

Gilles Deleuze

Sur Mille Plateaux II, 1976-1977

1ère séance, 15 février 1977

Transcription : WebDeleuze ; transcription modifiée, Charles J. Stivale

Je vais faire une séance de regroupement et de bibliographie. Tout ce semestre a été consacré à essayer de distinguer deux formes de segmentarités ou deux types de multiplicités. Il y a sept directions différentes : l'une est biographique. Deuxième point de vue ou problème : celui de l'organisation; troisième : celui de la centralisation; quatrième : celui de la signifiante; cinquième : celui de la sociabilité; sixième : celui de la subjectivation; septième : celui de la planification.

Premier groupe : la biographie. Ça consistait à dire que ce qui compte dans la vie de quelqu'un, individu ou groupe, c'est un certain ensemble qu'on peut appeler une cartographie. Une cartographie, c'est fait de lignes; en d'autres termes nous sommes faits de lignes, et ces lignes varient d'individu à individu, de groupe à groupe, ou bien il peut y avoir des tranches communes. On cherchait ce que ça voulait dire, cette composition linéaire. Je voudrais rendre sensibles les interférences entre ces différentes rubriques. Ces lignes engagent déjà ce que j'appelais plan de consistance ou plan de composition; ces lignes se trouvent sur un plan, il faut tracer le plan lui-même en même temps que les lignes. Mais qu'est-ce que c'est que ces lignes composantes ? Encore une fois, ce n'est pas des points, on avait renoncé à l'idée que l'on ne puisse jamais faire le point. On pouvait tracer des lignes à faire le point.

L'année dernière, j'avais pris un domaine littéraire très particulier : la nouvelle. On avait entrepris une étude morphologique, qu'on n'a pas faite d'ailleurs, mais qu'on aurait pu faire sur la comparaison entre la morphologie d'une nouvelle et la morphologie d'un conte. On avait retrouvé le thème au niveau des devenirs-animaux. Tout ça, c'est pour dire que l'enchevêtrement est partout. Ou encore morphologie du roman. La morphologie de la nouvelle me paraissait exemplaire parce que le problème de la nouvelle, c'est bien de tracer des lignes. On avait pris, bibliographiquement, comme exemple nous concernant tout particulièrement, Fitzgerald. On voit très bien dans les nouvelles de Fitzgerald comment interviennent toujours deux lignes au moins, peut-être trois, peut-être plus, et on avait essayé de les caractériser. On avait obtenu une ligne de segmentarité dure marquée par des coupures et des distributions de binarités : jeune/pauvre/sans talent, etc., donc une ligne de segmentarité dure sur laquelle nous avons pu situer, pas du tout comme figure exhaustive, mais comme une figure parmi les autres : le couple, avec sa machine binaire, avec sa binarité propre. Donc, une ligne de segmentarité dure, marquée par des coupures signifiantes, "là, j'étais riche" ou "là, mon mariage allait bien", avec organisation de binarités et la binarité exemplaire du couple. [*Cette analyse se situe dans le plateau 8, "1874 – Trois nouvelles ou 'Qu'est-ce qui s'est passé ?'"*]

Et puis on avait trouvé là-dessous une ligne beaucoup plus subtile, une ligne de segmentarité souple ou fine, ou moléculaire, et ce n'était plus une ligne de coupure, c'était une ligne de fêlure,

les petites fêlures qui ne coïncident pas avec les coupures, les micro-fêlures de la segmentarité moléculaire. Et sur la ligne de la segmentarité moléculaire, on avait trouvé une autre figure que celle du couple en tant que machine binaire ou en tant qu'élément d'une machine binaire, on avait trouvé une figure beaucoup plus inquiétante : celle du double.

Et puis on a trouvé une ligne qu'on ne demandait pas. C'est très curieux. C'est une ligne qui n'est ni une ligne de coupure ni une ligne de fêlure, mais comme une ligne de fuite et de rupture et qui avait comme figure extrême, non plus ni le couple ni le double, mais le clandestin. Cette troisième ligne qu'on n'attendait pas nous faisait un grand plaisir quand même parce qu'elle rendait compte de quelque chose qui nous gênait, à savoir l'ambiguïté de la segmentarité souple, de la segmentarité moléculaire. La segmentarité souple ne cesse effectivement pas d'osciller entre la ligne dure et la ligne de fuite. Quand elle tend vers la ligne dure, elle tend à se durcir elle-même, quand elle tend vers la ligne de fuite, alors à la limite, elle tend à n'être même plus segmentaire, elle prend une autre allure.

