a Materialist Theory of Becoming*. 2004. p. 36 "desidero ergo sum"

⁴⁸ En tupi, Pindorama signifie le lieu où les indiens Tupinamba avaient vécu, dont le territoire brésilien.

⁴⁹ DE ANDRADE, O. *Manifeste Anthropophage*. Black jack éditions. 2011.



Rolnik, constitue à partir de cette prise de perspective sur le désir, une notion dans laquelle le désir n'est pas une "libido" individuelle narcissique « unique » et « véritable », on la cite (2006 p. 62) : "notre question ne sera pas d'évaluer le degré de vérité contenu dans cette conception, mais plutôt le type de vie qui vibre dedans".

Néanmoins, ce que Rolnik propose n'est pas un point de vue dans lequel la production du désir est confondue avec une « libération du désir » : il s'agit surtout d'étudier les nouvelles politiques de subjectivation qui agissent dans une « économie de consommation du désir », n'est pas confondre le caractère processuel de la création et cette consommation de désir, **notamment la boulimie sociale du désir.**

La question la plus importante est de savoir si les affects (ou le désir) peuvent ou non passer dans les mouvements de désir de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation, si en soi-même la cartographie est une production du réel social engagée dans une micropolitique du désir.

2.3 Le premier livre – la méthodologie

Dans le premier livre, Rolnik divise la notion de désir par une contextualisation et un encadrement schématique qui sont subdivisés en **1) mouvements de "claquettes de cinéma", au sens macropolitique, globalisé, historique, identitaire, molaire ou territoriale de la paysage psycho-social amoureuse féminine** (2006, p. 31), cette contextualisation est également inscrite dans les trois mouvements du désir ou **les trois lignes de la vie** (2006, p. 49) : **déterritorialisation, reterritorialisation et territorialisation (à voir dans les premiers personnages conceptuels).**

Nous la citons sur le premier mouvement (2006, p. 49), décrit comme l'inconscient, l'illimité, le chaos, le flux entre les corps, les affects qu'échappent au visible, les lignes de fuite, etc, Rolnik "en mangeant" Spinoza et Deleuze, (2006, p. 31, traduction libre) :



Une caméra la conduise. Vous voyez un homme et une femme en se rencontrant dans un endroit ailleurs. Ils ont changées des regards furtifs, ils s'est SONDEMENT (en portugais se espreitam). Avec l'œil de la caméra (l'extension de son œil nu) c'est juste ce que vous voyez, par instant. Mais derrière la caméra et de cet œil, vous - son **corps vibratile** - est touché par l'invisible, et il le sait : il se déclenche, déjà, dans un premier mouvement du désir. *Dans le rencontre, les corps, dans son pouvoir d'affecter et d'être affecté, ils s'attirent ou ils se repoussent.*

2) le deuxième trait géoanalytique contient la dimensionnalité de la cartographie, en présentant la notion de *latitude* comme le *pathos*, le *chaosmose*, l'intuition ou l'intensité, caractère d'haecceité, d'individuations composantes de sens et la notion de *longitude* tel que l'intentionnalité consciente devant son milieu spécifique.

En s'emparant de la question du rythme et de la ritournelle, Rolnik nomme le lieu de vibration inconscient du corps au corps vibratoire des affects comme "plateaux". Rolnik, pour composer sa cartographie, nous donne trois plateaux de latitude (2006, p. 40,41), chaque plateau avec un personnage spécifique et ses stratégies de désir avec la finitude et ses contres rapports d'illimité (ou la sensation de « désir »).

En troisième piste méthodologique géoanalytique, par 3) la comparaison entre les personnages conceptuels (2006, p. 47-48 ; p. 55 ; 57). La comparaison des filles fiancées sont faites à partir d'une géoanalyses de désir (2006, p. 47) :

i) combien chacune se permet parler par les affects qui réalise une composition d'autonomisation de désir et de **production de subjectivité**;

ii) combien chacune fait grandir l'extension gérée de la force de la rencontre qui fait la composition de réel social, **production de micropolitique**.

Et, finalement, 4) la production de réel social elle-même, vu que tous les personnages conceptuels sont le traversées par des devenirs toujours en train de se produire ou antiproduire des affects (2006, p. 47), dans lequel chaque personnage se "permet" passer ou coller les affects entre eux, en semblables ou en dissemblables parcours réalisés.

2.4 Les premiers personnages conceptuels



Une fois que la première partie de la cartographie subjective de Suely Rolnik converge au récit d'un paysage psychosocial en produisant une micropolitique de désir, axé sur un *coup de foudre* et le plan de consistance sur les modes de constitution de territoire amoureux, le premier personnage conceptuel converge sur **1) le deuxième et le troisième mouvement de désir la reterritorialisation-territorialisation**, nommé comme *la fille fiancée* qui opère dans un plan d'immanence; ici Rolnik propose son premier personnage conceptuel : "l'aspirantefiancée", la rencontre tient lieu de répertoire "visible" de procédures et de réciprocités, un parcours qui mobilise l'intensité (2006, p. 32). Les instants dont le corps vibratoire fait pousser les particules lâchées d'affection. Ces premiers instants d'attirance ou de repoussement, génèrent des affects, par exemple, le coup de foudre, le "froid" au ventre, *frio na barriga*.

Dans la rencontre, chacun caresse l'esprit/ l'âme de l'autre, c'est l'approximation et la création d'un temps *cohérent*, le plan de *consistance que manifeste le territoire*. La suite c'est le deuxième mouvement du désir selon Rolnik : la reterritorialisation (2006, p. 50-51), la simulation des masques et intensités, un parcours de la déterritorialisation vers la composition des territoires, "c'est en elle que s'opère la négociation entre le plan constitué par le mouvement déterritorialisé intensif et les plans des territoires sémiotiques" (2006, p. 50).

En ce lieu, *l'aspirante-fiancée* devient *l'aspirante-fille-fiancée-qui-est-en-vigueur* en composant un territoire existentiel "perceptif au regard nu" (2006, p. 32), en composant un territoire existentiel "perceptif au regard nu" (2006, p. 32), en correspondance avec les signes d'attraction, la constitution du sol amoureux, la décision de se marier et la constitution d'un territoire existentiel.

Dans le troisième mouvement du désir se forment les agencements de matières d'expression qui formalisent une *crystallisation* existentielle, **la territorialisation** (2006, p. 33, p. 51). Une cartographie de masques, de simulation, des matières performatives, un mode de vie.



La caméra se déplace et la séquence est identique à la première : un personnage rencontre un homme, qui produit quelque chose qu'elle ressent, c'est une fille qui essaye la même *ritournelle amoureuse*. Lorsque ce personnage visualise les mêmes matières, sa première réaction, *presque automatique*, est maladroite, inapte ou inadéquate, il existe un quelque chose qui ne colle pas, c'est la personnage *fille-fiancée-qui-échoue-ou-qui-rate* (2006, p. 34).

De ce personnage, en découle deux autres, le troisième personnage la *fille-fiancée qui aime-et-persiste*, parce qu'elle a peur, l'angoisse de ne pas faire sens à la vie, car "il y a toujours une angoisse à flâner. Angoisse qui a un visage ontologique (la peur de mourir), un visage existentiel (la peur de l'échec) et un visage psychologique (la peur de devenir fou)" (2006, p. 51) et pense que le désir est un chaos à être ordonner. C'est pour ce personnage que la recherche d'un territoire existentiel sécurisant se trouve dans l'usine domestiquem matrimoniale et, finalement, elle colle à ce masque pour la "réalisation" de sa vie, le mari n'est que son *garant existentiel* : le personnage conceptuel de *la femme mariée*. Selon Rolnik⁵⁰:

(...) La personnage, si bien qu'elle reste embarrassé/gênée/déconcertée, elle insiste. À cause de la peur de s'écraser, vous avez perçues, de la peur de fracasser, pense-t-elle, sûrement. Dès que la masque nuptial n'est plus "irrigué" affectivement, pour se maintenir, elle en se "resserre" "à vue d'œil". Et la rigidité de ce resserrement pareil tellement fort qu'il devient la mission pour le lui refouler: le mouvement des particules dispersés, les particules foules. Une fille fiancée qui rate-et-colle.

Le quatrième personnage erre dans une autre route de conduite. Plus courageuse, elle sait/sent que son corps vibratile ne se sent pas à l'aise dans le masque nuptial, quoiqu'il soit, et renvoie à l'image d'une espèce de prison ou d'un terrain qui l'empêche de réaliser le passage de ses affects. L'absence de "visage" (normatif, le masque nuptial ou la légitimité sociale) provoque un abîme, une angoisse, dans son âme, la fait trembler (2006, p. 34).

