

Gilles Deleuze

Séminaire sur
Mille Plateaux II

1976-1977

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*]

Gilles Deleuze

Sur *Mille Plateaux* II, 1976-1977

2ème séance, 08 mars 1977

Transcription : WebDeleuze ; transcription modifiée, Charles J. Stivale

Sur la musique, la ritournelle, les heccétés

Deleuze : On avait parlé la dernière fois d'un livre de Dominique Fernandez. Il dit des choses très importantes pour nous, sur la musique. Je fais donc un recul en arrière. Il est très bizarre, car d'habitude, il fait des choses orientées sur des critiques littéraires à base de psychanalyse. Et puis en même temps, il aime la musique, et voilà que ça le tire de ses soucis analytiques. Il lance une formule qui parcourt tout ce livre intitulé *La Rose des Tudor* [Paris : Julliard, 1976 ; voir à ce propos, *Mille plateaux*, p. 373] Tout le thème du livre, c'est ceci: la musique meurt vers 1830. Elle meurt très particulièrement, et tragiquement, comme toutes les bonnes choses, elle meurt avec Bellini et Rossini. Elle meurt tragiquement parce que Bellini mourra dans des circonstances très mal connues, ou bien d'une maladie inconnue à l'époque, ou bien d'une sombre histoire, et Rossini, c'est l'arrêt brusque. Ce musicien de génie, en plein succès, décide d'arrêter. Il avait toujours eu deux amours: la musique et la cuisine, il ne fait plus que de la cuisine. C'était un grand cuisinier, et il tourne fou. Je connais beaucoup de gens qui arrêtent les choses à tel moment; c'est un type d'énoncé assez courant: "Pour moi, ceci se termine à telle époque." La philosophie n'a pas cessé de mourir: elle meurt avec Descartes, elle meurt avec Kant, elle meurt avec Hegel, chacun a son choix. Du moment qu'elle est morte, ça va. Et puis je connais des gens qui arrêtent la musique aux chants grégoriens. Très bien.

Fernandez lance un énoncé du type: la musique s'arrête à Bellini et Rossini. Qu'est-ce qui rend possible un tel énoncé? Cela ne peut vouloir dire qu'une chose: quelque chose, même si vous ne le savez plus -- je ne tente pas de lui donner raison car je pense qu'il n'a pas raison -- quelque chose qui appartenait essentiellement à la musique n'existera plus après Rossini et Bellini, les deux derniers musiciens. Qui c'est qui entraîne, même indirectement, la disparition de Rossini et de Bellini ? Quelle est la nouvelle musique autour de 1830? C'est l'arrivée de Verdi et de Wagner. Ça veut dire que Wagner et Verdi ont rendu la musique impossible. Fernandez va jusqu'à dire que ce sont des fascistes. Ce n'est pas la première fois qu'on le dit pour Wagner.

Qu'est-ce qu'ils ont supprimé, d'après Fernandez, qui était tellement essentiel à la musique? Il nous dit à peu près ceci: il dit qu'il y a eu quelque chose d'inséparable de la musique. Je le coupe pour préciser quelque chose: on peut considérer comme corrélatif dans une activité quelconque, dans une production quelconque, comme deux plans ou deux dimensions du plan, une de ces dimensions. Nous pouvons l'appeler expression, et l'autre dimension, nous pouvons l'appeler contenu. Pourquoi ces termes, expression et contenu? Parce que expression, rien que comme mot, ça a l'avantage de ne pas être confondu avec "forme", et contenu, ça a l'avantage de ne pas être confondu avec "sujet", "thème" ou "objet".

Pourquoi est-ce que l'expression ne va pas être confondue avec la forme? Parce qu'il y a une forme d'expression, mais il y a aussi une forme de contenu. Le contenu n'est pas informel. Or qu'est-ce que c'est? Je pourrais ajouter à tout ce qu'on a dit précédemment que ce qu'on a appelé le plan de consistance comporte non pas deux blocs, mais une dimension sous laquelle il est plan d'expression et une dimension sous laquelle il est plan de contenu.

Si je considère le plan de consistance sonore nommé musique, je peux me demander, quelle est l'expression et quel est le contenu proprement musical, une fois dit que le contenu, ce n'est pas ce dont parle la musique, ou ce que chante une voix. Or, Fernandez nous dit que, à son avis, la musique a toujours été traversée par un contenu qui lui était très intime, et qu'il était le débordement ou le dépassement de la différence des sexes. Alors, comme il n'oublie pas sa formation analytique, bien qu'il ne soit pas analyste, il dit que la musique, c'est toujours et essentiellement une restauration de l'androgynie. Prêter ce contenu-là à la musique implique que je puisse montrer que ce contenu-là est bien musical, et essentiellement musical, en vertu de la forme d'expression nommée musique. Or, il est bien connu que la musique est d'abord vocale. On sait à quel point les instruments ont fait longtemps l'objet d'une espèce de surveillance, notamment dans la codification musicale et dans l'action de l'Église sur la codification musicale. L'instrument est très longtemps tenu en dehors, maintenu; il ne faut pas qu'il déborde la voix.

Quand est-ce qu'une voix devient musicale? Je dirais, du point de vue de l'expression, que la voix musicale c'est essentiellement une voix déterritorialisée. Ça veut dire quoi? Je pense qu'il y a des choses qui ne sont pas encore musique et qui, pourtant, sont très proches de la musique. Il y a des types de chant qui ne sont pas encore musique; par exemple, Guattari tient énormément à l'importance d'une notion qu'il faudrait développer, celle de ritournelle. La ritournelle peut-être être quelque chose de fondamental dans l'acte de naissance de la musique. La petite ritournelle, elle sera reprise, ensuite, dans la musique. Le chant non encore musical: tra la la. L'enfant qui a peur? Peut-être que le lieu d'origine de la petite ritournelle, c'est ce qu'on appelait, l'année dernière, le trou noir. L'enfant dans un trou noir, tra la la, pour se rassurer. Je dis que la voix chantonnante est une voix territorialisée: elle marque du territoire. C'est pour ça que si la musique, ensuite, reprend la ritournelle, un des exemples les plus typiques de la reprise de la ritournelle, c'est Mozart. [Alban] Berg utilise très souvent ce procédé. Qu'est-ce que c'est le thème le plus profondément musical, et pourquoi c'est le plus profondément musical? Un enfant meurt, et pas d'une mort tragique, la mort heureuse, "Concerto à la mémoire d'un ange" [1935]. L'enfant et la mort, c'est partout. Pourquoi? Pourquoi la musique est-elle pénétrée par, à la fois, cette prolifération et cette abolition, cette ligne qui est à la fois une ligne de prolifération et d'abolition sonore?

Si la ritournelle c'est la voix qui chante déjà, la voix territorialisée, ne serait-ce que dans un trou noir, la musique, elle, commence avec la déterritorialisation de la voix. La voix est machinée. La notation musicale entre dans un agencement machinique. Elle forme elle-même un agencement, elle forme en elle-même un agencement, tandis que dans la ritournelle, la voix est encore territorialisée parce qu'elle s'agence avec autre chose. Mais lorsque la voix à l'état pur est extraite et produit un agencement proprement vocal, elle surgit comme voix sonore déterritorialisée.

Ça implique quoi, cette voix déterritorialisée? J'essaie de dire, avec mes mots à moi, ce que dit Fernandez quand il dit que le problème de la voix en musique, c'est de dépasser la différence des

sexes. Je dis que les sexes, avec leurs sonorités vocales particulières, c'est une territorialisation de la voix: oh, ça c'est une voix de femme, ah, ça c'est une voix d'homme. Déterritorialisation de la voix: il y a un moment essentiel que l'on voit bien avec la notation musicale. À l'origine européenne, la notation musicale porte essentiellement sur la voix. Quelqu'un de très important, enfin une des choses les plus importantes là-dedans, c'est le double rôle, et des papes pour les pays latins, par exemple Grégoire, et Henri VIII, et les Tudor, dans la notation musicale. C'est Henri VIII qui réclame que, à chaque syllabe corresponde une note. Ce n'est pas simplement, comme on dit, pour que le texte chanté soit bien compris ; c'est un procédé de déterritorialisation de la voix qui est formidable, c'est un procédé clé. Si, à chaque syllabe, vous faites correspondre une notation musicale, vous avez un procédé de déterritorialisation de la voix.

Mais vous sentez qu'on n'arrive pas encore à faire le lien avec cette histoire où je dis: du point de vue de l'expression, et en tant que forme d'expression, je définis d'abord la musique comme musique vocale, et la musique vocale comme déterritorialisation de la voix, et en même temps, du point de vue du contenu comme forme de contenu. Du point de vue de la forme de contenu, je définis la musique, du moins la musique vocale, à la manière de Fernandez, non pas comme le retour à l'androgynie primitif, mais comme le dépassement de la différence des sexes. Pourquoi est-ce que la voix déterritorialisée, du point de vue de l'expression, c'est la même chose que le dépassement de la différence des sexes du point de vue du contenu ? Cette voix déterritorialisée, du point de vue de l'expression, donc agencée, ayant trouvé un agencement spécifique, agencée sur elle-même, machinée sur elle-même, va être la voix de l'enfant.

Qu'est-ce que ça veut dire? Ou bien quoi? C'est vrai que dans toute la musique, jusqu'à un certain moment, comme le dit Fernandez, la musique est traversée par une espèce de subversion des sexes. C'est évident avec Monteverdi. Et que ce soit la musique latine de type italienne-espagnole, ou la musique anglaise -- et là, on a comme les deux pôles occidentaux --, quelles sont les voix déterminantes de la musique vocale? Les voix déterminantes de la musique vocale, c'est le soprano, l'alto et ce que les Anglais appellent contre-ténor, ou haute-contre. Le ténor, c'est celui qui tient la ligne, et puis il y a les lignes supérieures alto, soprano. Or ces voix sont des voix d'enfants, ou ces voix sont faites pour des enfants. Parmi les pages les plus gaies de Fernandez, il y a son indignation, à savoir que les femmes soient devenues soprano. Là, il est furieux, c'est terrible ça. Ça n'a pu se faire que quand la musique était morte. Le soprano non pas naturel, mais le soprano de l'agencement musical, c'est l'enfant.

Les trois voix très caractéristiques, la voix de l'enfant: dans la musique italienne -- ça c'est commun aux deux pôles -- dans la musique italienne, il y a le castrat, c'est-à-dire le chanteur castré, et dans la musique anglaise qui, très bizarrement, n'avait pas de castrat (le castrat, c'est quelque chose de latin), il y avait le contre-ténor. Et le castrat et le contre-ténor, par rapport au soprano enfantin, c'est comme deux solutions différentes pour un même problème. Le contre-ténor anglais, il y en a encore, alors qu'il n'y a plus de castrat, et là, Fernandez dit que c'est la civilisation, la faute du capitalisme, tellement il n'est pas content. Avec Verdi et avec Wagner [*Note de WebDeleuze* : Sur Wagner, Deleuze se réfère implicitement à Boulez], le capitalisme s'approprie la musique.