On était tombé sur deux conceptions pratiques du plan : tantôt le plan était un plan d'organisation, tantôt un plan de consistance, d'immanence ou de composition, et ce n'est pas du tout la même compréhension pratique du mot plan. A nouveau, on retrouvait deux pôles, et on comprend que nos segmentarités ou nos multiplicités oscillaient, elles pouvaient aussi bien tendre vers un plan première manière ou vers le plan autre manière, et que, après tout, c'était très compliqué. Même dans la vie d'un groupe ou d'un individu, le moment où le plan se durcit, passe d'un pôle à l'autre ; donc tout ce vacillement peut expliquer bien des choses. Donc une vie c'est fait de lignes. Il faut trouver vos lignes, et vos lignes ne préexistent pas, elles ne sont pas préétablies. L'objet d'une véritable analyse, c'est opérer cette cartographie.

Quand on parlera plus tard, à propos du plan de consistance, de la longitude et de la latitude, évidemment ça renvoie à des lignes qui se tracent sur ce plan de consistance. Longitude et latitude, ce sera aussi des notions qui renverront à toute une cartographie. Rien n'est fait du point de vue d'une véritable analyse tant qu'on en reste au domaine des représentations ; tant qu'on en reste au domaine des sentiments qui traversent quelqu'un, les choses ne commencent à être faites qu'à partir du moment où on trace les lignes abstraites, avec les segmentarités correspondantes, les coupures, les fêlures, les ruptures. Si quelqu'un se met à jouer du piano, ou si quelqu'un se met à aimer une bête ou si quelqu'un se met à en détester, et nos amours et nos haines doivent être distribuées d'après des lignes, et pas des lignes figuratives. Et véritablement, il me semble que l'opération analytique doit être une véritable cartographie.

Et une impasse c'est quoi ? Si vous prenez une psychanalyse courante, j'ai l'impression qu'ils frôlent tout le temps ce problème. Ils frôlent ce problème des lignes et de la cartographie, et ils ne cessent pas de le rater. Si vous reprenez le texte de Freud, c'est quoi le problème du petit Hans ? On ne peut pas dire que ce soit un problème familial. Son père et sa mère interviennent bien, mais pour boucher des segments, pour l'arrêter. Ce qu'il faut, c'est une cartographie, et Freud ne cesse pas de la faire lui-même lorsqu'il dit tout le temps que le problème de Hans, c'est d'abord sortir de l'appartement. Un problème de gosse, c'est quoi ? La conquête de la rue, et ça c'est un problème de cartographie, c'est un problème de lignes. Or qu'est-ce qui se passe ? Le problème de Hans, c'est la conquête de l'immeuble : sortir de son appartement et aller coucher avec et chez la petite fille qui habite en-dessous ou au-dessus. Et là, il y a une coupure : il se fait rattraper par

ses parents. Il esquissait sa ligne, et pan : segmentarité dure. [Voir la discussion des lignes de cette perspective dans *Mille plateaux*, pp. 313-317, 321-324]

Son second mouvement, c'est une petite fille qui habite en face : la cartographie de petit Hans se précise, l'appartement, l'immeuble, le café d'en face. Il faut traverser la rue. Il se fait rattraper aussi; la mère va jusqu'à lui dire que, s'il quitte l'appartement, il ne revient pas. Et puis, il y a toute l'histoire du cheval, le devenir cheval du petit Hans. Or, c'est une scène qui s'est passée dans la rue. Le cheval qui traîne une lourde charge et qui tombe, il essaie de se relever et reçoit des coups de fouet. Il y a une très belle page comme ça dans Dostoïevski, une page comme ça dans Nietzsche juste avant sa grande crise, une page comme ça dans Nijinsky juste avant sa grande crise. Ce n'est pas un fantasme ça : un cheval tombe dans la rue, un cheval est fouetté. C'est à la fois la rue comme ligne à conquérir et à la fois les dangers de cette conquête-là, et là-dedans un devenir animal pris dans ce parcours-là. Le petit Hans va se faire boucher de partout.