Ce tremblement la rend plus forte ou *plus habituée au chaos capitalistique*, le scénario décrit par Rolnik montre une fille qui pas à pas a commencé à créer un nouveau territoire

⁵⁰ ROLNIK, S. **Cartografias sentimentais : análises contemporâneas do desejo**. UFRGS : Porto Alegre ; 2006 p. 34 Traduction libre : "(...) a personagem, embora constrangida, insiste. Gruda na mascara da noivinha, como se ela fosse sua essência. De medo de despedaçar, você percebe; de medo de fracassar, pensa ela, certamente. A mascara nupcial, para se manter, já que não está mais sendo irrigada afetivamente, se enrijece a olhos vistos. E a rigidez parece ser tão forte quanto aquilo que ela tem por missão negar: o movimento de partículas soltas, partículas loucas. uma filha fiancée qui rate-et-colle".



désirant ou selon Rolnik *constellation singulière* (2006, p. 37), un événement (acontecimento), composé par une série de nouveaux masques et de moyens d'expression, en respectant son *corps vibrant ou vibratile*, le seul à capter les mouvements silencieux de simulation : nouvelles matières d'expression dans l'invisible des affects. *La fille fiancée qui rate-et-décolle* ou ce que Rolnik résume : “*ela aguenta ir se equilibrando na corda-bamba sobre o abismo que a ausência de rosto – sua máscara desterritorializada – cava em sua alma* elle peut tenir en équilibre sur la corde raide sous l'abîme que l'absence de visage - son masque déterritorialisé - creuse dans son âme” (2006, p. 34).

À partir de cette introduction des personnages conceptuels féminins désirants, Rolnik traite les conduites du plan d'immanence et du plan de consistance, en décrivant les trois mouvements de la déterritorialisation et la (re)territorialisation, Rolnik (2006, p. 52-53).

3. Deux conséquences

De cette introduction sur les mouvements du désir et les premiers personnages conceptuels, Rolnik nous propose de sortir du regard de l'œil et d'autonomiser deux conséquences : la première est que le mot “simulation” fonctionne comme conducteur d'affect (2006, p. 35) et n'a rien à voir avec faire semblant ou être faux, la réalité et la vie sont faites de simulation et de la fabrication des mondes (A-OE, p. 42), le cartographe à partir de l'analyse du désir trace quels sont les mondes fabriqués et leurs perspectives micropolitiques.

La question est de percevoir si les affects “collent” ou “passent” comme des opérateurs d'intensités, **la deuxième conséquence on cite**⁵¹ :

On peut dire donc que le mouvement de simulation est faite d'intensité-et-langue, nécessairement et au même temps, dans l'artifice (...) que forme *constellations singulières*. L'artifice est, donc, la propre nature humaine, il n'y a pas de *pure nature*, seul pure différence. Maintenant, le désir serait alors, exactement, cette production d'artifice. Et le mouvement du désir - en même temps et inextricablement énergétique (production d'intensités) et sémiotique (production de significations) - provient des assemblages qui font des corps, en leur qualité de vibratiles: le désir ne fonctionne que dans l'action. En d'autres termes, le processus de production du désir est celui d'une

⁵¹ Idem. p. 37



énergétique sémiotique. Agence de corps, mouvement de sens pour effectuer ce passage - tout cela se passe en même temps.

2) Revenons au deuxième point de la méthodologie de cartographie chez Rolnik, qui est le rythme du texte, il est partagé entre la production du sens (vu comme un film), *longitude* et la production d'intensité, le vibrationnel, *latitude*. Dans lequel le corps est lui-même le facteur "d'a(fec)tivation" en son existence (2006, p. 39). C'est à partir de cette scène que la cartographie sentimentale se développe et compose un 'plan de consistance'.

Afin que nous sachions dans le **plan de consistance** de la cartographie quelle est la formation micropolitique de cette scène et dans le plan d'immanence quelle est la scène composée et quels sont les intensités expérimentés (ou goûtés) pour les deux, visualisé selon le critère de goût, *éthique et esthétique*.

Néanmoins, nous sommes tous présents dans tous les personnages et leurs modes d'énonciation et d'agencements du désir (2006, p. 48). **4)** Autrement dit, il y a seulement le *réel social* (2006, p. 57-63), qui est la quatrième et dernière piste caractéristique de la méthodologie. Les composantes de la cartographie seront décrites en macro et micropolitique.

Ce réel social contient le paysage psychosocial, vu par le cartographe Rolnik, qui commence son récit dans les années cinquante-soixante, en contextualisant le paysage psychosocial qui englobe les révolutions industrielles et le début de la globalisation, la frontière subjective entre les modèles de vie avant et après la révolution des habitudes des années soixante et la formation des structures pratiques, discursives et performatives qui formalisent une politique de subjectivation de l'État, tel que **l'industrialisation de l'esprit dans une ligne de montage subjective inscrit dans une économie du désir (ROLNIK, 2006, GUATTARI, 2011).**

C'est seulement dans la perspective molaire, macropolitique, qui réduit le désir à l'individualité, que c'est pertinent séparer l'individu du social, comme deux départements bureaucratiques (visible) de l'existence humaine, ma part et le tout.



Si la perspective cartographique n'envisage pas la notion de désir en soient comme un « chaos » qui visa à être réglé et normalisé (normalisé), elle (la perspective cartographique) envisage, donc, que le désir fonctionne seulement en agencement de production (2006, p. 35-7). La simulation c'est la fabrication des affects, des masques et des modes d'énonciation, tel que des opérateurs d'intensités dans les rencontres et les productions de réel social et de désir (**toujours répéter**).

4. La boussole éthique extra-morale

Avant de présenter les personnages conceptuels féminins, la cartographie subjective chez Suely Rolnik est toujours guidée par la **boussole éthique extra-morale**, car le cartographe dans sa multitude de *fini illimité* traverse plusieurs masques, plusieurs territoires et mondes-modes de vie, il est également *le politicien, le psychanalyste, l'anthropophage, l'esquizoanalyste* (2006, p. 65-77).

En conclusion de cette première partie du deuxième chapitre, c'est que l'éthique du cartographe voit l'analyse du désir comme la préservation de la vie (2006, p. 70).

II - Le deuxième livre : le film-récit et les personnages conceptuels

Et à travers de la cartographie des formations subjectives que nous pouvons nous distinguer des investissements libidinaux dominants⁵².

1. La scène

⁵² GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolitiques** cartographies du désir. Edition Vozes : Petropolis ; 1996. p. 134. Traduction libre : Et à travers la cartographie des formations subjectives, nous pouvons nous attendre à distinguer des investissements libidinaux dominants



On revient sur la *scène du paysage psycho-social : le plan d'immanence « coup de foudre » et le plan de consistance « territoire amoureux »* : le personnage conceptuel d'une fille des années soixante ou après la révolution des habitudes et le début de la globalisation, rencontre *quelqu'un* comme définit comme amoureux, donc en développement la suite de deux autres personnages conceptuels : d'un côté la fille fiancée qui se colle un masque matrimonial, tel qu'un territoire existentiel avec le mari comme garant existentiel, et de l'autre côté les personnages conceptuels des filles fiancées que n'ont pas collé, qui se séparent en deux catégories, la fille fiancée qui se colle à tout prix au masque matrimonial et dans son intime elle rate, recalque, elle refoule l'existence d'une autre possibilité amoureuse, car elle a les trois peurs, une peur existentielle, une peur psychologique et la peur de mourir (2006, p. 117), et la fille fiancée qui rate-et-décolle, qui devant l'angoisse elle ne se paralyse pas en créant de nouvelles formes-modes amoureux de vivre.

Dès lors, la cartographie subjective de Rolnik développe un regard sur le paysage psycho-social amoureux, depuis le coup de foudre jusqu'à la formation d'un territoire diagrammatique et intensif du mariage. Le scénario proposé par Rolnik, pour visualiser la cartographie, converge à décrire le mariage après les années soixante et la crise de subjectivité. « Les femmes » sont libérées pour choisir son travail, ses amants et même ses amoureux, mais il y a toujours quelque chose d'angoissant. D'un côté, il y a la déterritorialisation vertigineuse de la révolution industrielle et de l'autre une exigence de plus en plus « territoriale » de la femme, une exigence de légitimation existentielle devant l'invasion d'informations et des codes pour vivre. Ce que Rolnik a nommé syndrome de capture-et-de-la-manque.