Avec le contre-ténor anglais, c'est quelle voix déterritorialisée? Il s'agit de chanter au-dessus de sa voix. La voix du contre-ténor est souvent appelée une voix de tête. Il s'agit de chanter au-delà

de sa voix, et c'est vraiment une opération de déterritorialisation, et [Alfred] Deller dit que c'est la seule manière de chanter à haute voix. C'est une voix qui ne passe pas par les poumons. C'est un beau cas de déterritorialisation de la voix, parce que la territorialité de la voix, c'est le sexe, voix d'homme, voix de femme.

Mais je peux aussi bien dire que c'est l'endroit où tu parles, la petite ritournelle; je peux dire aussi que c'est de là où elle est émise, le système diaphragme-poumon. Or la voix du contre-ténor se définit par ceci comme si elle partait de la tête. Deller insiste sur le fait qu'il faut que ça passe par les sinus, c'est une voix des sinus. L'histoire de Deller est très belle; à seize ans, comme dans toutes les maîtrises, on lui dit de se calmer, de laisser reposer sa voix pendant deux ans, et il en ressort pur contre-ténor. C'est curieux, pour ceux qui ont entendu Deller, l'impression que ça donne, à la fois d'être artificielle et travaillée, et d'être en même temps une espèce de matière brute musicale, d'être le plus artificiel et le plus naturel à l'issue de cet artifice. Donc la voix part de la tête, traverse les sinus, sans jamais prendre appui sur le diaphragme. C'est comme ça que vous reconnaissez un contre-ténor. En gros, vous le reconnaissez, bien qu'il n'aime pas cette expression, à cette voix de tête.

La voix du castrat est très différente: c'est une voix elle aussi complètement déterritorialisée ; c'est une voix de la base des poumons, et même à la limite, du ventre. Fernandez les définit très bien. Purcell, le grand musicien enfant, a aussi une histoire splendide: étant enfant, il a une voix de soprano, puis après, il devient à la fois avec possibilités de basse et de contre-ténor. C'était une merveille quand Purcell chantait. Deux fois, dans son livre, Fernandez essaie de préciser la différence entre la solution castrat et la solution contre-ténor, la solution anglaise: "Ce serait le lieu d'analyser la différence fondamentale qui oppose l'art de chanter en Angleterre à l'art de chanter en Espagne. Les hautes-contre ont la voix située dans la tête, d'où cette impression de pureté céleste presque irréaliste, non pas dépourvue de sensualité mais d'une sensualité qui brûle à mesure les convoitises qu'elle allume. Les sopranos et altos ont la voix située beaucoup plus bas dans la poitrine, on croirait presque dans le ventre, près du sexe en tout cas. On suppose que les castrats obtenaient un effet aussi irrésistible sur leurs auditeurs parce que leurs voix n'étaient pas seulement une des plus belles, mais en même temps chargées d'un intense pouvoir érotique. Toute la sève qui n'avait pas d'autre issue dans leur corps imprégnait l'air qu'ils chassaient de leur bouche, avec pour résultat de transformer cette chose, d'habitude aérienne et impalpable, en une matière pulpeuse, moelleuse entre toutes. [*Rires*] Alors que les contre-ténors anglais ignorent qu'ils ont un sexe, ou qu'ils pourraient en avoir un, les castrats italiens font de leur chant un acte charnel et complet d'expulsion, symbolique de l'acte sexuel dont leur voix trahit la douloureuse et voluptueuse impatience. Les sons qui sortent de leur gorge possèdent une consistance ouille ouille ; ces garçons font l'amour au moyen de leur voix."

Il faut en retenir que ces deux procédés de déterritorialisation de la voix, la voix de tête du contre-ténor, tête-sinus-bouche, sans s'appuyer sur le diaphragme, et la voix de la base des poumons et du ventre du castrat, à quoi ça nous sert ? Là, on voit bien en quoi l'agencement musical de la voix, le processus musical de déterritorialisation de la voix ne fait qu'un, en effet, avec une espèce de dépassement de la différence des sexes. Dans notre langage, nous dirions que la musique est inséparable d'un devenir-femme et d'un devenir-enfant. Le devenir-femme fondamental dans la musique, qui n'est pas du tout... Pourquoi la musique s'occupe-t-elle tellement de l'enfant? Ma réponse serait que bien au-delà de ces thèmes, de ces motifs, de ces

sujets, de ces référents, la musique est pénétrée dans son contenu et ce qui définit le contenu proprement musical, c'est un devenir-femme, un devenir-enfant, un devenir-moléculaire, etc., etc.

Ce devenir-enfant, c'est quoi? Il ne s'agit pas pour la musique de chanter ou de faire chanter la voix comme un enfant chante; au besoin l'enfant est complètement artificialisé. Il faudrait presque distinguer l'enfant molaire qui chante, non musicalement, l'enfant de la petite ritournelle, et l'enfant moléculaire, agencé par la musique. Et même quand c'est un enfant qui chante dans une maîtrise anglaise, il faut une opération d'artifice musical par laquelle l'enfant molaire cesse d'être un enfant molaire pour devenir moléculaire, enfant moléculaire. Donc, l'enfant a un devenir musicalement enfant. Ce qui signifie que l'enfant que la musique devient, ou que la musique fait devenir, est lui-même un enfant déterritorialisé comme contenu, de même que la voix comme expression est une voix déterritorialisée. Il ne s'agit pas d'imiter l'enfant qui chante, il s'agit de produire un enfant sonore, c'est-à-dire déterritorialiser l'enfant en même temps que l'on déterritorialise la voix.

Par-là se fait la jonction entre la forme de contenu musical devenir-femme, devenir-enfant, devenir-moléculaire, et la forme d'expression musicale déterritorialise la voix, entre autres par la notion musicale, par le jeu de la mélodie et de l'harmonie, par le jeu de la polyphonie, et à la limite, par l'accompagnement instrumental. Mais à ce niveau, la musique reste essentiellement vocale, puisque comme forme d'expression, elle se définit par la déterritorialisation de la voix par rapport à laquelle les instruments ne jouent qu'un rôle d'aide, comme d'accompagnement, de concomitant. Et parallèlement se fait ce devenir-enfant, ce devenir-femme, et comme on le disait la dernière fois, c'est l'enfant lui-même qui a à devenir-enfant. Il ne suffit pas d'être enfant pour devenir enfant, il faut passer par toute la maîtrise du collège ou de la cathédrale anglaise, ou bien pis encore, pour devenir enfant, il faut passer par l'opération italienne du castrat.

Bellini et Rossini, c'est les derniers à agencer musicalement la voix sous la forme de ces devenirs-là, le devenir-enfant et le devenir-femme. Au début du 19ème siècle, ce qui disparaît, c'est la coutume des castrats, d'une part -- c'est exprès que je ne dis pas la castration ; si je disais la castration, toute la psychanalyse reviendrait à toute allure -- le castrat, c'est un agencement machinique qui ne manque de rien. Le castrat est dans un devenir-femme qu'aucune femme n'a, il est dans un devenir-enfant qu'aucun enfant n'a. Par-là même, il est dans le processus de la déterritorialisation. Devenir enfant, c'est nécessairement, non pas devenir un enfant tel qu'est l'enfant, mais devenir un enfant en tant qu'enfant déterritorialisé, et ça se fait par un moyen d'expression qui est nécessairement lui-même une expression déterritorialisée: la déterritorialisation de la voix.

Fernandez fait un éloge mesuré, mais très remarquable de [David] Bowie. Il dit que c'est une voix de fausset. Mais ce n'est pas par hasard que la pop music, ça a été les Anglais. Les Beatles: il devrait y avoir des voix qui ne sont pas loin du tout. Ce n'est pas un contre-ténor, mais il y en a un qui devait avoir un registre qui approchait le contre-ténor. C'est très curieux que les Français aient refusé les castrats. Pour les Anglais, on comprend, c'est des puritains. Lorsque Gluck fait jouer je ne sais plus quel opéra, en France, il doit réécrire entièrement le rôle principal pour le faire chanter par un ténor. C'est dramatique, ça. Nous, on a toujours été du côté de la ritournelle. Donc, Fernandez fait cette espèce de compliment à la pop music. Mais vous voyez bien où il

veut en venir quand il dit que la musique se termine avec Bellini et avec Rossini, ce qui revient à dire, encore une fois: mort à Wagner, mort à Verdi. Là, ça devient moins bon.

Tout ce que je voudrais retenir du livre de Fernandez, c'est: oui, la musique est inséparable d'un devenir-enfant, d'un devenir-femme, d'un devenir-moléculaire ; c'est même ça sa forme de contenu, en même temps que sa forme d'expression, c'est la déterritorialisation de la voix. Et la déterritorialisation de la voix passe par les deux extrêmes de la voix déterritorialisée du castrat et de la voix déterritorialisée du contre-ténor. Là, ça forme un petit bloc. Il s'agit de machiner la voix, machine sonore vocale, qui implique une déterritorialisation de la voix, du point de vue de l'expression, ayant pour corrélat, du point de vue du contenu, le devenir enfant et le devenir femme, etc.

En effet, à première vue, avec Verdi et Wagner, on revient à une espèce de grande reterritorialisation molaire dans notre langage, à savoir: quel que soit le caractère sublime de leurs voix, le chanteur wagnérien sera homme avec une voix d'homme, la chanteuse wagnérienne sera femme avec une voix de femme. C'est le retour à la différence des sexes. Ils mettent à mort le devenir de la musique. Vous voyez pourquoi Fernandez met ça sur le dos du capitalisme ; il dit que le capitalisme ne peut pas supporter la différence des sexes, il y a la division du travail. En d'autres termes, la voix au lieu d'être machinée dans l'agencement musical, déterritorialisation de la voix-devenir enfant, elle repasse par cette espèce de moulinette: la machine binaire, la voix de la femme qui répond à la voix de l'homme, et la voix de l'homme qui répond à la voix de la femme. Tristan et Yseult. Dans le vieil opéra, vous savez que des personnages comme César étaient chantés par des castrats. Le castrat n'était pas du tout utilisé pour des minauderies ou pour des exercices de style ; le tout-puissant, le César, l'Alexandre est censé dépasser la différence des sexes au point qu'il y a un devenir-femme du guerrier. Achille était chanté par un castrat. Il y a en effet un devenir femme d'Achille.

On devrait s'interdire de parler de ce qu'on n'aime pas. Il devrait y avoir une interdiction absolue. On écrit toujours pour, en rapport à ce qu'on aime. Une littérature qui n'est pas une littérature d'amour, c'est vraiment de la merde. Fernandez est très discret ; il parle très peu de Verdi et de Wagner, mais je crois qu'il se passe autre chose: la musique devient symphonique. Au besoin, elle ne cesse pas d'être vocale, mais c'est vrai qu'elle devient symphonique. Une des pages mauvaises de Fernandez, c'est quand il dit que c'est le développement instrumental qui force les voix à redevenir voix d'homme et voix de femme, à repasser par cette espèce de machine binaire. En effet, dans un ensemble symphonique, le contre-ténor est foutu. Il a l'air de dire que la musique instrumentale ou symphonique fait trop de bruit, trop de bruit pour que ces devenirs très subtils soient encore perceptibles. On peut imaginer que c'est tout à fait autre chose.