Pour colmater ces lignes de fuite, pour imposer une segmentarité dure, pour introduire des coupures partout où il esquisse une ligne, qu'est-ce qui joue ? Deux choses : une instance de pouvoir, la famille, une machine abstraite, la psychanalyse. En effet, les parents commencent à agir, et ils n'en peuvent plus ; ils se font relayer par une machine abstraite représentée par le professeur Freud. Et à propos de tout autre chose, on avait rencontré le couple appareil de pouvoir-machine abstraite. Dès qu'il y a un appareil de pouvoir, il y a une machine abstraite ; dès qu'il y a une machine abstraite, il y a un appareil de pouvoir. Pas sûr, pas sûr, parce que peut-être qu'il y a des machines abstraites d'un type très différent. Mais il se trouve qu'il y a des machines abstraites qui font des offres aux appareils de pouvoir, à savoir : ô appareils de pouvoir, est-ce que tu me prends comme machines abstraites. Et pourquoi les machines abstraites doivent-elles faire leurs offres aux appareils de pouvoir ?

Donc, voilà mon premier point concernant les segmentarités. Les nouvelles me paraissent essentiellement traiter de ces lignes qui se coupent et s'entrecroisent au niveau d'une vie.

Un étudiant : Comment le double s'oppose au couple ?

Deleuze : Au point où on en est, j'aimerais bien que ce soit celui qui pose la question qui réponde. Si mes notions résonnent pour vous, vous avez autant d'idées que moi là-dessus. Le couple, je vois bien : c'est la machine binaire de conjugalité, et ça passe par les coupures signifiantes dans une segmentarité de type dur. Le double, il ne s'agit pas de dire que c'est le même ou plutôt l'autre ; ça me paraît passer plutôt par des lignes de fêlures de segmentarité souple. Le double, c'est toujours un nom plus ou moins commode pour désigner le processus du devenir, lorsqu'on essaie d'opposer l'histoire et le devenir.

L'histoire de quelqu'un, ce n'est pas la même chose que le devenir. Le double, c'est par exemple le devenir-femme d'un homme, ou le devenir-animal d'un homme. Le double, ce n'est pas du tout le reflet; j'ai à faire le double dans la mesure où je deviens quelque chose, et le devenir est toujours quelque chose de fondamentalement minoritaire. Il y a toujours un devenir de minorité. A la limite, ça peut être la même personne qui est partie d'un couple et qui est élément d'un double, simplement la même personne occupe deux fonctions très différentes sur l'une ou l'autre ligne. Bien plus, sur la seconde ligne, ce n'est pas une personne.

Et le clandestin, qu'est-ce qu'il vient faire sur la ligne de fuite ? Pourquoi est-il clandestin ? Parce qu'il est imperceptible. C'est le devenir-imperceptible. Finalement, les devenirs-animaux ont comme issue le devenir-imperceptible. Qu'est-ce que c'est que cette clandestinité-là ? Ce n'est pas du tout un secret ; le secret, c'est en plein dans les segmentarités dures. Le clandestin, c'est, à la limite, la même chose qu'un devenir-moléculaire, c'est lorsqu'il n'y a plus de problème de personne, de personnologie. Quand est-ce qu'on en est au point de Virginia Woolf disant : je ne suis plus ceci ou cela ? Lorsqu'il n'y a plus rien à cacher, c'est ça le vrai secret.

On est comme tout le monde ... On ne peut même pas dire que c'est la forme du secret sans contenu, le secret est là, complètement étalé et pourtant c'est de l'imperceptible. Quand est-ce que la personne est suffisamment défaite et avec suffisamment de précaution pour que je puisse dire : jamais plus je ne dirais que je suis ceci ou que je suis cela. Vous voyez que ça nous renvoie à nouveau à nos histoires de plan de composition et à nos histoires d'affects, la différence qu'on essayait de suggérer entre un affect et un sentiment. Qu'est-ce que c'est que ces individualités très spéciales, ces individualités qui sont parfaitement des individuations, mais sans subjectivité ? L'individualité de "un jour", "un printemps", "un cinq heures du soir", etc. [*Sur ces individuations, voir Mille plateaux, pp. 319-321*]

Un étudiant : [*Propos inaudibles*] (*sur le plan*)

Deleuze : Le secret oscille bien entre ce plan où tout est visible. Mais alors on dit "en quoi est-ce secret ?" puisque, précisément, ce qui devient visible, ce qui devient perceptible sur ce plan, c'est ce qui est imperceptible sur l'autre plan.