2. Syndrome de capture-et-de-la-manque

Dans ce paysage, revenons sur le personnage de la *fille fiancée qui colle-et-rate*. Rolnik nous parle du syndrome de *capture-et-de-manque* (2006, p. 100), qui consiste à voir le désir tel un « chaos » à ordonner, à manquer et à consommer et voit le mariage comme une entreprise de légitimation existentielle, qui s'opérait pour se défendre de ce chaos. **Rolnik dans son**



scénario décrit que le grand part des filles fiancées vit dans une condition de fragilité permanente : désorientées, déconcertées, désemparées. Ce que Rolnik va nommer le syndrome de manque-et-capture (2006, p. 100), utilisé par les marchés de culture et le capitalisme mondialisé cognitif. Ce qui apparaît comme une saturation de sens.

Pour caractériser le couple normatif, Rolnik explique qu'ils sont *infantilisés*, car les trois peurs (la peur de mourir, de faillir et de devenir fou) sont refoulées dans ce que Rolnik nomme anxiété psychotique (2006, p. 116), une sorte de normopathie fermée en soi même comme si le « destin » était « déjà-là » entouré dans un a priori transcendant et sans possibilité de fuite. Ce couple, le mari et *la fille fiancée qui colle-et-rate*, est caractérisé par une exhibition publique de *self-marketing* narcissique et « dans cette exhibition s'engendre la principale source de plaisir » (2006, p. 116). Le couple normatif public qui se concentre à consommer la vie telle un shopping center, alors que dans ce type psychosocial le mariage est vu comme une entreprise dans laquelle les investissements désirants sont organisés en terme de manque ou d'acquisition de consommation.

Ce mode de vie produit une carte matrimoniale-domestique collée à des masques d'une essence territoriale familière, toujours craintifs de « l'étranger » ou du « chaotique » (2006, p. 118).

Ce qui reste alors c'est une fuite du refoulement « public » du mariage, en prenant les cas des amoureux extraconjugaux pour « consommer » le « vrai » désir chaotique, selon Rolnik les deux scénarios, tant le mariage formel que les sorties extraconjugales sont des spectacles de performativités sociales (2006, p. 116).

Ce syndrome chez Rolnik est à l'origine d'un autre complexe, qu'elle nomme comme complexe de *mari-et-maîtresse* (2006, p. 211), réalisé dans une sphère micropolitique, vu que c'est une tentative d'échapper la micropolitique de capture du désir. Si l'entreprise matrimoniale conditionne à une performativité sédentaire du désir, la vie extra-conjugale permettait une espèce de *ligne de fuite* désirante.



Pour expliciter ce complexe de *mari-et-maîtresse*, Rolnik (2006, p. 211) cite le film *Mélo* d'Alain Resnais, dans lequel le mari occupe une place de la vie publique et dans l'entreprise matrimoniale, encerclée dans un sédentarisme du désir, est caractérisée par un spectacle de performativité du « bien-être ». C'est-à-dire que ce couple refoule l'invisible des affects, en séparant le « visible » territorialisé et fermé comme le public et la déterritorialisation du désir, les mouvements invisibles des affects sur le champ de l'inconscient comme caché dans l'interdit, l'univers privé actionné par des mouvements de refoulement et d'incitation (puisque c'est interdit, ça donne plus d'envie...) (2006, p. 111115).

Subséquemment, **dans le paysage psycho-social du désir féminin**, dans le plan d'immanence et le plan de consistance de la subjectivité coloniale-capitalistique, le mariage est vu tel qu'un ensemble de performativité « sédentaire » désirant, qui essaie de régler le désir comme un « chaos » à partir de principes de refoulement et de consommation, un allerretour qui provoque une frustration et une crise.

Rolnik nous offre une variation au couple de mari-et-maîtresse : ce n'est pas tant que les couples qui acceptent les « cas extraconjugaux » sont « plus justes », mais ce qui se passe chez les couples consommateurs amène à la stérilité de l'altérité, la domestication de l'ambiguïté de la simulation et la neutralisation de l'angoisse provoquée par cette ambiguïté, en donnant comme conséquences possibles la préférence du culte à la mort ou de la dépendance des trois peurs (mourir, faillir, devenir fou).

Là, Rolnik formule une première micropolitique amoureuse féminine (2006, p. 107-123) contre la politique de capture du désir, le syndrome épouse-et-maîtresse, une nouvelle stratégie de désir, à partir de l'autre personnage conceptuel féminin : la fille fiancée qui rate-et-décolle ou la fille fiancée qui rate-et-résiste (2006, p. 125).

Or, à partir des années soixante, si bien que le personnage conceptuel *la fille fiancée qui colle-et-rate* se marie pour remplacer ce qu'elle croit le manque chaotique de désir, en prenant le « mari » comme le garant existentiel (2006, p. 124) il y a également la révolution des habitudes, la création de pilule contraceptive et tout une sorte d'ensemble de composantes



d'immanence (les avant-garde esthétique) et de consistance (les manifestations politiques de la jeunesse, par exemple, le mai de 68).

3. Qu'est-ce que le manque ?

Avant de traiter la question de la résistance subjective, il faudrait revenir à la conceptualisation du « manque » de désir, par rapport aux entrecroisements avec les personnages conceptuels féminins. Rolnik donne à cette impression de manque deux attributions comme composantes des territoires existentiels « molaires » : soit le manque d'information (ou de codes culturels) vers la composante de 'bon territoire' ; soit le manque de « l'homme » ou d'un « mari ». À partir **du manque** comme composante du territoire amoureux molaire (le public et le privé) le syndrome de la capture-et-de-manque (2006, p. 103-106) nous donne par la suite deux nouveaux personnages conceptuels : *la fille fiancée mélancolique*, capturée par l'homme en dépendance tel qu'une drogue ou un vice et la fille fiancée *hystérique* toujours en train de se valoriser-exhiber dans le marché de valeur (narcissique), finalement, elle est capturée par la mass média et la hyperconcurrence.

Pour résumer la politique de capture de désir (2006, p. 101), le manque est l'affect résultant de ce processus intensifié de l'industrialisation de l'esprit, depuis la révolution industrielle et le tournant des habitudes qui sont **basées** sur un marché de valeur et de spéculation des codes qui composent les "bons territoires" dans une bourse de valeur, nous la citons (2006, p. 101⁵³) :

Le cartographe se rend compte qu'il fait face à un processus de spirale ascendante de l'embryon : plus la désorientation est grande, plus grande est la

⁵³ Traduction libre : o cartografo percebe que esta diante de um processo de fragilização em espiral ascendente : quanto maior a desorientação maior a vulnerabilidade a se deixar capturar pelo amparo que as centrais de distribuição de sentido e valor oferecem, investindo-as de um suposto saber. E quanto mais isso acontece, mais se agrava, necessariamente, a perda de sensibilidade ao corpo vibrátil: ele vai sendo mais e mais desconsiderado. Por sua vez, mais enfraquecida fica a potência de criação do desejo, mais intimidado e amortecido o gesto criador. Mais se acentua a desorientação. E quanto maior a desorientação... Muitas das noivinhas vivem a angustia provocada pela desterritorialização como falta de algo que lhes estaria permitindo vivenciar uma sensação de plenitude e estabilidade de território.



vulnérabilité à la protection que les centres de distribution de sens et de valeur offrent, les plaçant d'une connaissance supposée. Et plus cela se produit, plus il aggrave nécessairement la perte de sensibilité au corps vibrant : il devient de plus en plus inconsideré. À son tour, le pouvoir de la création du désir devient plus affaibli, le geste créatif plus intimidé et amorti. Plus la désorientation est accentuée. Et plus la désorientation est grande ... beaucoup de fiancées vivent l'angoisse provoquée par la déterritorialisation comme manque de quelque chose qui leur permettrait de ressentir une sensation de plénitude et de stabilité du territoire.

4. Le fini illimité

La réponse de Rolnik à ce complexe est ce qu'elle appelle « le fini illimité » (2006, p. 120), car l'amour est déterritorialisant par nature. D'abord, Rolnik décrit que ce couple interdit, au moins en tentative, rompt cette « colonisation du futur » (2006, p. 123), le fini illimité est ce courage de constitution de nouveaux territoires, encore que dans une "clandestinité" publique.

Selon Rolnik le désir est nomade, il simule toujours les modifications de devenir, en train de s'altérer. Le socius qui refoule ou (calque) le désir du « couple interdit » est notamment une pièce de cette machine sédentaire existentielle qui atteste le syndrome de capture-et-manque (2006, p. 123).