Qu'est-ce qui s'est passé dans cette espèce de destitution de la voix? Qu'est-ce qui se passe lorsque la machine musicale cesse d'être primordialement vocale, l'instrument n'étant plus qu'un accompagnement de la voix, pour devenir instrumentale et symphonique ? Je crois que c'est vraiment la machine musicale, ou l'agencement, qui change. Il ne s'agit plus d'agencer la voix, il s'agit de traiter la voix, il me semble, que c'est une très grande révolution musicale. Il s'agit de traiter la voix comme un élément parmi d'autres, ayant sa spécificité, un élément parmi d'autres dans la machine instrumentale. Ce n'est plus la flûte ou le violon qui sont là pour rendre possible ou pour accompagner le processus de déterritorialisation de la voix. C'est la voix elle-même qui

devient un instrument, ni plus ni moins qu'un violon. La voix est mise sur le même pied que l'instrument, si bien qu'elle n'a plus le secret de l'agencement musical. C'est donc tout l'agencement qui bascule. Je dirais que c'est une véritable mutation.

Il ne s'agit plus de trouver ou d'inventer une machine de la voix, il s'agit d'élever la voix à l'état d'élément d'une machine symphonique. C'est complètement différent. Ce n'est pas étonnant que Fernandez ait raison, d'un point de vue très limité: avec Verdi et Wagner se fait une reterritorialisation de la voix, et ça durera avec Berg ("Lulu"). Mais c'est bien forcé, parce que c'est plus en tant que voix que la voix est élément musical. Si bien que si on la considère en tant que voix, elle retombe à son état de détermination pseudo-naturelle, voix d'homme ou voix de femme ; elle retombe dans la machine binaire puisque ce n'est plus en tant que voix qu'elle est élément de la machine musicale. Dès lors, en tant que voix, elle retombe effectivement dans la différence des sexes, mais ce n'est plus par là qu'elle est musicale.

Le gain formidable de cette musique instrumentale symphonique, c'est que, au lieu de procéder par une simple machination sonore de la voix, elle procède à une machination sonore généralisée qui ne traite plus la voix que comme un instrument à l'égal des autres. Si bien, encore une fois, que lorsque vous considérez ces voix en tant que voix, elles retombent dans la détermination naturelle ou territoriale homme-femme. Mais en même temps, ce n'est pas par là qu'elles sont musicales ; elles sont musicales dans un tout autre point de vue: dans leur rapport avec l'instrument dont elles sont l'égal, dans l'ensemble de la machination, où, à la limite, il n'y aura plus aucune différence de nature entre le son de la flûte, le timbre de la voix. On sera passé à un nouveau type d'agencement. Je dirais presque que la forme d'expression musicale a changé: au lieu de machination de la voix, vous avez machination symphonique, machination instrumentale dont la voix n'est qu'un élément égal aux autres.

Mais du coup la forme de contenu change aussi, et vous allez avoir un changement dans les devenir. La forme de contenu reste le devenir, mais vous allez avoir comme une impossibilité de rattraper à l'état pur ce qui faisait l'essentiel de la musique vocale, à savoir le devenir-femme et le devenir-enfant. Vous allez avoir une ouverture sur d'autres devenir. Les devenir de la musique précédente s'arrêtaient au devenir-femme et au devenir-enfant ; c'étaient principalement des devenir qui s'arrêtaient presque à une frontière qui était le devenir animal, et avant tout, le devenir-oiseau. Le thème du devenir apparaît constamment, soit produire musicalement un oiseau déterritorialisé. La déterritorialisation de l'oiseau, à la lettre, c'est lorsqu'il est arraché à son milieu. La musique ne reproduit pas le chant de l'oiseau ; elle produit un chant d'oiseau déterritorialisé, comme l'oiseau de Mozart dont je prends tout le temps l'exemple.

Or, la nouvelle musique instrumentale ou symphonique, peut-être qu'elle n'a plus la maîtrise des devenir-enfant et des devenir-femme -- ce n'est plus comme avant -- mais une ouverture sur d'autres devenir, comme s'il y avait une espèce de déchaînement des devenir-animaux, des devenir-animaux proprement sonores, proprement musicaux, des devenir puissances élémentaires, des devenir élémentaires, Wagner, le thème même de la mélodie continue qui est comme la forme d'expression à laquelle correspond comme forme de contenu une espèce de déchaînement des éléments, des espèces de devenir sonores élémentaires.

Enfin, une ouverture sur quelque chose qui, à mon avis, n'existe pas du tout dans la musique vocale, mais qui peut être repris dans cette nouvelle musique par la voix, dans le nouvel agencement: des devenirs moléculaires, des devenirs moléculaires inouïs. Je pense aux chanteuses dans Schönberg. C'est déjà ça avec Debussy, et dans toute la musique moderne. [Luciano] Berio. Dans "Visage", on voit très bien qu'on ne traite du visage qu'en le défaisant. Il y a tout le domaine de la musique électronique où vous avez cette ouverture vers les devenirs moléculaires qui ne sont permis que par la révolution Verdi, Wagner. Donc, je dirais que la forme musicale d'expression change et que, du coup, la forme de contenu s'ouvre sur des devenirs d'un autre type, d'un autre genre.

Au niveau d'une définition très générale de la machine musicale ou du plan de consistance sonore, qu'est-ce que ce serait le plan de consistance sonore ? Je dirais que, du point de vue de l'expression, vous avez toujours une forme d'expression qui consiste en une machination, machination portant soit directement sur la voix, soit machination symphonique intégrant la voix à l'instrument, et du côté du contenu, sur ce même plan de consistance sonore, vous avez toujours des devenirs proprement musicaux qui ne consistent jamais en imitation, en reproduction, et qui sont tous les devenirs qu'on a vus avec leurs changements, et vous avez le thème comme de la forme et de la forme de contenu: les deux sont pris dans un mouvement de déterritorialisation.

Je me demande si pour le cinéma il ne s'agit pas de la même chose ? Quelqu'un avait travaillé là-dessus l'année dernière, sur le cinéma parlant. Là aussi, c'est un problème de voix. Est-ce qu'on ne pourrait pas dire qu'au début du parlant la voix n'est pas tellement individualisée ? Elle ne sert pas tellement de facteur d'individuation ? Exemple: la comédie américaine. C'est comme si les caractères individuels de la voix étaient dépassés. Le parlant n'a pris la voix que pour dépasser les caractères individuels de la voix. Finalement lorsque le parlant naît se forme une individualisation par le visage ou par le type, et la voix en tant que facteur déterminant du cinéma dit parlant dépasse les déterminations particulières ou même spécifiques. Ce sera assez tardivement que l'on reconnaîtra la star à la voix, Dietrich et Greta Garbo.

Or, dans la comédie américaine, il n'y a pas de voix, et pourtant il y a un usage du parlant qui est quelque chose de fantastique, mais la voix n'est pas distribuée d'après des machines binaires ou d'après des machines d'individuation. Qu'est-ce qu'il y a de bien dans la voix de Bogart ? C'est que sa voix n'est pas du tout individuée; c'est complètement une voix linéaire. Ce qui a fait le succès de la voix de Bogart, c'est une voix blanche: c'est le contre-ténor du cinéma. C'est une voix blanche qui est très bien rythmée, mais qui, à la lettre, ne passe pas par les poumons. C'est une voix linéaire qui sort par la bouche. [Sur le parlant dans la comédie américaine, voir le séminaire *Cinéma 4, séance 17 (le 26 mars 1985)*, et sur Bogart surtout, *Cinéma 4, séance 19 (le 23 avril 1985)*] Quand la musique est vocale, elle ne se sert pas de la voix comme voix individuée ou comme voix sexuée, homme-femme ; elle se sert de la voix comme forme d'expression d'un devenir, devenir-femme, devenir-enfant. De la même manière, le cinéma parlant a commencé à se servir de la voix comme forme d'expression d'un devenir.

Il faudrait aussi définir le plan fixe: de même qu'il y a un plan de composition sonore qui ne fait qu'un avec la machine musicale et tous les devenirs de cette machine et les devenirs de la machine musicale, c'est ce qui parcourt le plan de consistance sonore, eh bien, de même que la machine musicale doit être dit un plan sonore fixe. Mais fixe, ça veut dire aussi bien la vitesse

absolue que la lenteur ou le repos absolu ; ça veut dire l'absolu du mouvement ou du repos. Et les devenirs qui s'inscrivent sur ce plan, c'est du mouvement relatif, les vitesses et les lenteurs relatives, eh bien de la même manière le plan fixe cinématographique peut être dit aussi bien mouvement absolu que repos absolu: c'est sur lui que s'inscrivent et les formes d'expression cinématographiques et le rôle de la voix dans le cinéma parlant, et les devenirs correspondants suivant les mutations des formes d'expression avec de nouvelles formes de contenu. J'aimerais bien que vous disiez ce que vous en pensez.

Le jeu fort-da de l'enfant avec sa bobine, ce n'est pas du tout ce que croit la psychanalyse. Ça n'a rien à voir avec une opposition différentielle entre des éléments signifiants. C'est tout à fait autre chose, c'est la petite ritournelle. C'est la petite ritournelle de territorialité. Le jeu de la bobine, ce n'est pas du tout une machine binaire, il y a tous les intermédiaires ; ce n'est pas du tout une opposition phonologique, c'est une ritournelle. [Voir le séminaire *A Thousand Plateaus 8* où Deleuze se réfère au jeu "fort-da" et obliquement au jeu de la bobine] La vraie musique commence à partir du moment où on prend la petite ritournelle et où on déterritorialise, on fait subir à la ritournelle un processus de déterritorialisation. Mozart n'a pas cessé de faire ça. Le "Concerto à la mémoire d'un ange" [de Alban Berg], c'est ça, un enfant déterritorialisé. Un enfant meurt et les conditions de la production de déterritorialisation de l'enfant.

Je voudrais que l'on prenne ce qu'on a fait depuis le début comme une espèce de résumé d'ensemble recentré sur un type de plan très particulier: le plan de consistance sonore ou musique, et les agencements musicaux qui se tracent sur ce plan de consistance.

Un étudiant : Que pense Nietzsche par rapport à Wagner?

Deleuze : C'est une drôle d'histoire. Il est impossible de le lire simplement littérairement, bien que ce soit très beau. Nietzsche faisait lui-même de la musique, tout le monde le sait et tout le monde est unanime pour dire que cette musique, à part de rares morceaux, n'est pas très bonne. Cette remarque n'est pas fameuse. Nietzsche faisait passer toute sa musicalité dans son écriture ; c'est ça Nietzsche musicien. Ce qui est intéressant, c'est de voir que sa musique ressemble à du Schubert, à du Schumann, et très souvent. Je lance un appel: allez écouter les mélodies de Nietzsche dans les discothèques. Qu'est-ce que dit Nietzsche contre Wagner? Il dit que c'est de la musique aquatique, que ce n'est pas dansant du tout, que tout ça n'est pas de la musique mais de la morale. Il dit que c'est plein de personnages: Lohengrin, Parsifal, et que ces personnages sont insupportables.