Richard Pinhas : On avait vu la semaine dernière que mon problème, c'est celui de l'expression. Tu avais eu une phrase qui a résonné "quel terrible cinq heures du soir". On a chacun ses terribles cinq heures du soir, mais sur le plan de composition ou sur le plan imperceptible, ce qui survient, ce sont des événements, les plus infimes soient-ils, un petit mot, n'importe quelle forme. Et finalement, je crois que ce qui compte au niveau du plan de consistance et qui produisent des événements, peut-être dans un "temps" particulier, je voulais savoir si, pour toi, ce plan de consistance ou de composition, si le résultat visible et perceptible va être une série d'événements ou de résonances d'événements.

Deleuze : C'est bien parce que ça m'empêche de faire ma récapitulation. Je ne vois pas de vie possible sans ensembles molaires. Encore une fois, il n'a jamais été question de dire : faites sauter la segmentarité dure et vous serez heureux ; pas du tout, on en crèverait tous. L'organisme ou l'organisation du corps, c'est une organisation molaire, et il va de soi qu'il ne s'agit pas de dire : foutez en l'air votre organisme et vous serez bien heureux. Comme on disait, ça rejoint notre thème du plan de consistance, du rapport du plan de composition avec la mort. Vous serez mort et c'est tout. En gros, c'est le problème de l'overdose et puis c'est tout.

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ce qu'on raconte, c'est complètement concret. Il n'y a pas d'intensités abstraites. La question est de savoir si une intensité convient à quelqu'un et si il peut le supporter. Une intensité est mauvaise, est radicalement mauvaise quand elle excède le pouvoir de celui qui l'éprouve ; elle

est mauvaise même si c'est la plus belle des choses. Une intensité est toujours en rapport avec d'autres intensités. Une intensité est mauvaise quand elle excède le pouvoir correspondant qui est le pouvoir d'être affecté. Une intensité faible peut parfois être ruineuse pour quelqu'un. La constitution du plan de consistance ou de composition de quelqu'un, c'est bien les intensités qu'il est capable de supporter. Si une intensité n'est pas son truc alors il est foutu : ou bien il fait le singe ou le clown, ou bien il se fout en l'air. Une cartographie, c'est savoir ce que c'est qu'une ligne à toi. Je reviens à cette histoire des deux conceptions du plan.

Imaginons un monde qui serait formé de particules sur un plan, des particules qui traversent un plan. Ces particules -- pour le moment, c'est comme si je racontais une histoire -- ces particules se groupent d'après des mouvements, des rapports de mouvements et de repos, ou -- ce qui revient au même -- des rapports de vitesses et de lenteurs. Elles sont dites appartenir à un individu -- je ne dis pas un sujet ou une personne -- dans la mesure où elles restent sous tels rapports de vitesses et de lenteurs ou tels rapports de mouvement et de repos. Supposer que le rapport de mouvement et de lenteur change, elles passent dans un autre individu. Ça c'est le premier point.

J'appellerai longitude d'un corps les ensembles de particules qui lui appartiennent sous le rapport de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs qui le caractérise. Si un individu est caractérisé par un rapport très complexe de mouvement et de repos qui groupe comme étant les siennes des infinités de particules, nous disons également que, à ces rapports, correspondent comme des degrés de puissance, des pouvoirs. Pouvoirs de quoi ? Ce degré de puissance qui correspond à tel degré de vitesse et de lenteur, à tel degré de mouvement et de repos, ces degrés de puissance, c'est, à la lettre, des pouvoirs d'être affecté. Cette fois-ci il ne s'agit plus, comme tout à l'heure, de rapport de mouvement et de repos entre particules extensives définissant une longitude. Il s'agit beaucoup plus de parties intensives : les affects dont quelqu'un est capable, en corrélation avec les parties qui les composent suivant les rapports de vitesse et de lenteurs. J'appellerai donc latitude d'un corps ce pouvoir d'être affecté. Vous remarquerez que je ne fais pas allusion ni à des formes ni à des sujets. Un individu n'est ni une forme ni un sujet, tandis que quelque chose est individué lorsque on peut en déterminer une longitude et une latitude, la longitude étant définie par les rapports de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs, qui lui rapportent ces particules composantes, ces parties de parties, et d'autre part, je ne tiens compte que des latitudes, à savoir des affects qui remplissent le degré de puissance ou le pouvoir d'être affecté des individus précédemment déterminés en fonction de leur longitude.