5. L'amérique-en-nous et le militant-en-nous

Rolnik, dans cette contextualisation, nous présente par la suite deux personnages conceptuels, qui seront développés dans les prochaines pistes : *l'amérique-en-nous* les nouvelles subjectivités capitalistiques globalisées de cognition, informatique et médiatique, ou le Capitalisme Mondial Intégré (GUATTARI, 2011 et avec ROLNIK micropolitiques), *déterritorialisé* selon le marché des valeurs culturelles et *territorialisé* selon une gamme industrialisée de subjectivité ou lignes de montage subjectif, qui à son tour donne l'origine à la fille fiancée *hippie-en-nous* et la fille fiancée *yuppie-en-nous*.



L'amérique-en-nous contient les agencements, décrits par Rolnik, dans lequel ils sont « mercantilisés » au travail et à l'industrialisation de la culture, qui donne l'origine à la fille fiancée *yuppie-en-nous* (2006, p.95-99), ou selon Guattari :

Un composant que moi et Deleuze appelons « l'inconscient capitaliste » et que nous pourrions assigner, par exemple, Metro Goldwyn Mayer ou Sony - pourquoi pas? Il correspond à la subjectivité produite par les médias et l'équipement collectif d'une manière générale, c'est-à-dire la production de la subjectivité capitaliste⁵⁴.

C'est l'excès de la déterritorialisation de stimuler la consommation des valeurs culturelles, qui par conséquence, provoque l'anxiété, la dépression et plusieurs autres types de symptômes, qui pousse Rolnik à nommer ensuite le personnage conceptuel *l'amérique-ennous* ou le mode de vie *american way of life* qui **s'inscrit dans une subjectivité flexible de consommation fermée dans une politique identitaire : le bien-être du couple consommateur des années cinquante où la femme se trouve au foyer et le mari employé du mois**, parmi laquelle la constitution d'une vie est toujours en train de dévaluer, dans une compétition de qui se maintient plus de temps dans le territoire sédentaire considéré comme VIP ou *top*, un territoire existentiel qui refoule le corps vibratile des affects et ses *faiblesses par nature*.

Ce modèle donne alors naissance à son « contre-culture » le personnage conceptuel de *l'Hippie-en-nous*.

L'hippie-en-nous (2006, p. 136) lutte face à l'imposition de la politique de subjectivation de *l'american way of life*, elle en déterritorialise *complètement* sa boussole, son territoire existentiel est le nomadisme, la fuite en constance, elle s'implique dans une recherche de pureté « perdue », « primitive », en incorporant ou en incarnant les habitudes – les territoires

⁵⁴ GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolitiques** cartographies du désir. Edition Vozes : Petropolis ; 1996. p. 210
Traduction libre : Um componente que eu e Deleuze chamamos de "inconsciente capitalístico" e que poderíamos atribuir, por exemplo, a Metro Goldwyn Mayer ou a Sony - por que não? Ele corresponde a subjetividade produzida pela mídia e pelos equipamentos coletivos de um modo geral, ou seja, a produção de subjetividade capitalística



existentiels ou les modes d'agencements, quoique ce soit les cultures, dès les amérindiens jusqu'à les maugrebins, tout que rassemble à une origine perdue primitive.

Le mythe d'une origine naturelle de l'homme plus juste et plus conscient de son environnement global montre une anti-industrialisation, une composition sémantique de « libération du désir » (ROLNIK apud REICH) et une utilisation des substances hallucinogènes à la recherche d'une conscience supérieure à la vie *normologizante* (2006, p. 141-144). Cette ritournelle toujours en train de se déterritorialiser provoque un continuum schizophrène ou toujours dans une ligne de fuite, ce que Rolnik critique en tant qu'une anthropophagie zombie (2013), à succomber dans les overdoses, les suicides et la capture.

Devant l'yuppie-en-nous qui mercantilise sa culture comme son identité culturel et l'hippie-en-nous toujours à divaguer soit avec des drogues soit avec des déracinements *trop loin de la réalité*, Rolnik présente un autre personnage conceptuel qui est la fille fiancée *militant-en-nous* (2006, p.128), nous constatons que ce personnage est en réaction face à ces deux opposés : soit aux lignes de fuites déterritorialisé de l'étranger, qui est une figure constitutive de la déterritorialisation, soit avec les reterritorialisations mercantilistes capitalistes ou de la société de consommation (2006, p. 130). Ce que la *fille fiancée militante-en-nous* cherche c'est un enracinement par « une identité culturelle » (2006, p. 132). Son mythe c'est un mythe fonctionnel ou idéologique dans le sens où ce personnage se guide par un programme bien établi de fonctions et d'ordre de l'État et des institutions.

Rolnik explicite que le contexte brésilien des années soixante il se passe le *premier coup d'état* de 64 qui devant les révolutions industrielles et des habitudes opère une réactivité radicale : ce que Rolnik nomme tel que le personnage *colonel-en-nous* – le prochain personnage présenté dans ce mémoire –, un personnage qui renvoie à « extrême-droite » ou à la figure de « fasciste », la résistance vers laquelle le personnage conceptuel *militant-en-nous* converge, donne par la suite la condition d'existence du personnage la *résistante-en-nous* et à la présence d'une **émotion messianique (2006, p. 145)** ; réalisée à travers de soit la guérilla soit la constitution d'un territoire complètement clandestin, marginal qui toujours de se retrouver en prison, un territoire entre la torture et la censure... (2006, p. 145).



Par la suite, ce que c'est intéressant ce que la fille fiancée résistant-en-nous nous donne le contexte des autres deux personnages conceptuels syncrétique à la politique de subjectivation déterritorialisé au marché globalisé et territorialisé dans la résistance face le coup d'État opéré par le colonel-en-nous: la *tropicaliste-en-nous* et sa racine anthropophage qui nous donne la fille fiancée *anthropophage-tropicaliste-carnavaliste-en-nous*.

Comment résister à cette culture de la violence et de la peur ? Dans telle situation de terreur comment opérer les investissements de désir et la production de réel social ? En quelle sorte, la géophilosophie est un dispositif de résistance au devenir et au désir? Là, nous nous déplaçons à examiner le colonel-en-nous et, ensuite, la *fille fiancée anthropophagetropicaliste-carnavaliste* (2006,p. 148).

III - Le personnage conceptuel colonel-en-nous :

1. Le paysage psychosocial du colonel-en-nous

L'exemple cartographique chez Rolnik engendre une assemblage entre le paysage psychosocial d'une rencontre amoureux brésilien à partir des années cinquante-soixante, dans une ville industrialisée et les micropolitiques développés entre les différents personnages conceptuels ; cette partie du mémoire vise approfondir deux personnages conceptuels pour qu'on puisse saisir effectivement une compréhension épistémique et contextuelle du paysage psycho-social brésilien autour d'analyses du désir féminin (le plan d'immanence et le plan de consistance), le premier est le personnage conceptuel *colonel-en-nous* et sa micropolitique ou politique de subjectivation coloniale-capitalistique et le deuxième est le personnage fille fiancée anthropophage-tropicaliste-carnavaliste et son devenir micropolitique, moléculaire-dela-résistance.



Qu'est-ce le colonel-en-nous ? De quoi s'agit sa micropolitique ou sa politique de subjectivation ? En que consiste le désir et son rapport d'altérité ? Quels sont les lignes territoriales et de fuite du colonel-en-nous ?

En préalable, selon Rolnik, *le colonel-en-nous* (2006, p.154) était une réaction à la globalisation ou à la hyperdéterritorialisation excessive appliqué par *l'amérique-en-nous*, les années soixante en toute son extension de changement ont provoqués également la réactivité politique et le retour aux pratiques violentes à toute tentative de libération, sociale ou économique, en voyant le coup d'État brésilien de 64 comme l'exemple majeur de la cartographie de Rolnik.