Qu'est-ce qu'il veut dire presque implicitement? Il y a une certaine manière de concevoir le plan où vous trouverez toujours des formes en train de se développer, aussi riche que soit ce développement, et des sujets en train de se former. Si je reviens à la musique, je dis que Wagner renouvelle complètement le domaine des formes musicales ; si renouvelé qu'il soit, il reste un certain thème du développement de la forme. Boulez a été un des premiers à souligner la prolifération de la forme ; c'est par-là qu'il fait honneur à Wagner, un mode de développement continu de la forme, ce qui est nouveau par rapport à avant. Mais si nouveau que soit le mode de développement, il en reste un développement de la forme sonore. Dès lors, il y a nécessairement le corrélat, à savoir: le corrélat du développement de la forme sonore, c'est la formation du sujet. Lohengrin, Parsifal, les personnages wagnériens, c'est les personnages de l'apprentissage, c'est le

fameux thème allemand de la formation. Il y a encore quelque chose de goethéen dans Wagner. Le plan d'organisation est défini par les deux coordonnées de développement de la forme sonore et de formation du sujet musical. Nietzsche fait partie d'une tout autre conception du plan.

Quand je disais que le plan de consistance ne connaît que deux choses: il ne connaît plus de formes qui se développent, il ne connaît plus que des vitesses et des lenteurs, des mouvements et des repos. Il ne connaît plus que des vitesses et des lenteurs entre particules, entre molécules. Il ne connaît plus de formes en train de se développer. Il ne connaît plus que des rapports différentiels de vitesse entre éléments. Il ne connaît pas de développement de la forme. J'ajouterais que corrélativement, il ne connaît plus de formation d'un sujet, fini l'éducation sentimentale. Wagner, c'est encore d'un bout à l'autre l'éducation sentimentale. Le héros wagnérien dit: «Apprenez-moi la peur.» Nietzsche, ce n'est pas ça. Il n'y a que des heccétés, c'est-à-dire des combinaisons d'intensités, des composés intensifs.

Les heccétés, ce ne sont pas des personnes, ce ne sont pas des sujets. Si je pense à Nietzsche, je me dis qu'il est en plein là-dedans. Qu'est-ce qu'il y a de beau dans *Ecce Homo*? Je ne force pas beaucoup en disant que Nietzsche, c'est quelqu'un qui passe son temps à nous dire qu'il n'y a que des vitesses et des lenteurs. [*Quant aux heccétés chez Nietzsche et ces autres auteurs, voir Mille plateaux, pp. 328-330*] Tous font de grands hommages à Goethe, mais ce sont de grands sournois. Hölderlin et Kleist font des hommages à Goethe, mais il n'empêche que c'est leur haine pure. Nietzsche ne nous dit pas: soyez rapide ; lui n'était pas très rapide. On peut être très rapide en marchant très lentement ; c'est encore une fois une question de rapport différentiel entre vitesses et lenteurs. On peut être très rapide sans bouger ; on peut faire des voyages sur place d'une rapidité folle, être revenu avant d'être parti. *Ecce Homo*, c'est formidable, c'est un des plus beaux livres du monde, la manière dont Nietzsche parle des saisons, des climats, de la diététique. Ça revient tout le temps à nous dire: je ne suis pas une personne, ne me traitez pas comme une personne, je ne suis pas un sujet, n'essayez pas de me former. C'est ça qu'il dit à Wagner ; il dit que c'est de la musique pour Bismarck. Il ne veut pas d'éducation sentimentale. Ce qui l'intéresse, c'est les heccétés et les compositions d'intensités, et il se vit comme un ensemble d'heccétés.

Cette disparition d'un apprentissage ou d'une éducation au profit d'un étalement des heccétés, je crois que Nietzsche fait ça dans ses écritures. Quand il dit que la musique de Bizet c'est bien mieux que Wagner, il veut dire que dans la musique de Bizet, il y a quelque chose qui pointe et qui sera bien mieux réussi par Ravel ensuite. Et ce quelque chose, c'est la libération des vitesses et des lenteurs musicales, c'est-à-dire ce qu'on appelait à la suite de Boulez la découverte d'un temps non pulsé, par opposition au temps pulsé du développement de la forme et de la formation du sujet, un temps flottant, une ligne flottante.

Richard Pinhas : C'est quand même inquiétant cette préférence, à un moment, de Nietzsche pour Bizet, différence qui disparaît complètement avec les textes de *Ecce Homo*, où il retourne complètement Wagner, en disant que finalement: «C'est lui que j'aime», pendant un moment; durant sa grande fâcherie, il y a une espèce de reproche qu'il impute à Wagner, et il va affirmer Bizet comme le créateur positif de l'époque. Il y a un problème de la ligne mélodique: Wagner est supposé foutre en l'air la ligne mélodique, et ce qu'il aime chez Bizet, c'est la prédominance de la ligne mélodique. Dans le même temps, il va traiter Wagner de rhéteur et d'homme de théâtre ; c'est ses termes et ce sont les termes précis qui peuvent définir la subjectivité et la

création de sujet. Mais je ne trouve pas ça très clair de faire de Bizet comme une pointe dépassant Wagner, ce n'est pas évident. Il y a une ambiguïté, dans Nietzsche, au niveau des problèmes de la ligne mélodique, et à certains égards, avec toute l'admiration et tout l'amour que j'ai pour lui, il y a peut-être une position en retrait par rapport aux critères d'innovation qui se trouvent chez Wagner. Ça reste à vérifier.

Ce qui me paraissait extrêmement intéressant dans le développement qu'a fait Gilles, c'est qu'il marque très rapidement des lignes de coupures. Ce sont des lignes de transition ou plutôt de grands plans de variations qui affectent le devenir de la musique en général. Et à un moment, il se posait une question, à savoir: comment se fait-il qu'on n'ait pas pu continuer à garder des voix de haute-contre ou des voix de castrat ? Ça disparaît. La réponse est toute trouvée: à un certain moment du devenir de la musique, c'est-à-dire à partir du moment où un plan de composition musicale ou un plan de consistance musicale se trouve comme ouvert ou orienté vers une nouvelle méthode de production ou de création sonore, méthode, c'est aussi bien au niveau de l'écriture que des matériaux ou des agencements utilisés, c'est absolument plus nécessaire.

Je prends un exemple concret: qu'est-ce que ça voudrait dire, aujourd'hui, à quoi ça servirait, quelle serait l'utilité d'un virtuose tel qu'on les formait dans le passé, pour jouer la musique des compositeurs contemporains ? Ça n'a plus aucune raison d'être. Ce qui est réclamé au niveau de l'exécution n'existe plus au niveau de l'écriture. Autant la virtuosité était un élément de composition nécessaire il y a encore un siècle, autant aujourd'hui, c'est un élément qui a complètement disparu. Donc, on assiste en même temps qu'à la création de nouvelles formes, de nouveaux agencements, de nouveaux développements, de nouveaux matériaux, tout arrive à la fois. On assiste au rejet, même pas au rejet par exclusion, mais peut-être au rejet par lassitude ou par épuisement de certaines composantes antiques telles que la virtuosité dans ce cas-là. À la limite, on pourrait dire qu'il n'y a plus rien à faire de la virtuosité.

Deleuze : Est-ce qu'on peut dire, ou est-ce que ça te trahit, que la virtuosité, c'était une technique de déterritorialisation proprement liée, non pas à l'ensemble des devenirs musicaux, mais dans la musique, liée au devenir-femme et au devenir-enfant ? Ce qui a toujours appartenu à la musique, à travers toute son histoire, c'est des formes de devenir animal très particulières.

Claire Parnet : On peut supposer que les devenirs les plus déterritorialisés sont toujours opérés par la voix. Berio.

Deleuze : Le cas Berio est très étonnant. Ça reviendrait à dire que le virtuose disparaît lorsque Richard invoque l'évolution machinique de la musique, et que, dès lors, le problème du devenir musical est beaucoup plus un problème de devenir moléculaire. On voit très bien que, au niveau de la musique électronique, ou de la musique de synthétiseur, le personnage du virtuose est, d'une certaine manière, dépossédé. Ça n'empêche pas que dans une musique aussi moderne, celle de Berio, qui utilise tous ces procédés, il y a maintien des virtuoses et maintien d'une virtuosité vocale.

Pinhas : Ça m'apparaît sous la forme d'une persistance d'un code, un code archaïque; ça rentre comme un élément dans la composition innovatrice de Berio. Il fait subir quand même un drôle de traitement à cette voix.

Deleuze : Je te donnerais raison parce que Berio insère toutes sortes de ritournelles dans ce qu'il fait. J'avais défini la ritournelle, par différence avec la musique, comme la voix ou l'instrument déterritorialisés. La ritournelle, c'est la territorialisation sonore par opposition à la musique en tant que musique qui est le processus, le procès de déterritorialisation. Or, de même qu'il y a des devenirs-femme, des devenirs-enfant, des devenirs-animaux, il y a des devenirs-peuples: c'est l'importance, dans la musique, de tous les thèmes folkloriques. Le petit air folklorique, c'est de l'ordre de la ritournelle ; le petit air de telle région, qu'un musicien prenne, à la lettre, pique, et bien plus, transforme et l'expression et le contenu, parfois laisse subsister une phrase intégralement, les degrés de transformation sont très variables. Or, chez Berio, intervient une utilisation du folklore des chants populaires de tous les pays ; au besoin il les inscrit dans une langue multiple, et à ce niveau, en effet, il y a une espèce de virtuosité vocale. Je tiens à la petite ritournelle de l'enfant ou de la femme, et à cette machine de déterritorialisation qui va reprendre tout ça pour faire subir un traitement spécial de la voix ou de l'instrument, du chant populaire, au point que Verdi est branché sur la révolution italienne. Ça explique les branchements. Verdi devient le génie de l'Italie naissante.

Pinhas : D'après ce que tu as dit, je dégagerais quatre périodes fondamentales, il n'y a pas de coupures à proprement parler, mais il y a des variations et des transformations, des translations qui amènent à de nouveaux plans de composition musicaux. La première, non pas dans le temps, mais en référence à ce qu'on a dit, s'arrête à Rossini; la seconde s'arrête avec l'avènement de Debussy et de Ravel; la troisième, comme par hasard, tombe à peu près avec les effets de la Seconde Guerre Mondiale; la quatrième, ce serait les formes musicales qu'on retrouve aujourd'hui, aussi bien avec la pop music commerciale-populaire, et aussi bien au niveau des travaux réputés d'avant-garde. Musique réputée contemporaine.

On trouve, pour les première et seconde périodes, des connexions extrêmement étroites, au niveau des figures de contenu, avec des devenir-animaux et des devenir-enfants et devenir-femmes, dans le premier cas surtout, un devenir-enfant et un devenir-femme, dans le deuxième cas les mêmes, avec en plus une dimension de reformation propre aux exemples qu'on pourrait trouver dans Wagner. Et à partir de Debussy et de Ravel, on a, d'une part effectivement, des devenirs moléculaires et un certain rapport à des devenirs qu'il faudrait définir, en rapport avec des matériaux, «terrestres». Lorsque Ravel intitule un morceau "La Mer", il y a, d'une part, des devenirs moléculaires, d'autre part, un certain rapport aux éléments.