Donc, tout corps aurait une longitude et une latitude. Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Ça nous convient exactement comme le monde que nous propose Spinoza. Il voit le monde comme ça. Il nous dit en effet que chaque corps est composé à l'infini par des infinités de parties qu'il appelle les corps les plus simples. Qu'est-ce qui fait que ces corps les plus simples, que tel ensemble infini appartient à tel individu plutôt qu'à tel autre ? Il dit que ces corps les plus simples, que ces particules sont toujours, dans un certain rapport de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs, et ce rapport caractérise un individu. Donc un individu n'est pas défini par sa forme, que ce soit une forme biologique, une forme essentielle, n'importe quel sens su mot forme. Un individu est défini par un rapport plus ou moins composé, c'est-à-dire un ensemble de rapports, faits de mouvements et de repos, de vitesses et de lenteurs, sous lesquels des infinités de parties lui appartiennent.

Enfin, chaque individu est un collectif, chaque individu est une meute. C'est vraiment de la physique élémentaire. D'autre part, un individu c'est un pouvoir d'être affecté. Donc, on ne le définit ni par une forme quelle qu'elle soit, ni par un sujet quel qu'il soit. Qu'est-ce que c'est un cheval ? Vous pourriez dire qu'un cheval c'est, d'une part, une forme, d'autre part, un sujet. On voit bien ceux qui définissent un cheval comme ça. La forme ce sera l'ensemble des caractères qu'on appellera spécifiques, génériques ou accidentelles qui le définissent; la forme d'un cheval est définie spécifiquement par les naturalistes. D'autre part, c'est un sujet, à savoir : ce cheval-ci, et toute la conception traditionnelle.

Encore une fois, ce que la philosophie moderne a changé dans toute son histoire, c'est le rapport qu'il y avait entre sujet et forme. Bon, c'est une manière de penser : vous pouvez dire "je vois une forme" et "je vois un sujet", et il y a complémentarité entre la forme qui informe la substance ou le sujet. Nous sommes en train de proposer complètement autre chose; un cheval, premièrement, ce n'est pas une forme mais un ensemble = x de particules. = x ne suffit pas, alors qu'est-ce qui définit cet ensemble ? Un certain rapport de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur. Je ne fais allusion à aucune forme en disant : une infinité de particules soumises à des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, et d'autre part, je dis que c'est un pouvoir d'être affecté, c'est le degré de puissance cheval; je ne me réfère à aucune subjectivité.

Spinoza lance sa grande question : il ne s'agit pas de nous dire quelle est la forme d'un corps ; il s'agit de nous dire "qu'est-ce que peut un corps ?" C'est sa question fondamentale : "qu'est-ce que peut un corps ?" [*Sur cette question, voir Mille plateaux, pp. 313-315*] C'est d'autant mieux que c'est toujours extrêmement concret. Mais ça, il le cache. Dans ses manières d'exposition, il y a toujours un premier principe; chez Spinoza, c'est connu : il n'y a qu'une substance. Quelqu'un qui dit ça, concrètement, on voit tout de suite ce que ça veut dire, les luttes contre la religion. Ce n'est pas une proposition innocente. Un philosophe, vous ne le reconnaissez vraiment pas au niveau du premier principe mais au niveau du cinquième ou du sixième principe. Là, Spinoza lance la question : qu'est-ce que peut un corps ? Vous ne m'aurez rien appris tant que vous m'aurez dit un corps a telles formes et telles fonctions. Il faut que vous me disiez de quoi est capable ce corps. Vous me direz que c'est la même chose! Pas du tout. Sans doute tout se mêle, après tout, on a toujours la capacité correspondant à ses organes et ses fonctions, mais ça change tout suivant que je dis : les organes et les fonctions que j'ai ne sont là que comme effectuant, effectueurs, de mon pouvoir d'être affecté, ou lorsque je dis qu'on me définit d'abord le pouvoir d'être affecté. On parlera ensuite des organes et des fonctions.

Ou alors je dis l'inverse, et c'est très différent, si je dis : à partir des organes et des fonctions, la bête est capable de ceci. Ça a l'air très conciliable, mais en fait, ce n'est pas la logique qui compte, les gens qui se sont toujours occupés des organes et des fonctions des animaux ne se sont jamais occupés des affects, et ceux qui s'occupent des affects restent très indifférents aux organes et aux fonctions, au point qu'ils ont dû créer un autre mot pour désigner ce dont ils s'occupaient. Ils ont appelé ça éthologie : ce n'est pas l'étude des manières de vivre de l'animal, c'est beaucoup plus l'étude des affects dont il est capable. Spinoza appelle son livre *L'Éthique*, et non morale. Ethique, éthologie. Qu'est-ce que peut un corps, sous-entendu qu'est-ce qu'il peut supporter ?