Si bien que l'amérique-en-nous tient une micropolitique de désir *déterritorialisé* en excès, la déterritorialisation chez le colonel-en-nous (2006, p. 155-6-7) opère une seule déterritorialisation que c'est le trou noir, la ligne de la mort, le microfascisme et, par conséquent, tient d'abord une seule ligne de vie ou un seul mouvement de désir : la sienne narcissique ou seulement la ligne conscient, identitaire, molaire. Tout « l'autre' » est réifié dans son mode de vie, selon Rolnik (2006, p.156-7) :

La micropolitique du colonel-en-us est entièrement différente de celle qui prévaut chez l'Américain en nous. Il fonctionne sur la base d'une figure figée de la subjectivité : il est impossible au colonel, indépendamment de l'espèce et de la profession, de concevoir la déterritorialisation, de cesser d'être «personne», d'être «quelqu'un». (...) Le fascisme et le gaga du colonel-en-us sont, en fait, un système hiérarchique et automatique de relations personnelles, avec ses figures, ses médailles, ses parrains, et où l'on suppose que chacun connaît sa place à a priori. (...) Le colonel-en-us ne supporte pas les métissages. Confonde le pouvoir avec arrogance; se fortifier par la subjugation de l'autre et, si nécessaire, jusqu'à son élimination.

Alors que le personnage conceptuel colonel-en-nous envisage une seule ligne de la vie, un seul territoire existentiel, en proposant une subjectivité totalitaire, la *dictature de signifiant*



(GUATTARI, 2011, p. 29) ou, plus spécifiquement, la subjectivité molaire, macropolitique, coloniale-capitalistique, selon Guattari : (2011, p. 29) :

Il est de fait que l'instauration des divers modes actuels d'assujettissement économique et sociaux deviendrait rapidement impossible si elle n'était étagée sur cette "dictature" des significations et des contrôles dominants qui impose ses normes à la racine de toute sémiotisation, qui enracine le sens de l'interdit au cœur de l'esprit et du corps, qui déclenche des machines de culpabilisation si puissantes qu'elles finissent par mobiliser l'essentiel de l'énergie libidinale de l'individu. Un certain type de langue et certaines modes de sémiotisation individuels et culpabilisants apparaissent donc comme étant tout à fait nécessaires pour stabiliser le champ social capitalistique.

Selon Deleuze, Guattari et Rolnik, la subjectivité molaire coloniale-capitalistique vise la culture à fonctionner comme monétarisation de la vie, tel comme l'argent, la culture fonctionne dans le marché des valeurs (1996, p. 15). **De la même façon que le "capital" fait l'assujettissement économique, la culture fait l'assujettissement subjectif** (1996, p. 16), **des lignes de montage subjectif**. La subjectivité molaire "domine" les processus de subjectivation à travers des élites que dominent le champ du savoir et l'accès aux structures d'institution. Ce personnage conceptuel donc est traité selon un constructivisme de devenir narcissique et de plan de consistance en accumulation de capitale subjective et en thésaurisation de « garant existentiel ».

2. Le plan de consistance-immanence : les devenir et les modes d'énonciation

Une première précision à énoncer c'est que le colonel-en-nous poursuit des « masques » comme de devenir, car c'est un personnage qui vit la subjectivité tel qu'inconscient théâtrale composé par des masques et qui refoule le devenir (sans trop se plonger sur Freud ni Lacan, c'est la centralisation de la famille comme la valeur existentielle essentielle) ; et, les modes d'énonciation comme des plan de consistance territoriale, hiérarchique et sédentaire. Selon Rolnik (2006, p. 157), s'appuie d'emblée sur le « devenir » ou le « masque » de Narcisse,



qui individualise le désir, le sépare du champ social et le réduit à une opération de production-consommation, vivre dans une industrialisation de l'esprit tel comme dans un plan de transcendance : la chorégraphie de la vie est basée sur un Moi "selfmarketing" hiérarchisée et centrée sur le Moi comme le première et plus important désir : il se traite comme le Narcisse. Or les *colonel-en-nous-narcissique* ont les opérateurs d'intensités qui visualisent la vie dans une seule ligne (le miroir) visible, identitaire, où chacun connaît a priori sa place au monde, on la cite : « Narciso acha feio o que não é espelho » (2006, p. 156).

Si la figure de Narcisse compose le masque ou le devenir du colonel-en-nous, le plan de consistance tient le mode d'énonciation qui se révèle tel une sérialisation de la culture, avec des lignes de montage subjectif qui fonctionnent comme une industrialisation de l'esprit. Le *colonel-en-nous-narcissique* sérialise la culture selon les catégories et les valeurs attribuées à la manière d'une carte rigide et transcendente. Il est attaché à l'histoire et à une identité unique, universelle et centrale à lui-même.

Étant donné que le premier développement du personnage conceptuel *colonel-en-nous* s'est porté autour de son devenir Narcisse en tant que plan d'immanence, le deuxième développement se porte sur son plan de consistance : la formation de modes d'énonciation qui convergent vers la subjectivité coloniale-capitalistique.

La subjectivité coloniale-capitalistique poursuit la formation de modes d'énonciation selon la sérialisation de la culture et la « spéculation » des valeurs symboliques. Selon Guattari et Rolnik, pour comprendre de quoi s'agit la sérialisation de la culture qui compose le plan de consistance, et en dernier endroit la subjectivité elle-même coloniale-capitalistique, est vue à travers du "*Capitalisme Mondiale Intégré*" (CMI) à partir d'un **processus machinique** qui intègre une échelle sémiotique dans laquelle se questionnera d'emblée la légitimité de la parole : qui êtes-vous dans l'échelle de valeur ? À qui correspond votre parole ? (1996, p. 58).

3. L'actualisation du contexte du colonel-en-nous



Le colonel-en-nous brésilien d'aujourd'hui opère dans un système de dictature. Actuellement, il apparaît que nous sommes en pleine dictature militaire, de nécropolitique⁵⁵ où la politique de la mort est en plein fonctionnement comme mode de gouvernement, de capitalisation du corps opéré par l'économie de désir, *une géophilosophie de désir et de devenir narcissique centrée sur l'action de déterritorialiser l'autre selon les lignes de fuite microfasciste, de trou noir.*

4. L'analyse du désir du personnage conceptuel du colonel-en-nous : le syndrome de maître-et-esclave

Rolnik lorsqu'elle compose le personnage conceptuel du *colonel-en-nous* nous remet à une micropolitique du désir nommé *syndrome de maître-et-esclave (en portugais : síndrome casa-grande-e-senzala)*.

D'emblée le *colonel-en-nous* empêche n'importe quelle expression de désir qui ne soit pas la sienne, il fonctionne sur une base de rapport de *mari-et-maîtresse*, qui opère néanmoins une variation spécifique, l'usine domestique-matrimoniale de la Casa Grande et Senzala (maître-et-esclave). Selon Rolnik (2006, p. 158)⁵⁶ :

Ils ont fait un pacte pervers contre le désir, un pacte dans lequel les autres, tous les autres, sont les «baianos», les «petits» à leur disposition pour le plaisir pervers de leur œil molaire qui contrôle et voit tout. Dans cette humiliation se trouve toute la joie.

De cette façon, l'analyse du désir de la politique de subjectivation colonialecapitalistique se produit dans un couple de valeurs de désir en soi (les colonels-en-nous narcissique) : une valeur d'usage en déterritorisant successivement ses intérêts selon le marché de valeurs et des valeurs attribuées qui sont divisées entre la valeur privée et la valeur publique :

⁵⁵ MBEMBE, A. **Nécropolitique**. *Raisons politiques*, 2006/1 (n° 21), p. 29-60. DOI : 10.3917/rai.021.0029.
URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>

⁵⁶ Traduction libre : Fizeram um pacto perverso contra o desejo, um pacto no qual os outros, todos os outros, são os 'baianos', 'neguinhos' ao seu dispor para o prazer perverso de seu olho molar que tudo controla e vê. **Nessa humilhação reside todo o gozo.**



- 1) Des valeurs de désir infra-individuelles qu'elle transforme en valeur d'usage sexuelle, familiale, amicale, de voisinage ;
- 2) Des valeurs d'usage qu'elle transforme soit en valeur d'échange capitalistique soit en valeur d'agencement collectif, soit à nouveau en des valeurs de désir ;

Pour finir, Rolnik s'inspire de l'auteur Gilberto Freyre dans l'œuvre *Maître et Esclave* pour nommer ce syndrome, car c'est l'un des œuvres les plus reconnues sur le thème de l'influence de la dimension coloniale dans la constitution de la société brésilienne. Freyre atteste que s'est également formée à partir d'une incitation du désir sexuel, où l'auteur nous montre trois utilisations du corps féminin : la première utilisation est économique : elle utilise la femme esclave pour engendrer de nouveaux ouvriers (le ventre géniteur). La deuxième, c'est l'incitation au désir sexuel masculin (comme attestation de la virilité narcissique) en créant une subjectivité qui prend la femme soit esclave soit libre comme un objet immobile du désir toujours au service du plaisir masculin. La troisième utilisation c'est l'excuse. Liée à la morale chrétienne, ce comportement juge la femme comme responsable de la perversion qui est engendrée. Il y a une expression qui revient très souvent chez Freyre : la femme blanche pour le mariage (pour accoucher de nouveaux hommes blancs), la femme métissée et indigène pour baiser et la femme noire pour travailler...Freyre appelle le "ventre géniteur".