Ensuite, il y a la musique actuelle qui, pour moi, est principalement moléculaire, abstraite. Aussi bien dans les deux premières catégories, ou séries, il est légitime, on ne peut pas faire autrement que de passer par une analyse se référant à des figures de contenu et des figures d'expression et là, mettons que ma demande, depuis quelques semaines, a été pleinement satisfaite, autant j'ai l'impression que, à partir de Ravel et de Debussy, la figure de contenu cède à quelque chose qui, bien sûr, pourrait également prendre le nom de figure de contenu, mais qui serait beaucoup plus proche d'un certain type d'agencement singulier, qui viendrait remplacer ces figures de contenu, tout du moins au niveau d'une analyse, et que la figure d'expression se dédouble en une figure d'expression proprement dite, et en lignes d'effectuations qui seraient aussi bien des effectuations matérielles, des effectuations d'écritures, des effectuations d'exécutions, que des compositions d'affects à trouver. Ce n'est pas exclusif, ça n'infirme pas les figures de contenu et les figures d'expression, ça ne fait que les développer. Il me semble que dans la musique d'aujourd'hui,

principalement les compositeurs anglais et les Américains, on n'a pratiquement plus de contenu possible; à la place, on pourrait affirmer une espèce de généralisation des devenirs moléculaires.

Deleuze : Mais le devenir, c'est un contenu comme un autre, le contenu moléculaire.

Pinhas : Oui, mais à partir du moment où il est général, il ne nous sert pas beaucoup, au niveau d'une analyse, comme élément d'approche. Mais il va de soi que c'en est un. Si je veux mettre le point fort, mettons sur les agencements singuliers, c'est une forme permettant de développer le terme de figure de contenu. Et je vois que, au niveau de la musique contemporaine, ce qui va se passer -- et on peut presque le repérer pays par pays ou courant de composition par courant de composition --, c'est l'affirmation de temps extrêmement différenciés et élaborés. Exemple: bien sûr, on va avoir deux catégories générales qui vont être le temps pulsé et le temps non pulsé, mais au sein de ces catégories, ou parallèlement à ces catégories, on va s'apercevoir que la musique anglaise et que la musique de certains Américains, je pense à La Monte Young et parfois à Steve Reich, c'est une musique qui se réfère ou qui constitue un temps métallique d'exécution et d'affection, ainsi que de composition, qu'on va avoir un temps métallique non pulsé ; que d'un autre côté, chez certains Américains comme Philip Glass, on va avoir un temps métallique pulsé et aussi toutes autres formes de temps qui appartiendraient également à la même famille ; que du côté des Allemands, on va avoir un temps aussi abstrait que les autres, mais qui va être de type mécanique avec des inscriptions rythmiques très précises.

En France, j'ai dans la tête un groupe qui s'appelle Magma ; on va avoir un temps de la guerre qui reprend, et ce n'est pas du tout une espèce de hiérarchie despotique des sons, mais qui, dans le contexte où c'est exécuté, va avoir tout un aspect novateur, et on va trouver tout un tas d'autres temps: des temps actuels, des temps de l'instant effectués dans ces sortes de musiques. Par contre, dans la pop music, on va assister à une espèce de rémanence, une espèce de retour de quelque chose qui me laisse très perplexe et qui appartient pleinement aux figures de contenu, quelque chose qui va prendre la place d'un signifié, mais qui ne sera pas un signifié proprement dit. Le terme qui conviendrait pour expliquer ça, c'est le terme d'icone abstrait. Un icône abstrait, ce serait quelque chose qui ne représente rien, mais qui joue et qui fonctionne comme un élément de représentation. Donc, on va retrouver quelque chose comme ça.

Deleuze : Petite question de détail, Richard. Dans ces voix, dans cette espèce de machinerie de la voix, dans la musique pop, ce n'est pas faux ce que dit Fernandez: qu'il y a aussi une voix qui dépasse la machine binaire des sexes. Ce n'est pas seulement Bowie, c'est aussi bien les Rolling et les Pink Trucs [*peut-être Pink Floyd*]. Alors, es-tu d'accord là-dessus?

Pinhas : Oui, sauf que déjà référer une voix au problème de la différence des sexes, c'est un pas tellement odieux à franchir que ça ne me semble pas vraiment pertinent.

Deleuze : Là, tu déconnes. Tu n'es pas sérieux. Si on dit homme-femme, ou la machine binaire, c'est une territorialité de la voix, les milieux, les sexes, les types de ritournelles et les endroits du corps concernés, les poumons, la gorge, le diaphragme ; c'est tout un mélange. C'est ce que j'appelle la voix territorialisée avec, comme forme musicale, la ritournelle. Je dis que la musique commence avec les processus de déterritorialisation. Alors à mon avis, les processus de déterritorialisation qui constituent la musique, tu as raison de dire que la musique n'a rien à y

voir puisque la musique ne commence qu'avec les processus de déterritorialisation. Il n'y a de musique que par les processus de déterritorialisation de la voix.

Alors le procès de déterritorialisation de la voix sur le mode technique castrat, haute-contre, les unes et les autres ne sont pas du tout identiques, les endroits du corps ne sont pas les mêmes, les milieux ne sont pas les mêmes. Il y a donc des processus de déterritorialisation de la voix qui vont être partie intégrante de la musique vocale. Et puis il y a des processus de déterritorialisation proprement instrumentaux, qui vont faire de la voix un instrument instrumental parmi les autres ; c'est une figure tout à fait différente. Je dirais que tous les devenirs se font d'abord par la voix. Dans cette histoire d'agencement, j'insiste là-dessus: substituer à la dualité artificielle-naturelle la différence territorialité-déterritorialisation, parce que, finalement, il n'y a rien de naturel ou il n'y a rien d'artificiel.

Un étudiant : [*Propos inaudibles*] (*Sur les anachronismes*)

Gilles Deleuze : Complètement. Tous les procès de déterritorialisation sont aussi créateurs de reterritorialisations, plus ou moins artificielles. Lorsque la musique instrumentale, lorsque l'instrument devient premier par rapport à la voix, la voix devient par là même un facteur de reterritorialisation alors qu'avant, elle était essentiellement prise dans un mouvement de déterritorialisation, qu'elle était même un agent de déterritorialisation.

Un étudiant : Bob Dylan, c'est vraiment une déterritorialisation ?

Deleuze : Oui, oui. Qu'est-ce que c'est, musicalement, la voix de Dylan? C'est une espèce de voix blanche. C'est très curieux. Elle est de plus en plus nasale.

Pinhas : Ce que tu disais tout à l'heure sur l'emploi des archaïsmes est très important parce que, à partir du moment où tu emploies un élément anachronique et que tu l'inclus dans une perspective d'innovation, tu arrives à un résultat encore plus puissant. Et à un certain niveau, l'emploi de structures binaires, qu'on a vu démarrer dans le jazz contemporain avec Miles Davis, c'est l'avènement du néo-binarisme américain. Il reprend un des éléments les plus territorialisés dans l'usage moderne, à savoir la batterie ; c'est ce qui découpe le temps musical sur une base deux ou trois, selon les normes conventionnelles. Et qu'est-ce qu'il fait avec cet élément le plus territorialisé? Il invente ou réinvente une prolifération de temps composés, à ce point que, finalement, il crée à l'aide de cet événement "ancien", ou très codé ; il crée une espèce de ligne de déterritorialisation quasi absolue, au niveau des structures rythmiques.

Deleuze : Je crois qu'il y a des phénomènes de rencontre et de convergence. Steve Reich dit tout ce qu'il doit aux civilisations orientales, ça n'empêche pas qu'il y est venu à l'issue d'un processus de convergence qui passait par la musique orientale. Je lis un texte de Boulez: "Le tempo est dû à un rapport numérique écrit, mais il est complètement modifié et transmis par une vitesse de déroulement. Tenant compte de ce phénomène, il était beaucoup plus facile d'avoir des rapports extrêmement complexes tout en écrivant des rapports intrinsèquement plus simples, et en ajoutant des modifications de vitesses sur ces rapports numériques. Si l'on incorpore dans une structure de rythme assez simple" -- du point de vue de la forme -- "des accumulations de petites notes" -- il y a déjà ça dans Mozart -- "l'accumulation de petites notes qui va permettre de

produire des rapports de vitesses et de lenteurs très complexes en fonction de rapports formels très simples, on obtient un tempo brisé à chaque moment. Ainsi il y a une musique qui peut se passer complètement de pulsation, une musique qui flotte où l'écriture elle-même apporte pour l'instrumentiste une impossibilité de garder une coïncidence avec un tempo pulsé. Les petites notes, l'ornementation, la multiplication des différences de dynamique." [*Texte de Pierre Boulez ; à la lumière de la discussion dans Mille plateaux, pp. 330-331, et surtout la note 41, le texte cité pourrait bien être Par volonté et par hasard (Paris : Seuil, 1975)*] Il y a des critiques qui parlent de "blocs" au sujet de ces petites notes chez Mozart. Il faudrait chercher aussi dans Debussy ces petits blocs qui viennent, à la lettre, rompre le développement de la forme, et sur le fond d'une forme relativement simple, ils engendrent des rapports de vitesses et de lenteurs extrêmement complexes. C'est bien ce que Richard disait.

Pinhas : Mouais, en gros?

Deleuze : En gros, en gros? Oui.

Pinhas : Je dis en gros, non pas par rapport à ce que tu dis, toi, ni à l'interprétation que tu fais de Boulez, mais bien par rapport au texte de Boulez lui-même qui reste toujours ambigu, très souvent juste, mais ambigu.

Deleuze : Ambigu? Je voudrais que vous disiez vos réactions en rapport à l'histoire de la voix dans le cinéma parlant. Le parallèle que je vois? Si on accepte l'idée d'une machine musicale, la machine musicale, c'est ce qui occupe le plan de consistance sonore, que la machine musicale que l'on définit abstraitement comme la déterritorialisation sonore, je peux donc dire que ça c'est la machine abstraite de musique. La machine abstraite, c'est l'ensemble des processus de déterritorialisation sonore. On peut très bien concevoir des mutations de la machine telles que ses différents éléments changent complètement de rapport.

Alors que l'histoire vienne là-dedans, je peux dire que si je prends des machines concrètes musicales, là, il y a bien une histoire. Par rapport à ma machine abstraite définie comme plan de consistance sonore, je dirais que cette machine abstraite s'actualise nécessairement dans des machines concrètes. Premier type de machine concrète: la déterritorialisation porte sur la voix ; la voix n'est plus ni voix d'homme ni voix de femme. La déterritorialisation porte sur la voix avec les sous-machines suivantes: la machine castrat, la machine contre-ténor, etc., tous ces agencements. Donc, je définis là une première machine concrète qui effectue ma machine abstraite.