J'appelle donc longitude d'un corps les rapports de vitesse et de lenteur qui s'établissent entre l'infinité des parties composantes de ce corps et qui n'appartiennent à ce corps que sous ces rapports de vitesse et de lenteur, de mouvement et de repos. C'est le même individu dans la mesure où le rapport global de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur subsiste. Qu'est-ce que ça veut dire : devenir-animal ? Ça ne veut pas dire imiter, encore qu'il faille imiter parce qu'il faut bien s'appuyer sur quelque chose. Devenir-cheval ? Devenir-chien ? Qu'est-ce que ça veut dire pour Kafka : devenir coléoptère ? Ce n'est pas au moment où on imite que ça marche. Est-ce que je peux, dans une certaine latitude et une certaine longitude d'un corps, donner à mes parties composantes un rapport de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, qui corresponde à celui du cheval, et par voie de conséquence est-ce que les affects qui, alors viennent me remplir, sont ou non, des affects cheval ? C'est par là qu'on a défini le plan de consistance ou de composition, ces latitudes avec leurs devenirs, avec leurs passages : passage d'une longitude à une autre, passage d'une latitude à une autre. Que son corps prenne une longitude et une latitude nouvelle, le capitaine Achab, et il se trouve qu'il meurt, lui aussi : son plan de consistance, son plan océanique, il meurt là-dessus. Sur le plan de consistance ou de composition, il n'y a que des degrés de vitesse et de lenteur, d'une part, définissant des longitudes, et d'autre part, des affects ou parties intensives définissant des latitudes. Il n'y a ni forme ni sujet. Les affects sont toujours du devenir.

Un étudiant : [*Propos inaudibles*] (*Question sur le temps comme plan de consistance*)

Deleuze : Pourquoi pas, mais le temps mesuré, c'est un temps de la segmentarité, il y a un temps des instances molaires. Si tu dis que le plan de consistance, c'est le temps, c'est un temps dégagé des pulsions du type coupure ou du type mesure.

Pinhas : C'est tout à fait dans le sens de ce que disait Robert. Qu'est-ce qui se passe au niveau du plan de composition ? D'abord, il se crée selon ses agencements, et en même temps que ses agencements, il n'y a pas de plan de composition abstrait hors de ses agencements. En fait, il est strictement contemporain de ses agencements ; il est produit dans le même temps. Et c'est à la fois des agencements et des rencontres. On va avoir des rencontres avec, grossièrement, des molécules d'un côté, et des devenirs de l'autre. Ce qui semblait prédominant, et on le voit bien avec la musique, c'est qu'il y a des vitesses d'écoulement qui diffèrent et qui peuvent résonner -- on peut l'avoir à un niveau très physique, mais là c'est trop technique pour être développé ici -- mais on s'aperçoit que la résonance des sons, la résonance des harmoniques, est provoquée par des différences de vitesse. Tout au moins, on peut le concevoir comme ça.

Et finalement, ces différences de vitesse provoquent, non pas un temps -- il n'y a pas un temps qui serait le plan de composition, ou une adéquation entre le plan de composition et le temps --, mais, au contraire, la création au niveau du plan de composition lui-même, d'une pluralité de temporalités à vitesses d'écoulement différentielles. J'insiste sur la multiplicité de plans de temporalité différents avec chacun des lignes d'exécution d'événements qui résonnent et qui diffèrent ligne par ligne, et que, réduire tout ça à l'unité qui serait le Temps, ce serait une opération semblable à celle qu'a fait Einstein avec le temps, à savoir une spécialisation du temps ou quelque chose d'analogue. Et là, je dirais que le temps est déterminé par des affects et par des compositions d'affects. Par exemple, tu rentres ici un mardi matin et tu trouves une jeune fille blonde aux yeux bleus qui détermine un temps particulier.