La femme ici est "capturée" pour donner la fertilité afro-indigène-racialisée brésilienne aux services coloniaux, la formation sociologique d'un pays qui se fait à partir de ce délire entre le mythe de la *démocratie raciale* que nous verrons à la fin pour s'inscrire dans une culture de **l'objectification du corps féminin, réification du corps colonisé, d'objectification de l'autre.**

5. Pour finir les personnages conceptuels de Rolnik : la fille fiancée qui s'exile



Malgré la composition d'une culture de violence et de peur, ce personnage conceptuel provoque, par conséquent, le déploiement de deux autres personnages conceptuels en résistance : la fille fiancée qui s'exile (2006, p. 164) et la fille fiancée qui résiste (2006, p. 171-7).

L'exil en tant que stratégie de désir qui *oublie* le choc, les violences opérées par ce colonel-en-nous. La réponse aux marchandises de la dictature militaire : *Brésil, soit aimez le ou quittez le* (2006, p. 157). L'analyse du désir se subdivise en deux : le syndrome d'exil-etoublie (2006, p. 164) qui à travers la pratique d'une nouvelle langue permet de continuer à vivre. La langue de l'exil est alors *un dispositif de libération* (usage du discours) et de création de territoire existentiel libéré de la peur et de la violence (2006, p. 166) :

Protégés dans leur langue d'adoption, ils ont repris et complété le processus d'approche de leur corps vibrant et l'utilisation du langage dont ce corps a besoin pour passer les affections. La langue fonctionnait comme un pont saphène, greffé dans des endroits où le passage d'écoulement s'était rétréci: des endroits où les parois de son corps vibrant, de peur, se durcissaient et finissaient par provoquer des colmatages. Ponts de langues construits aux goulots d'étranglement⁵⁷.

En second lieu, le syndrome d'exil-et-remémoration-continuée (2006, p. 168), *la saudade*, le souvenir qui revit (2006, p. 168) : “ ils écoutaient les mêmes chansons, lisaient les mêmes textes, disaient les mêmes phrases ... et s'ils vivaient dehors, ils préféraient parler portugais, manger de la feijoada et boire de la caipirinha chaque fois que c'était possible⁵⁸”, inclus créer des concepts en portugais, pour manger les territoires subjectives qui donne la résistance pendant la néropolitique, peut-être que Suely également a pensé ces personnages conceptuels comme les dispositifs de libération devant la violence du colonel-en-nous.

Pour accorder le constructivisme du personnage conceptuel-en-nous, finalement, au Brésil à nouveau s'est opéré un coup d'État au Brésil en 2016, en constituant un scénario de

⁵⁷ Traduction libre : Protegidos em sua lingua adotiva, retomaram e completaram o processo de aproximação de seu corpo vibrátil e do uso da lingua que esse corpo exige para fazer passar os afetos. A lingua postiga funcionava como uma ponte de safena, enxertadas nos lugares em que a passagem de fluxo tinha estreitado : lugares em que as paredes de seu corpo vibrátil, de medo, endureceram e acabaram provocando entupimento.

Pontes de lingua construidas nos pontos de estrangulamento

⁵⁸ Traduction libre : ouviam as mesmas canções, liam os mesmos textos, diziam as mesmas frases ... e, se moravam fora, preferiam falar português, comer feijoada e tomar caipirinha, sempre que possível



peur et de violence. La prochaine piste du mémoire est autour de la fille fiancée qui résiste ou le *devenir révolutionnaire anthropophage-tropicaliste-carnavaliste*.

IV - L'anthropophagie-tropicaliste-carnavaliste

*Monde comme champ de forces*⁵⁹

Le corps comme figure d'un tableau⁶⁰

La joie est la preuve par neuf⁶¹

1. Le paysage psychosocial de la fille fiancée-*anthropophage-tropicaliste-carnavaliste*

Vis-à-vis la néropolitique du *colonel-en-nous devenir Narcisse*, Guattari et Rolnik (micropolitiques, lignes de fuite, révolution moléculaire) se consacre à penser le devenir lui-même comme une stratégie révolutionnaire moléculaire. Dans le cas de l'exemple cartographique de Suely Rolnik, la fille fiancée-*anthropophage-tropicalistecarnavaliste* vise une définition d'un devenir brésilien qui échappe les répressions molaires du *colonel-en-nous* en opérant une sortie à travers de l'appropriation et la création des nouveaux territoires subjectives dans lesquelles soient émancipateurs et micropolitiques, affectives et éthiques.

Le devenir révolutionnaire moléculaire fonctionne, alors, comme dans la création des nouvelles subjectivités tels que des processus de singularisation (p. 45 micropolit) pour résister à la micropolitique du *colonel-en-nous*, puisque si la problématique n'était pas située au niveau de la représentation « molaire » dominée par la dictature, comme c'est le cas au Brésil, elle doit proposer comme sortie effective les politiques de subjectivités ou de subjectivations comme un devenir de résistance.

⁵⁹ ROLNIK, S. **Anthropophagie zombie**. Black Jack éditions : Paris ; 2011p. 16.

⁶⁰ Idem p. 18.

⁶¹ DE ANDRADE, O. **Manifeste Anthropophage**. Black jack éditions. 2011. P. 23



Est-il possible de penser la géophilosophie de Deleuze et Guattari dans une contextualisation brésilienne ? Nous choisirons l'anthropophagie comme politique de création de subjectivité qui permet non seulement les voisinages corrélationnels entre la géophilosophie et le contexte brésilien, à l'instar de la micropolitique du désir, car *la faim est inhérente à la condition humaine en constant devenir*.

A partir de l'article d'Oneto, paru dans le colloque Brésil/Europe : repenser le mouvement Anthropophage⁶², il est tout à fait possible de penser les deux, car la géophilosophie de devenir et le mouvement d'anthropophagie ont le même principe de stratégie d'invention sociale, autrement dit, de création des nouvelles subjectivités ou des nouveaux territoires existentiels. Selon Oneto (2008, p. 75) :

Il s'agit donc d'utiliser la pensée de Deleuze ou de Deleuze et Guattari en tant que grille de lecture ou, mieux encore, comme «boîte à outils» pour essayer de comprendre la question de l'anthropophagie oswaldienne et non pas, évidemment, pour la confirmer. Autrement dit, il ne faut pas voir dans ce texte un effort pour faire coïncider l'idée anthropophagique avec la géophilosophie proposée par Deleuze et Guattari. Je mets aussi de côté les aspects de la littérature américaine parce qu'ils ne sont pas directement liés au problème de la «déglutition de l'autre». De toute façon, il faut préciser d'emblée que l'idée anthropophagique d'Oswald de Andrade fonctionne pour moi en termes de stratégie d'invention sociale ou de production de subjectivité, par delà l'intérêt plus spécifiquement esthétique qu'elle puisse susciter.

Selon Rolnik, l'anthropophagie et la géophilosophie de devenir sont rassemblées par les modes d'opération d'intensité qui produisent les modes d'énonciation culturelle, les moyens d'expression esthétiques et la vie elle-même, on la cite : « la culture brésilienne naît sous le signe de la dévoration critique et irrévérencieuse d'une altérité qui a toujours été multiple et variable : L'idée d'anthropophagie est la réponse à la nécessité d'affronter non seulement la

⁶² ONETO, P. **Géophilosophie et anthropophagie : esquisse de lecture deleuzo-guattarienne de la pensée moderniste d'Oswald de Andrade**. Colloque Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropologique. <http://www.ciph.org/IMG/pdf/papiers60.pdf>



présence imposante des cultures colonisatrices mais aussi le processus d'hybridation » (zombie, p. 11).

Le paysage psycho-social du personnage conceptuel de la *filles fiancée-anthropophage-tropicaliste-carnavaliste* est d'abord un personnage qui *a faim, qui veut manger l'autre pour devenir plus fort contre la guerre*. Devant la misère et la violence opérée par le colonel-ennous la stratégie de désir dans ce paysage est d'assumer la faim en tant que telle.