Puis, je dis que voilà une autre machine concrète. Accordez-moi que je peux les dater ces machines concrètes. Je peux dire que tel agencement se réalise là, avec tel sous-agencement qui se réalise là. La machine castrat se réalise en Italie à telle époque, et puis ça se termine à telle époque. C'est un fait. Là-dessus, je considère un autre agencement: la déterritorialisation sonore continue, mais elle ne porte plus sur la voix; c'est une déterritorialisation instrumentale ou symphonique qui élève la voix à l'état de pièce de la machine. Il ne s'agit plus de machiner la voix, il s'agit de faire de la voix humaine un élément de la machine. À ce moment-là, je dis qu'il y a une espèce de mutation dans la machine.

Alors je suis bien forcé de réintroduire, sinon une histoire, du moins des dates, exactement comme des noms propres. Le nom propre, c'est l'indicateur d'un agencement concret. Tous les noms qui vont me servir à désigner un agencement concret, je les traite comme un nom propre, y compris les dates. Et d'un agencement concret à un autre agencement concret, on peut concevoir tous les modes: on peut concevoir le mode par prolifération. Là j'invoquerais la réalité du rhizome. L'histoire ne jouerait qu'une détermination extrêmement secondaire ; je ne voudrais pas réintroduire un point de vue historique. Ce dont j'ai besoin, c'est de coordonnées concrètes pour les agencements concrets, coordonnées concrètes du type: noms propres, dates, lieux, heccétés de toutes sortes pour désigner les agencements concrets qui, tous, au même degré de perfection, du moins d'après la perfection, ont toujours la perfection dont ils sont capables, et tous effectuent la machine abstraite. Encore une fois, j'appelle uniquement machine abstraite musicale le procès de la déterritorialisation sonore. Là-dessus, ça n'empêche pas que les procès de la déterritorialisation sonore sont très différents suivant qu'ils portent d'abord sur les instruments, suivant qu'ils portent d'abord sur les formes, etc.

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Gilles Deleuze : Il n'y aurait pas de seuil d'abstraction dans la musique; je ne suis pas d'accord avec une conception de la musique abstraite.

Georges Comtesse : Il faut que la machine vocale se dédouble en une machine plus profonde que la machine vocale, et qui implique la machine du silence. S'il n'y avait pas cette machine de silence, Boulez ne pourrait pas dire qu'il y a dans le silence un processus de la musique qui est un processus d'abolition, de destruction, et que dans la musique, on ne cesse de chérir l'objet que l'on veut détruire. C'est ça la machine du silence.

Pinhas : Ce que tu dis est extrêmement grave. Tu reprends les thèmes de «bruits», qui font du musicien le transporteur de la pulsion de mort, le grand meneur de la détresse contemporaine, et la grande figure de la mort, dans le même temps où la répétition devient uniquement un phénomène dans le cas de «bruits» de stockage. Donc, d'une part, il y a une mésentente, et d'autre part, il y a une espèce de pourrissement de tout ce qui s'attache à la musique, pourrissement qui se concrétise justement dans cette dimension d'abolition à laquelle tu fais référence. Or, qu'est-ce que c'est que le silence, y compris la forme la plus achevée théoriquement du silence ? C'est, finalement -- je prends Cage comme exemple, Boulez se réfère aussi à Cage -- le silence, c'est de l'environnement. Le silence absolu, ça n'existe pas.

Comtesse : Le silence intensif d'un musicien n'a rien à voir avec l'environnement. C'est le degré zéro.

Pinhas : Ton degré zéro, je veux bien y croire à partir du moment où tu m'en donneras une définition. Je ne vois pas, et personne dans l'histoire de la musique n'a pu définir ce que c'était que le silence, à part Cage qui, sous le mot silence, indique un environnement qui doit laisser passer les bruits ambiants. Je ne vois pas à quoi correspond ce zéro silencieux, ce silence absolu, sinon justement à une dimension d'abolition qui est de nouveau le terme de mort collé sur la musique. Le problème des musiciens aujourd'hui, ce n'est absolument pas un problème de subjectivité, ni un problème de rapport au silence. C'est un problème d'affectation de la matière

sonore, c'est un problème de vitesses et de lenteurs, c'est un problème de temps métallique. Jamais ça n'a été la dimension de la mort, une dimension de représentation ou bien une dimension de type silence.

Deleuze : Je voudrais dire quelque chose parce que mon cœur se dilate de joie. J'ai l'impression que Richard a mis le doigt sur quelque chose: dans toutes tes interventions, et tu sais qu'elles m'intéressent beaucoup, je te dis toujours qu'il y a quelque chose que je n'arrive pas à comprendre: tu es en train toujours de me flanquer une machine de plus et un agencement de plus. Toutes tes interventions, et quelle que soit la variété des sujets, c'est pour me dire: tu as oublié un agencement. Aujourd'hui, tu me dis: tu as oublié la machine silence, qui n'est ni la ritournelle ni la déterritorialisation de la voix, et tu m'en colles toujours une de plus. Richard te dit qu'avec toi qui en rajoutes toujours, au meilleur sens du mot, est-ce que ce n'est pas pour nous reflanquer quelque chose qui jouerait le rôle d'instinct de mort ? Ou de machine de castration?

J'ai parfois un sentiment un peu semblable. Lorsque tu me dis tout ça, lorsque tu dis que j'oublie une machine silence, du silence je n'en ferais surtout pas une machine. Pour moi, il va de soi que le silence est un élément créateur et un des plus créateurs, faisant partie de la machine musicale; il n'y a absolument pas de silence hors de la machine musicale. Dans le mouvement de la déterritorialité, on a la ritournelle, avec le bruit et l'environnement ; dans la machine musicale, tu as toutes sortes d'éléments dans des rapports variables, et un des produits de ces procès de déterritorialisation, c'est le silence.

Pour répondre à la question: est-ce qu'on peut, ou pas, le définir ? Moi, je ne dirais ni comme Richard ni comme toi, je dirais qu'on peut parfaitement définir le silence, mais on ne peut le définir qu'à l'intérieur de la machine musicale. Dans le texte de Boulez, la tendance à l'abolition est pleinement une composante de la machine musicale et une tendance à l'abolition d'une autre nature serait complètement différente, n'aurait aucun rapport avec cette abolition très spéciale qu'est l'abolition sonore. Donc, pour Boulez, cette abolition-là fait pleinement partie intégrante de la machine musicale. Avec toi, on ne va plus du tout tomber sur un agencement ou une machine, on va tomber sur un instinct de mort ou l'équivalent d'un instinct de mort. Il me semble que c'est ça que Richard te dit.

Pinhas : C'est la chose la plus grave qu'on puisse énoncer au sujet de la musique.

Deleuze : Il n'y a pas d'instinct de mort, il y a des machines qui prennent dans leurs composantes un mouvement d'abolition. Si vous extrayez toutes ces abolitions, composantes de machines différentes, si vous extrayez une abolition pure pour en faire une machine spéciale, à ce moment-là, de mon point de vue, tout est foutu.

[*Note de WebDeleuze : Longue discussion sur l'instinct de mort*] [*Fin du texte*]

Gilles Deleuze

Sur Mille Plateaux II, 1976-1977

3e séance, 03 mai 1977

Transcription : WebDeleuze ; transcription modifiée, Charles J. Stivale

Richard Pinhas : J'ai une série de questions qui partent d'un domaine très précis, le domaine musical, mais qui débouchent sur des problèmes beaucoup plus généraux, et j'aimerais avoir, si possible, des réponses d'ordre général et non spécialement axées sur la musique. Je pars de ce qui est le plus facile pour moi. La première question porte sur un problème de temps.

Il m'a semblé qu'il y avait deux types de temps prédominants, principaux, enfin deux catégories qui s'appellent Chronos et Aion. Je suis parti sur une "réflexion" sur les positions de l'école sceptique. En gros, ils disent que le temps, n'étant ni engendré ni inengendré, ni fini ni infini, le temps n'existe pas. C'est une forme de paradoxe, et il se trouve qu'à un autre niveau, dans certains livres, on retrouve une certaine forme de paradoxe alliant deux formes de filiations : au niveau du temps, il y a une partie issue d'Aion et une partie issue de Chronos, et le type de paradoxa, ce serait les positions du philosophe qui s'appelle Meinong, qui arrive à des paradoxes de type : carré-rond, matière inétendue, perpetuum mobile, des choses comme ça. [*Deleuze évoque Meinong dans Logique du sens, pp. 31-32, et le paradoxe, p. 49*]

Ce que je me demandais, c'est : est-ce qu'on ne peut pas assister -- et j'ai l'impression que dans certaines procédures musicales, on y assiste, peut-être peut-on le généraliser ou au moins le retrouver dans d'autres domaines -- à une espèce de processus que j'appelle pour l'instant processus de métallisation, un processus métallique qui affecterait par exemple les synthèses musicales répétitives, et qui serait une espèce de mixte -- bien sûr, il reste à définir cette notion de mixte -- et où on aurait un temps qui serait à la fois continu et événementiel, qui serait à la fois de l'ordre du continuum, qui serait ou qui, plutôt, à certains égards, recouvrirait -- et je le vois comme une forme très particulière de l'Aion -- ce serait une forme mixte non barbare. Car ce serait une forme singulière à définir, et qui serait à la fois issue d'une lignée ininterrompue, de quelque chose qui n'est pas de l'ordre de l'événement, qui serait peut-être à rapprocher de l'ordre chronologique, et qui, d'un autre côté, serait propre au temps stoïcien, c'est-à-dire à la ligne infinitive et à une forme vide du présent.

Je voulais savoir si on pouvait trouver cette forme de mixte. C'est un mixte qui se situerait du côté de l'Aion, mais qui serait une qualification très singulière de l'Aion. Et j'ai l'impression, au niveau de la musique, que l'on retrouve ce temps dans un temps pulsé, ce qui est paradoxal, donc un temps pulsé du côté de l'Aion, qui se baladerait comme ça sur une ligne infinitive, et que ce temps pulsé, par une série de déplacements extrêmement forts -- je pense particulièrement à la musique de Philip Glass -- déplacement continu, par exemple, au niveau des accentuations. Ce déplacement arriverait à produire une dimension de plus. On peut l'appeler comme on veut : une dimension de + I, une dimension de surpuissance, une dimension de sureffectuation,

d'effectuation extrêmement puissante qui serait bien plus intéressante à certains égards que la notion de temps non pulsé qui, elle a priori, se situerait du côté de l'Aion.

Donc, à partir de ce mixte ou de cette espèce d'interface entre des temps différents, entre des lignes d'effectuation connexes et différentielles, on assisterait à l'innovation de cette espèce de temps qui est une forme particulière de l'Aion, et qui emprunte des éléments à un temps chronologique. Dans la même idée, j'ai l'impression que, à partir de ce temps pulsé, qui s'oppose directement au temps non pulsé dont parle Boulez, et toute une école musicale, j'ai l'impression que c'est à partir d'une certaine forme de temps pulsé -- bien sûr, il y a certaines restrictions -- que l'on arrive à voir s'effectuer des mouvements de vitesse et de lenteur et des effectuations différentielles extrêmement importantes.