Deleuze : Jamais un plan de composition ou de consistance ne préexiste. Il se passe en même temps qu'un groupe d'individus ou des individuations ne le tracent effectivement. C'est un plan d'immanence absolue, mais cette immanence précisément est immanente aux degrés de vitesse et de lenteurs aux mouvements de repos, aux pouvoirs d'être affecté qui le construisent de proche en proche. A la lettre, il est construit comme un espace de proche en proche ; il n'est pas du tout sous la forme d'un espace euclidien qui préexisterait aux figures. Il est un espace d'un tout autre type qui est construit de voisinage en voisinage, et c'est pour ça qu'à chaque [*mots indistincts*], il peut craquer. C'est l'autre pôle du plan qu'on pourrait présenter comme préexistant, et les gens ou les groupes évoluant dessus.

Pour la distinction des deux conceptions du plan, on tient comme un début, car si on accepte l'idée que le plan de consistance ou de composition se définit par une latitude et une longitude, et que les corps sur lui ne se définissent que par longitude et latitude, je dirais que les seules variables à considérer, c'est vitesse, lenteur, affects, pouvoir d'être affecté. Et d'une certaine manière, tout est collectif et individué parce que, chaque fois, chaque rapport de mouvement et de repos, chaque rapport de vitesse et de lenteur est parfaitement individuable : tel degré de vitesse, ce degré-ci de vitesse; chaque affect est individuable. On avait besoin d'un mot pour ne pas confondre avec l'individualité d'un sujet : heccéité. C'est, à la lettre, le fait d'être ceci, le fait d'être un ceci, un degré de puissance. Quand, tout à l'heure, il disait "c'est le temps", ça serait ça, s'il s'agit du temps libéré à la manière où John Cage en parle.

Pinhas : Il faudrait essayer de dessiner au tableau une espèce de diagrammatisation du temps que Cage présente sous une forme "figurée" et qui est effectuable.

Deleuze : C'est bien une cartographie. C'est un schéma de Cage pour musique électro-acoustique.

Pinhas : Au lieu d'avoir une succession (de notes) mesurable dans un temps linéaire ou diachronique, on va avoir une espèce de mouvement qui produit un tracé, et j'ai l'impression que le diagramme ainsi produit par Cage est là pour produire des temps d'exécution différents, ou différentiels, qui sont de temps d'ouverture, des temps non limitatifs, avec peut-être des repères.

Deleuze : Pour décrire le rôle du chef d'orchestre, Cage emploie le mot de : chronomètre à vitesse variable, reprochant au chef d'orchestre classique d'être un chronomètre à vitesse uniforme. Un même mouvement d'œuvre pouvant être joué à des vitesses complètement différentes, Cage prévoit même que le chronomètre s'arrête.

Pinhas : Juste un petit point. Sur le plan de composition ou le diagramme que détermine Cage, il n'y a aucune dimension qui soit prédéterminante ou prédominante qui puisse donc jouer comme axe de stratification à un moment ou à un autre. Rien n'est plus important qu'autre chose, aussi bien au niveau de la composition, qu'au niveau de l'écriture, qu'au niveau de l'exécution ou bien des vitesse d'exécution. A la fois tout est possible et il y a aussi le diagramme qui reste à définir, mais le moment n'est pas venu ... Le problème de Cage n'est jamais un problème de surface d'inscription.

Deleuze : C'est évident que sur le plan de consistance, il n'y a ni passé ni avenir; il y a du devenir. C'est très différent. On cherche des résonances de mots. Sur le plan de composition, il n'y a ni avenir ni passé parce que, finalement, il n'y a pas d'histoire, il n'y a que de la géographie.

Un étudiant : Il est très important de parler des choses intermédiaires, du milieu.

Deleuze : Bien, parlons-en. Sur le plan de composition nous avons uniquement pour le moment des vitesses et des lenteurs, et des affects. Ni forme ni sujet. En même temps, ces ensembles d'affects, ces rapports de vitesse et de lenteur sont parfaitement individués. Ils n'ont pas du tout le type d'individuation d'un sujet, on se servait du mot heccéité : ce sont des heccéités. Là-dessus, ces degrés de vitesse et de lenteur qui passent les uns dans les autres, qui se transforment à travers, au besoin, à travers des zones de brouillage ou par-dessus un trou, un trou de silence -- sur un plan de consistance, vous avez des trous, vous avez des silences, des brouillages --, dans tous cas, agencements latitudes-longitudes font partie des milieux.