2. Le contexte du Manifeste Anthropophage

Ce mémoire remarque que le paysage psycho-social proposé sur le Brésil des années soixante est inspiré par le manifeste anthropophage qui à son tour était une réappropriation d'un rituel indien, dans lequel le guerrier ennemi est dévoré en proposant *une métaphysique cannibale de valoration* (CASTRO). L'anthropophagie était un des rituels indiens les plus polémiques au début de la colonisation, le premier évêque du Brésil Sardinha (ROLNIK, zombie, p. 9), a d'ailleurs été lui aussi dévoré par les indiens - on ne sait pas exactement s'il s'agissait des Tupinambá ou des Caetés - c'est un symbole mythique remarquable de la naissance de la subjectivité brésilienne.

Chez Osvald de Andrade, en citant le manifeste anthropophage, le Tabou en Totem (2011, p. 21), de revendiquer une Politique du Partage (2011p. 19), d'assumer que nous « de Pindorama » nous avons déjà le communisme, (2011 p. 15), qui nous sommes contre la conscience en conserve (2011, p. 11) et contre les sublimations antagoniques, l'indien costumé en sénateur d'Empire (2011, p. 15). La Pindorama qui découvre le bonheur. Et, finalement, la joie est la preuve par neuf...



Dès son origine en tant que rituel jusqu'à la réappropriation réalisé par Oswald de Andrade dans son manifeste *Anthropophage*⁶³, la subjectivité *mange* l'ennemie, en proposant que l'anthropophagie soit ainsi un acte d'humanisation ; est alors assimilé un sujet chargé d'humanité et du pouvoir d'agencer et non pas simplement un autre inerte et naturalisé. Il s'agit d'une relation sociale⁶⁴. Ce que Rolnik remarque c'est la création de politique de subjectivation (ou de relation sociale) dans laquelle est possible une rééducation de la *sensibilité*, comme une *thérapeutique sociale du monde* (2006, p. 207).

3. L'anthropophagie-tropicaliste

Cette thérapeutique sociale du monde se ressent au Brésil, où l'actualisation de l'anthropophagie, à partir des années soixante et jusqu'à aujourd'hui se définit comme un mouvement esthétique-politique, qui face à la violence de l'État à travers de la création artistique opère dans les deux sens : politique et sensible.

L'esthétique de la faim proposée par le réalisateur Glauber Rocha⁶⁵ et *le mouvement esthétique de la Tropicalia* avec, par exemple, les artistes Hélio Oiticica, José Celso Martinez Correa (Théâtre Oficina), les musiciens Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, etc, sont une réaction à la misère imposée par la dictature militaire. Ils apparaissent comme des réponses à l'injustice sociale. Rolnik voit ces artistes comme des composantes référentielles à la proposition de l'anthropophagie comme un moyen d'expression de devenir résistance moléculaire *tropicaliste et carnavalesque*.

4. Le personnage conceptuel de la fille fiancée anthropophage-en-nous

⁶³ DE ANDRADE, O. **Manifeste Anthropophage**. Black jack éditions. 2011.

⁶⁴ TIBLE, J. **Devenirs de l'anthropophagie, du Brésil au Monde**. *Multitudes*, 2010/3 (n° 42), p. 146-151. DOI : 10.3917/mult.042.0146. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-3-page-146.htm>

⁶⁵ PIERRE, S. **Glauber Rocha** Editions Cahiers du cinéma : Paris ; 1987.



Pour conclure, l'anthropophagie selon Rolnik est une forme de subjectivation capable d'effectuer une sortie de l'état colonial-capitalistique en s'actualisant et en composant de nouveaux territoires subjectifs. Selon Rolnik (2006, p. 19) :

Elle (l'anthropophagie) se caractérise pour l'absence d'identification absolue et stable avec n'importe quel répertoire, l'ouverture pour incorporer des nouveaux univers, la liberté d'hybridation, la flexibilité d'expérimentation et d'improvisation pour créer des nouveaux territoires et ses respectives cartographies.

Le cartographe est avant tout un anthropophage (2006, p.65). Le concept, les affects et les compositions existentielles ne soient pas seulement les variables dans une équation "Moi" vers "l'Autre". La cartographie subjective anthropophage, selon toutes ses mouvements culturels, artistiques et politiques, est surtout la consistance d'une rencontre, de mobiliser les agencements de désir et de social, qu'à la fin nous rend des traces, des *réminiscences*, des jonctions entre le réel social et les composantes individuelles du désir.

L'anthropophagie brésilienne est un laboratoire pour comprendre les enjeux d'aujourd'hui, elle nous en permet de comprendre comment interagir dans ce monde globalisé en pleine mutation. Elle nous éclaire sur notre rapport à l'altérité, notre être au monde, notre désir de se connecter et de se « manger » pour exister.

Sans verser dans le dramatique ou pathétique, Rolnik **conclue que la tâche principale du cartographe consiste à réfléchir à la création de nouveaux territoires subjectifs**, on la cite : "en tous cas, c'est puisque (le cartographe) croit en son histoire tragique-maritime qu'il ne vas pas arrêter. Il veut connaître encore mieux le carnavalisme, il veut connaître davantage l'homme anthropophage et, il veut, principalement, apprécier la fruition de champ (de consistance) qu'il a créé pendant toutes ces années avec son *amie fiancée*". (2006, p. 215)

CONCLUSION

Jusqu'à ceci, ce mémoire poursuit un parcours méthodologique, en premier lieu, de reconstituer la cartographie de personnages conceptuels selon Deleuze et Guattari, tel que le



constructivisme géophilosophique du *philosophe*, le plan d'immanence et le plan de consistance selon les cogitos historique et, finalement, l'approche à la constitution du concept de désir et de devenir.

Le troisième chapitre a opéré un déplacement conceptuel, chez Suely Rolnik, *en mélangent* un paysage psychosocial amoureux et les critères micropolitiques du cartographe, en prenant une position contrephilosophique, qui se sert de composants des types psychosociaux et de la création des personnages conceptuels selon l'analyse de désir (le sujet) et sa micropolitique (le social), pour finalement donner au corpus de la recherche son *goût propre*.

C'est pour cela que ce mémoire se consacre en exhiber au premier chapitre en spécifique la question esthétique telle que l'écriture féminine, au style du journal intime et la constitution à travers d'un plan de consistance et d'un personnage conceptuel, *en mangeant une recette géophilosophique avec le style de journal intime, l'anthropophagie et les personnages conceptuels de Suely Rolnik*.

La Vénus Caôzeira en tant que personnage conceptuel donne le goût *personnel* à la reconstitution de méthodologie de cartographie subjective, en formalisant une expression et étant explicitement un *hétéronyme* de ce mémoire (et de moi).

D'un biais la géophilosophie de Deleuze et Guattari, d'autre biais l'appropriation de Suely Rolnik *en mangeant avec l'anthropophagie*. Les deux sont les sources qui m'ont inspirée à créer la Vénus Caôzeira.

C'était la notion de réel social, qui m'as plus attaché à Suely Rolnik et Paulo Oneto, en liaison l'anthropophagie et la géophilosophie, car la notion de réel social envisage une lecture théorique et pratique du personnage conceptuel du cartographe, à la suite de la reconstitution de la méthodologie, pour comprendre l'analyse de désir et la production du réel social.

De toute façon, les trois chapitres discernables entre eux ont la même jonction ou connexion, qui sont les principes d'éthique et d'affirmation de la vie, toujours *chez* Spinoza, proposant à *la subjectivité* un ensemble de composantes conceptuels, **soit sur le concept et sa nature-histoire-devenir singulière qui est détachée de la production du réel social, soit la**



présence désirante déterritorialisé de l'immanence de la pensée, toujours connectés à un ensemble historique, sociale et économique.

Donc, on a essayé dans ce mémoire réaliser une lecture à partir d'une histoire de la philosophie dite "marginale" comme Spinoza, Nietzsche, Deleuze et Guattari aussi en essayant penser un plan de consistance ou l'immanence sur l'image féminine et la question d'analyses du désir, pour comprendre quels sont les rapports et les influences sur le discours politique actuel, l'éthique et l'esthétique activiste présent dans le journal intime de la Vénus Caôzeira.

Ensuite manifester la création et la recherche de (la) *pensée féminine* à partir de ce regard historique, sur et crée par les différences entre le classique de la subjectivation et la résistance en devenir moléculaire, le projet s'appelle Vénus Caôzeira en permettant les deux côtés d'une histoire philosophique de l'image féminine.