C'est à partir d'une certaine forme de temps pulsé -- et non pas à partir d'un temps non pulsé ; on pourra trouver, bien sûr, des exemples contradictoires -- qu'on va trouver des exécutions de mouvements de vitesse et de lenteur et des différentielles bien plus importantes que dans la musique non pulsée. Une fois de plus, je pense à la musique de Philip Glass, et de certains Anglais. Ils font de la musique répétitive métallique ; ils jouent vraiment sur des séquences, sur des variations de vitesses à l'intérieur de ces séquences, sur des déplacements d'accents toujours à l'intérieur de ces séquences, et qui, au niveau de toute une pièce musicale ou bien de tout un diagramme, ils vont faire varier les vitesses des séquences. Ils vont produire des interférences ou bien des résonances, pas seulement harmoniques, mais des résonances de vitesses entre des séquences qui vont s'écouler au même moment, à des vitesses différentes. Au besoin, ça sera la même séquence qui sera accélérée ou bien ralentie, réduite, puis superposée l'une à l'autre. Il y a de nombreux mouvements possibles. Paradoxalement aussi, ce jeu sur les vitesses, qui est extrêmement intéressant, cette effectuation de mouvements de vitesses, on va les retrouver du côté d'un certain temps pulsé, à repérer du côté de l'Aion. C'est la première question : peut-on voir ailleurs que dans la musique, surgir ce type de temps mixte ? Quelle peut être la valeur et l'efficace de ce type de mixte ?

Deleuze : Tu as introduit un mot qui, je suis sûr, a intrigué tout le monde : synthèse métallique. Qu'est-ce que c'est que ça ?

Pinhas : C'est uniquement le nom que j'aimerais donner à cette forme de temps.

Deleuze : Tu appellerais ça synthèse métallique ?

Pinhas : Je l'appellerais plutôt forme métallique de l'Aion. C'est un Aion métallisé. C'est un nom qui a été revendiqué par cette musique-là, et c'est un nom qui collerait bien avec cette espèce de mixte. Métallique est un terme qu'on retrouve souvent. La deuxième chose qui m'intéresse vient du problème que soulève toute une école musicale. En lisant le livre de Schoenberg, on s'aperçoit qu'il adopte un certain point de vue. On retrouve d'ailleurs les mêmes thèmes de Schoenberg à Boulez, les mêmes thèmes théoriques. Bien sûr, c'est l'apologie de la série, de la structure, de tout un tas de choses que nous aimons beaucoup ici, et les relations entre éléments [discrets], c'est le point de vue du structuralisme en musique, je dis ça très grossièrement.

Ce qui paraît extrêmement important, c'est que Schoenberg semble construire sa musique à partir d'un terme qu'il emploie lui-même -- il emploie beaucoup de termes très freudiens -- il appelle sa musique un système de "construction". Il explique que ce qui importe, ce sont les problèmes de formes, en gros les affections de ces formes, la variété des formes, des images, des dessins, des thèmes, des motifs et des transformations. Par rapport à ce système de la construction qu'on pourrait opposer à la notion complexe d'agencements, celle-ci relève d'un autre point de vue, d'une tout autre perspective. Dans un agencement, par exemple, les sons vaudraient pour eux-mêmes, etc. ... Ce système de la construction repose sur le procédé de la "variation". Depuis Schoenberg jusqu'à Boulez, ces compositeurs contemporains utilisent un procédé qui s'appelle la variation et qui va permettre de trouver une nouvelle forme d'articulation entre les séquences ou les séries musicales.

Ce qui est extrêmement intéressant, c'est que ce procédé de la variation fonctionne à l'aide de deux opérations que Schoenberg appelle lui-même la "condensation" et la "juxtaposition". Ces deux notions, comme celle de construction, trouvent une bizarre résonance dans la théorie psychanalytique, sous la forme du déplacement et de la condensation, ou de la métaphore et de la métonymie. Je dis ça uniquement pour essayer de cerner rapidement ce type de musique qui exclut d'entrée de jeu les lignes de force, la complexité rythmique, les systèmes d'accentuations, les résonances harmoniques, la valeur du son pris pour lui-même, la répétition comme principe positif, le travail sur le son, les compositions hors unité structurale, etc.

La grande hantise de Schoenberg, c'est la répétition. C'est ça qu'il rejette avant tout. Les intervalles, les séquences, ce qu'il appelle lui-même les "cellules". Le problème est celui des transitions. Pour lui, il existe deux écoles : il y a ceux qui procèdent par variations, il s'en réclame, et il y a ceux qu'il n'aime pas et qui procèdent par juxtapositions ou bien par répétitions simples. On voit que, dans un cas comme dans l'autre, ce sont deux types d'écriture ou de composition qui répondent à quelque chose, qu'on appellerait ici un plan de fondement, et une effectuation de lignes codées à segments.

A ce type de composition, il me semble que les musiciens de la musique métallique, "ceux que j'aime", procèdent par un tout à fait autre mode qui autorise, c'est un mode diagrammatique de composition qui autorise logiques séquentielles, un traitement des sons, des variables multiples d'écriture, des principes de répétition différentes, des lignes d'effectuation extrêmement puissantes, des mutations sonores, des devenirs moléculaires, des rapports d'attraction et de répulsion entre les sons et peut-être entre les séquences, des mouvements de vitesse et de lenteur, etc., dont des différenciations de temps musicaux. Soit plutôt une musique flux mutants à seuils, comme tu avais essayé de le dire. Et j'ai l'impression que cette musique, qui entraîne tout un tas de résonances fondamentales et justement des jeux de différenciations très importants, cette musique est une musique qui procède par "translations", par opposition à une musique qui procéderait par variations ou par juxtapositions, ou par répétitions simples.

En gros, j'essaierais d'opposer une musique qui procède par transitions, école des sériels et des néo-sériels, à une tout autre musique qui procéderait peut-être par translations. Or, il se trouve que la notion de translation, qui nous reste à définir, est une notion qui appartient à un certain domaine "philosophique". J'aimerais que tu nous dises ce que tu penses de cette opposition d'une part, et d'autre part, que tu nous donnes une définition de la notion de translation.

Deleuze : C'est toi qui introduis cette notion de translation. Dans quelle musique la trouves-tu ?

Pinhas : Je couple cette notion de translation avec celles d'interférences et de résonances harmoniques. C'est une musique qui joue sur des vitesses, des lenteurs, des différenciations fortes ou une répétition complexe, ou bien les deux à la fois, il n'y a rien d'exclusif. C'est une musique qui repose sur des synthèses totalement inclusives. Je suppose que c'est la musique que j'aime, ça va de [Jimi] Hendrix à Phil Glass en passant par Ravel, Reich, [Robert] Fripp et [Brian] Eno.

Deleuze : Ça fait un grand groupe de problèmes, c'est très bien. Est-ce qu'on commence là-dessus ? [*Pause*]

Une chose m'a inquiété dans ce qu'on a fait la dernière fois. On avait parlé des notions de masse et de classe, et de leur utilisation du point de vue des problèmes qui nous occupaient, et j'ai essayé de dire un certain nombre de choses. Et puis, Guattari a dit à son tour un certain nombre de choses, et j'ai été frappé: on disait le contraire. Je me suis dit, c'est parfait, mais est-ce que ceux qui ont écouté ont été aussi sensibles que moi, ou bien est-ce que c'était le contraire ? Alors, on commence sur cette histoire de temps. Il faudrait trouver une définition de "pulsation", sinon on ne peut pas se comprendre. Ou est-ce qu'on fait passer la différence entre un temps pulsé et un temps non pulsé ? C'est très variable.

Pinhas : Mais ma question ne porte pas sur le temps pulsé ou non pulsé ; je m'en suis servi comme ornement. Elle porte vraiment sur une notion de temps, à savoir est-ce que, à partir de la différence entre Chronos et Aion, est-ce que, à partir de cette différence absolument irréversible, ou non creusable, est-ce qu'on pourrait arriver à trouver une forme du temps participant de l'Aion, et y appartenant, et avec quels caractères spécifiques ?

Deleuze : C'est ça qu'il y a de bien dans les discussions, c'est que comme on ne met pas l'accent sur les mêmes trucs, c'est ça qui les rend utiles. Moi, je crois au contraire que l'idée de pulsation n'est pas quelque chose qui fait ornement dans ce que tu as dit. C'est la répartition du pulsé et du non pulsé qui commande, pour moi, tout l'ensemble des problèmes que tu poses. [*Sur Aion et Chronos, à part Logique du sens, voir Mille plateaux, pp. 320-322*]

Chronos, Aion, c'est une notion qui a toute une histoire dans l'histoire de la philosophie. Chronos, en gros c'est le temps chronologique, comme disaient les Grecs ; Chronos, c'est le nombre du mouvement. Aion, c'est le temps aussi, mais c'est un temps beaucoup moins simple à comprendre. En gros, le temps pulsé, c'est de l'ordre de Chronos. Notre question, en gros, c'est : est-ce qu'il y a un autre temps, le temps non pulsé par exemple ? Très bien, on prendra le mot Aion. Les Stoïciens ont été très loin sur la distinction Aion-Chronos, et pour eux, Chronos est un temps des corps, et Aion, c'est un temps de l'incorporel. Mais l'incorporel, ce n'est pas l'esprit.

Je propose de repartir de la notion même de pulsation pour qu'on essaie d'avoir un temps de départ clair. Si j'essaie de dire qu'un temps est pulsé, ce n'est évidemment pas sa périodicité : il y a des pulsations irrégulières. Ce n'est donc pas au niveau d'une régularité chronométrique que je pourrais définir le temps pulsé ou Chronos. Le domaine de Chronos, pour le moment et par

commodité, j'identifie Chronos et le temps pulsé. Donc Chronos, ce n'est pas la régularité, ce n'est pas la périodicité. Encore une fois, il y a des pulsations parfaitement irrégulières.

Je propose de dire que vous avez un temps pulsé lorsque vous vous trouvez devant toujours trois coordonnées. Il suffit qu'il n'y en ait qu'une sur les trois. Un temps pulsé, c'est toujours un temps territorialisé; régulier ou pas, c'est le nombre du mouvement du pas qui marque un territoire : je parcours mon territoire! Je peux le parcourir de mille façons, pas forcément dans un rythme régulier. Chaque fois que je parcours ou hante un territoire, chaque fois que j'assigne un territoire comme mien, je m'approprie un temps pulsé, ou je pulse un temps.

Je dirais que la forme musicale la plus simple du temps pulsé, ce n'est pas le métronome, ce n'est pas non plus une chronométrie quelconque. C'est la ritournelle, à savoir cette chose qui n'est pas encore de la musique, c'est la petite ritournelle. La petite ritournelle de l'enfant, elle peut avoir même un rythme relativement complexe ; elle peut avoir une métronomie, une métrologie irrégulière. C'est du temps pulsé parce que c'est fondamentalement la manière dont une forme sonore, si simple soit-elle, marque un territoire. Chaque fois qu'il y aura marquage d'une territorialité, il y aura pulsation du temps. Le cadastre est une pulsation du temps.