Et parmi les heccéités, longitudes et latitudes d'un corps, il y a ces heccéités particulières qui sont des milieux transmetteurs : c'est dans un milieu que les affects se transportent. Il y a des heccéités d'un type particulier qui ne sont pas simplement les longitudes et les latitudes, mais qui sont les facteurs ou les rapports entre les longitudes et les latitudes, les milieux conducteurs de leur transformation. Si bien que sur le plan de consistance qui devient de plus en plus peuplé, s'étaleront des hivers, des printemps et des étés, des journées qui seront elles-mêmes des heccéités : ce printemps-là, cette journée-là. Les corps ont une individualité du même type qu'une journée, une saison, une heure.

Dans les textes de [Paul] Morand, il n'y a absolument rien qui se développe ; c'est vraiment un plan de consistance, comme un plan fixe, où les mots-particules filent à des vitesses différentes. C'est ça que j'appelle la sobriété. C'est ça l'usage mineur de la langue, c'est lorsqu'il n'y a plus de développement, plus d'organisation, il y a composition, sur un plan fixe, avec des vitesses relatives et des vitesses différentielles. [*Dans Mille plateaux, p. 342, les auteurs cite Monsieur Zéro de Morand dans ce contexte*]

Est-ce que, dans un tout autre domaine, ça ne vaut pas aussi pour un champ social ? Bien sûr, le champ social a un plan d'organisation, mais est-ce qu'il n'est pas travaillé aussi de manière immanente par un plan de consistance ou de composition ? Et simultanément ce n'est pas les mêmes choses qui se passent sur les deux plans, et ce qui aura une forme et une figure sur le plan d'organisation travaillera sous une toute autre forme et une toute autre figure sur le plan de consistance. Et on ne peut même pas dire que l'un est bon et l'autre mauvais.

On ne peut rien faire sans passer par les ensembles molaires. Le MLF n'existerait pas si, sur un autre plan, un plan d'immanence sociale, des phénomènes ne se produisaient, que le MLF est en position de force parfois pour mettre en valeur des phénomènes ou des microphénomènes d'une toute autre nature, des processus que j'appellerai des devenirs, des devenirs-femmes, une fois dit qu'une femme a un devenir-femme autant qu'un homme. Tout ça fait partie du plan de consistance ; eh bien, c'est simultanément que les deux se font. Il y a en permanence des tensions, des trucs qui arrivent du plan de consistance et qui ne sont pas digérables sur l'autre

plan, des trucs qui sortent du plan d'organisation et qui ne sont pas digérables, etc. Il va y avoir des rapports de force entre les deux plans.

Le plan de consistance ne retient pas n'importe quoi dans les agencements; ça ne veut pas dire que formes et sujets, ça n'existe pas! Encore une fois, si vous négligez formes et sujets, ça vous retombera sur la gueule : si vous négligez l'organisation de l'organisation, de l'organisme, ce sera la mort. Il s'agit seulement de dire que ça ne fait pas partie de ce plan-là. Sur le plan de composition à la place de sujets ou de formes, vous trouverez des trous, des brouillages, des vides, et ce que vous trouverez de positif, ce sera autre chose : des latitudes, des longitudes, des affects, des expérimentations. Vous ne pouvez pas vous passer de sujet, d'interprétation, simplement ça ne fait pas partie du plan de consistance.

Pour un individu, ce n'est pas comme un plan qui préexisterait ; il se construit régionalement morceau par morceau, un bout et puis un autre bout. Et il se peut très bien que ce ne soit pas le même individu, c'est-à-dire la même heccéité. Une heccéité peut construire un bout et une autre un autre bout, puis les deux, ou bien ça ne va pas et il y a un trou entre les deux, ou bien encore ça s'arrange bien et il y a une composition entre les deux degrés de vitesse. Une composition des vitesses s'établit, ou bien une transformation ou une circulation d'affects s'établit, mais donc c'est une construction locale. L'espace riemannien, c'est un espace qui se construit localement ; il se construit par portions locales, et le plan de consistance se construit de la même manière. Et si il y a des risques sur le plan de consistance, c'est pour deux raisons : à la fois, parce que le plan de consistance sera catastrophique s'il brise l'autre plan, mais il sera aussi catastrophique en vertu de dangers qui lui sont propres à lui. A savoir que tout un système de raccords ne se fasse pas, que sa construction locale ne se poursuive pas assez longuement. En tous cas, sur un tel plan, vous ne pouvez trouver que ça : vitesses, lenteur, mouvement, repos, heccéités, affects. Dès que vous trouvez autre chose, vous vous dites que c'est un mélange, quelque chose de l'autre plan s'est glissé là. [*Fin du texte*]