Une troisième approche conclusive c'est la critique de la culture de la peur et de la violence qui a avait hérité et qu'actuellement lui assure un mode de vie prédateur et *conquéreur* n'importe quel endroit ou nationalité. Nous prenons l'anthropophagie comme un moyen d'expression subjective effectif de *se réaliser en tant qu'esthétique activiste* toujours guidé par la boussole éthique extra-morale.

Merci.

BIBLIOGRAPHIE

AMADO, J. *Gabriella, fille du Brésil*. Traduit par Violante Do Canto et [Maurice Roche](#), Paris, Seghers-l'Inter, coll. « Les Grands romans de l'Inter », 1959.

ANDRADE, M. **Macounaïma**. trad. de Jacques Thiériot, préf. de Haroldo de Campos, Paris, Flammarion, coll. « Barroco/ Unesco d'œuvres représentatives - Série brésilienne », 1979 ; rééd. (critique) org. par Pierre Rivas, Paris, Stock/Unesco/CNRS/ALLCA XX, coll. « Littératures latino-américaines du XX^e siècle/Brésil - Archivos », 1996

DE ANDRADE, O. **Manifeste Anthropophage**. Black jack éditions. 2011.

BUARQUE DE HOLANDA, H. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco ; 1994.



- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie ?** éditions de Minuit ; Paris : 1992.
- _____. **Mille Plateaux.** Les éditions de Minuit ; Paris : 1980
- _____. **L'anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie.** Les éditions de Minuit : Paris ; 1972.
- _____. **Kafka pour une littérature mineure.** Les éditions de minuit : Paris ; 1975.
- DELEUZE, G. , PARNET, C. **Dialogues.** Flammarion : Paris ; 1977.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté.** L'image ouvrante, 1. Ed. Paris imard ; 1999.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal ; 2008.
- GUATTARI, F. ; ROLNIK, S. **Micropolíticas** cartographies du désir. Edition Vozes : Petropolis ; 1996.
- HESIODE. **Théogonie.** Essai de Jean Pierre Vernant. Paris : Flammarion ; 1981.
- HOMERO. Odisséia. São Paulo : Editora 34 ; 2011.
- _____. Ilíada. São Paulo : Editora 34 ; 2011
- _____. Hinos Homéricos. Tradução, notas e estudo Rocha, Júlio César; Rosa, André Henrique e Ribeiro Jr, Wilson A. (Organizador). São Paulo : Unesp ; 2010.
- INOCÊNCIO FERREIRA LIMA, R. Abertura da Vênus. 2014 Mémoire Master 1 - Philosophie. Université Fédérale du Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
https://www.academia.edu/34728542/Monografia_Abertura_da_V%C3%AAnus
- KILOMBA, G. **Plantations Memories: Episodes of Everyday Racism.** Berlin : Unrest ; 2008.
- KIRK, G. S. **The song of Homer.** Cambridge ; 1962.
- LEITE, G. **Mãe, Avo e Puta.** Editora Objetiva : São Paulo ; 2009. Sans traduction.
- LISPECTOR, CLARICE. **La passion selon G. H.** édition des femmes, Paris 1978.
- MBEMBE, A. **La critique de la raison nègre.** Paris : La découverte ; 2013
- MILANO, L. **Usina post-porno.** Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Editorial Titulo : Buenos Aires ; 2014.
- MURRAY, A. T. e WYATT, W. F. Homer, Iliad, vols. I e II, 2ª. ed. Il. V. Cambridge : Harvard University Press ; 1999. Vv. 370-417.



PLATON. **Le Banquet ou De l'amour**. Traduit par Léon Robin. Paris : Gallimard ; 1973.

ROLNIK, S. **Cartografias sentimentais : análises contemporâneas do desejo**. UFRGS : Porto Alegre ; 2006 p. 32

_____. **Anthropophagie zombie**. Editions Black Jack : Paris ; 2011.

VERNANT, J-P. **La Grèce ancienne**. Volumes 1, 2. Paris : Editions du Seuil ; 1990.

VIVEIROS CASTRO, E. **Metafísicas Canibais — elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo : N-1 edições ; 2015.

WARBURG, A. **Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro : Editora Contraponto ; 2013.

Articles :

BENTES, I. **O que pode um funk ?** Revista Cult. Article paru en magazine Revista Cult le 20/12/2017. Lien : <https://revistacult.uol.com.br/home/anitta-vai-malandra-ivana-bentes/> 2017.

ONETO, P. **Géophilosophie et anthropophagie : esquisse de lecture deleuzo-guattarienne de la pensée moderniste d'Oswald de Andrade**. Colloque Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropophagique. <http://www.ciph.org/IMG/pdf/papiers60.pdf>

SIBERTIN-BLANC, G. **Cartographie et territoires : La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze** ANO. p. 226
https://www.academia.edu/12145467/Cartographie_et_territoires_La_spatialit%C3%A9_g%C3%A9ographique_comme_analyseur_des_formes_de_subjectivit%C3%A9_selon_Gilles_Deleuze

Table des matières

INTRODUCTION	7
Première Partie	11
I – Précisions autour du personnage conceptuel de la Vénus Caôzeira	11
1. Le contexte	13
2. Les risques	13
3. L'anthropophagie	15
4. L'anthropophagie subjective	17
5. La naissance de la Vénus Caôzeira	18



6. Le nom.....	19
II - Le journal intime de la Vénus Caôzeira	19
1. Mes racines.....	19
1.1 La racine classique : la Vénus.....	19
2. Le récit du mythe.....	20
3. La Naissance de la Vénus.....	22
4. La Caôzeira : la racine de la rue.....	23
5. <i>Le manifeste caôzeiro</i>	24
6. Mes racines esthétiques brésiliennes	26
6.1 D'où venons-nous, les brésiliens ? Du pays de la faim.....	26
6.2 Suis-je une <i>Iracema</i> ?	26
6.3 <i>Suis-je une Chica da Silva</i> ?	29
6.4 Suis-je Gabriela, l'anthropophage ?.....	31
7. Mes racines contemporaines.....	35
7.1 Vai Malandra	35
8. Féminisme viril.....	37
9. La Vénus Caôzeira qui danse le funk carioca	38
10. Le désir féminin ou le <i>popotin</i> de la Vénus Caôzeira.....	39
11. Périphérie – la scène du crime.....	40
12. Technologie d'orgie.....	40
III - Les lettres-confessions	44
1. Première lettre	44
2. <i>Lettre à lui comme journal intime</i>	45
3. Lettre à Nise da Silveira	46
<u>Deuxième Partie.....</u>	<u>47</u>
I – Introduction à la Géophilosophie	48
1. Macropolitique et Micropolitique, une question éthique	48
2. Le personnage conceptuel.....	50
4. Géophilosophie et paysage psychosocial : les trois lignes de la vie.....	52
5. Qu'est-ce qu'un concept ou qu'est-ce qu'un <i>personnage conceptuel</i> ?	56
Conclusion.....	63
<u>Troisième Partie</u>	<u>64</u>



<u>L'exemple cartographique de Suely Rolnik</u>	<u>64</u>
I – La méthodologie de cartographie subjective selon Suely Rolnik	65
1. Introduction.....	65
1.1 Le paysage psychosocial : les années cinquante-soixante et l'usine domestique- matrimoniale.....	65
2. Le film-récit en trois claquettes	66
2. 1 Qu'est-ce le cartographe ?	66
3. Deux conséquences.....	73
4. La boussole éthique extra-morale	75
II - Le deuxième livre : le film-récit et les personnages conceptuels.....	75
1. La scène	75
2. Syndrome de capture-et-de-la-manque.....	76
3. Qu'est-ce que le manque ?	79
4. Le fini illimité.....	80
5. L'amérique-en-nous et le militant-en-nous	80
III - Le personnage conceptuel colonel-en-nous :	83
1. Le paysage psychosocial du colonel-en-nous	83
2. Le plan de consistance-immanence : les devenir et les modes d'énonciation	85
3. L'actualisation du contexte du colonel-en-nous	86
4. L'analyse du désir du personnage conceptuel du colonel-en-nous : le syndrome de maître- et-esclave.....	87
IV - L'anthropophagie-tropicaliste-carnavaliste	90
1. Le paysage psychosocial de la fille fiancée-<i>anthropophage-tropicaliste-carnavaliste</i>	90
2. <i>Le contexte du Manifeste Anthropophage</i>.....	92
3. L'anthropophagie-tropicaliste.....	93
4. <i>Le personnage conceptuel de la fille fiancée anthropophage-en-nous</i>	93
CONCLUSION	94
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>96</u>