Ça, c'est le premier caractère. Un mouvement de déterritorialisation est en même temps le dégageant d'un temps non pulsé. Lorsque de grands musiciens s'emparent d'une petite ritournelle d'enfant, il y a deux manières dont ils peuvent s'en emparer : ou bien ils en font un collage ; à tel moment du développement ou du déroulement de leur oeuvre, ils vous flanquent une petite ritournelle, exemple : [Alban] Berg, "Wozzeck". C'est, dans ce cas, avant tout du type collage. L'étonnant, c'est que l'oeuvre se termine là-dessus. Il arrive également qu'un thème folklorique soit plaqué dans une oeuvre, de même qu'il arrive qu'un devenir-animal soit plaqué dans une oeuvre, [Olivier] Messiaen enregistrant des chants d'oiseaux. Les oiseaux de Mozart, ce n'est pas la même chose, ce n'est pas un collage. Il se trouve qu'en même temps que la musique devient oiseau, l'oiseau devient autre chose que oiseau. Il y a là un bloc de devenirs, deux devenirs dissymétriques : l'oiseau devient autre chose dans la musique, en même temps que la musique devient oiseau.

Il y a certains moments de [Béla] Bartok où les thèmes folkloriques sont flanqués, et puis il y a quelque chose de tout à fait autre, où le thème folklorique est pris dans un bloc de devenirs. Dans ce cas, il est vraiment déterritorialisé par la musique : [Luciano] Berio, un musicien comme [Robert] Schumann. À la limite, on pourrait dire que toutes les formes sonores sont plus ou moins empruntées à des petites ritournelles, et en même temps, il fait que ces ritournelles sont traversées par un mouvement de déterritorialisation musicale qui nous fait accepter, à un temps qui n'est justement plus le temps pulsé du territoire. Donc, voilà la première différence entre pulsé et non pulsé ou entre Chronos et Aion.

Et puis, il y a une seconde différence : je dirais qu'il y a pulsation chaque fois que le temps mesure -- la territorialité, c'est une notion de scansion, un territoire c'est toujours quelque chose de scandé -- chaque fois que vous pouvez assigner un état de développement d'une forme et lorsque le temps sert, non plus cette fois-ci à scander un territoire, mais à rythmer le développement d'une forme. C'est encore le domaine de Chronos. Ça n'a rien à voir avec la régularité. Le temps pulsé : il ne suffira pas de le définir par un rythme en général, ou par une

chronicité en général ou par une chronométrie en général. Chaque fois que le temps est comme le nombre du développement d'une forme... Le temps biologique, évidemment : une forme biologique qui passe ... Ce n'est pas par hasard que les biologistes et les embryologistes rencontrent tellement le problème du temps et le rencontrent d'une manière variable suivant chaque espèce, d'après la succession des formes vivantes, la croissance, etc.

De même en musique : dès que vous pouvez assigner une forme sonore, déterminable par ses coordonnées internes, par exemple mélodie-harmonie, dès que vous pouvez assigner une forme sonore douée de propriétés intrinsèques, cette forme est sujette à des développements, par lesquels même elle se transforme en d'autres formes ou entre en rapport ou encore se connecte à d'autres formes. Et là, suivant ces transformations et ces connections, vous pouvez assigner des pulsations du temps. Donc, le second caractère d'un temps pulsé, c'est pour moi un temps qui marque la temporalité d'une forme en développement.

Le troisième caractère : il y a Chronos lorsque le temps marque ou mesure, ou scande, la formation d'un sujet. En allemand, ce serait la Bildung : la formation d'un sujet. L'éducation. L'éducation est un temps pulsé. L'éducation sentimentale. Ça nous permet de revoir beaucoup de choses qu'on a dites : le souvenir est agent de pulsation. La psychanalyse, c'est une formidable entreprise de pulsation du temps.

Pinhas : Quand tu dis ça, tu rends absolument triste le temps pulsé. Bien que ta définition du temps pulsé soit juste, les choses ne sont pas aussi tranchées ou aussi évidentes. Je prends un exemple : une œuvre de Philip Glass, "Music in Changing Parts", c'est une musique pulsée. Il y a des séquences extrêmement mesurées, extrêmement subjectivisées, ou plutôt extrêmement segmentarisées, et il se passe que dans cette musique-là, en dehors du travail sur les résonances harmoniques -- et c'est très important car ça se situe complètement du côté d'un incorporel -- on a toute une série de déplacements d'accents, des accents des temps forts ou des temps secondaires devenus forts, ou encore des temps de résonances qui surgissent comme ça, pas du tout d'une manière aléatoire. Ça aurait pu l'être, mais dans ce cas, ça ne l'est pas, et ces accentuations viennent pratiquement involuer un temps chronologique -- comme dirait Claire [Parnet] --, et qui désorganisent, mais au sens de temps organique, qui désorganisent donc le corps organique de quelque chose comme la mélodie ou les harmonies. On assiste précisément à un processus de métallisation qui revient à exacerber certaines lignes de fuite et à engager un devenir moléculaire dans quelque chose qui appartenait à un temps chronologique.

Alors, on a une forme de base, qu'on peut dire structurelle ou structurale, subjectivée ou subjectivable, qu'on peut dire segmentaire ou non, bref, tout ce que nous n'aimons pas, à savoir un temps chronologique. Et d'un autre côté, on a un processus qui vient complètement involuer ce truc-là. Et c'est fait peut-être avec un surplus de mesure, ou avec une mesure folle, une espèce de mesure qui joue justement sur des différences de vitesses et qui viennent se mêler à cette espèce de temps chronologique. Mais si dès le départ, tu dis que tout élément de temps chronologique est négatif, ça ferme beaucoup de portes ouvertes à une transformation ou à une métamorphose de quelque chose qui, a priori, est d'essence, je ne dirais pas nihiliste, parce que une essence nihiliste, c'est difficilement transformable, mais une essence pas tout à fait achevée du côté d'un devenir moléculaire.

Deleuze : hé, hé, hé.

Pinhas : Tu vas avoir beaucoup de mal à définir le temps non pulsé parce que même dans les temps les moins pulsés possible, on pourra trouver de la pulsation, la pulsation ou la marque intime, infiniment petite du coup d'archet sur le violon, ou quelque chose dans le genre. Et, à la limite, ce serait très facile, ce serait un exercice de style ou un jeu théorique de composer et d'effectuer une musique qui sera théoriquement du côté d'un temps non pulsé, mais qui, en fait, ne portera en elle aucune ligne de fuite et aucun devenir possible, qui sera d'essence complètement nihiliste.

Deleuze : Tu vas voir, on est d'accord. On n'a pas du tout la même méthode, parce que si ce que tu veux dire, c'est : ne vas pas tout de suite dans tes définitions, vouloir faire sentir que, d'avance, tout ce qui n'est pas bien est du côté du temps pulsé. D'abord, on ne sait pas. Tu as fait un peu un plaidoyer pour réintroduire les beautés du temps pulsé. Je dis un peu autre chose, à savoir qu'il va de soi qu'on ne se trouve jamais que devant des mixtes. Je ne crois pas que qui que ce soit puisse vivre dans un temps non pulsé, pour la simple raison qu'il, à la lettre, en mourrait. De même, lorsqu'on a beaucoup parlé du corps sans organes, et de la nécessité de s'en faire un, je n'ai jamais pensé que l'on puisse vivre sans organisme. De même, pas question de vivre sans s'appuyer et se territorialiser sur un temps pulsé, qui nous permet le développement minimum des formes dont nous avons besoin, les assignations minimales des sujets que nous sommes. Car subjectivation, organisme, pulsation du temps, ce sont des conditions de vivre. Si on fait sauter ça, c'est ce qu'on appelle un suicide. Certaines morts par la drogue sont typiques de ça : l'organisme a sauté. C'est une entreprise suicidaire.

Donc, sur ce point, je te dirais que c'est trop évident que, dans ce cas, on se trouve dans un mixte de temps pulsé et de temps non pulsé. La question, c'est : une fois que ce mixte est donné, je considère que notre tâche, c'est de voir ce qui revient à tel élément du mixte ou à tel autre. Donc, si on n'est pas retenu et reterritorialisé quelque part, on en crève, mais ce qui nous retient, compte tenu de cela, ce qui m'intéresse, c'est l'autre aspect. Lorsque Richard me dit qu'il y a du bon dans le temps pulsé, je dis que ça dépend : est-ce que ça veut dire que le temps pulsé est absolument nécessaire et que tu ne vivras pas sans ? Là, d'accord ... [*Interruption apparente du texte et saut vers un autre aspect du sujet*]

Le leitmotiv wagnérien, qu'est-ce que ça veut dire ? [*À la lumière de la discussion dans Mille plateaux, pp. 330-331, et surtout la note 41, cette référence à Wagner pourrait bien se rapporter au texte de Boulez Par volonté et par hasard (Paris : Seuil, 1975)*] Dans le cas du mixte qui nous occupe, on voit bien en quoi le leitmotiv, chez Wagner, est typique d'un temps pulsé. Pourquoi ? Parce que, et c'est ainsi que beaucoup de chefs d'orchestre interprètent Wagner, ont compris et exécuté le leitmotiv, il a précisément tous les caractères qu'on vient de déterminer, les trois caractères du temps pulsé : il indique au moins le germe d'une forme sonore à forte propriété intrinsèque ou intérieure, et il est exécuté comme ça.

Deuxième caractère : quand Debussy se moquait du leitmotiv chez Wagner, il avait une bonne formule, il disait : c'est exactement comme un poteau indicateur, il est le poteau indicateur d'un personnage dont le drame wagnérien va mettre en scène et en musique la formation, et la

formation en tant que sujet. Formation Parsifal, formation Lohengrin, ça c'est le côté goethéen de Wagner, c'est son drame lyrique qui ne cessera pas de comporter la formation du personnage.

Troisième caractère : le leitmotiv est fondamentalement et fonctionnellement dans la musique, il fait fonction de territorialisation sonore, il vient et revient. Et c'est le héros, dans sa formation, dans sa territorialité, et dans les formes auxquelles il renvoie, qui est là, pris dans le leitmotiv. Beaucoup de chefs d'orchestre ont mis l'accent sur ces fonctions de leitmotiv.

Quand Boulez joue Wagner, il a une évaluation complètement différente du leitmotiv. Quand il regarde la partition, il ne trouve pas que ce soit ça le leitmotiv. En gros, il dit : ce n'est ni le germe d'une forme intrinsèque, ni l'indicateur d'un personnage en formation. Il s'en tient à ces deux points : il dit que le leitmotiv, c'est un véritable thème flottant qui vient se coller ici ou là, à des endroits très différents. Il y a donc autre chose aussi : il y a un thème flottant qui peut flotter aussi bien sur les montagnes que sur les eaux, sur tel personnage ou sur tel autre, et dont les variations vont être, non pas des variations formelles, mais des variations perpétuelles de vitesses, d'accélération ou de ralentissements. Je dis que c'est une tout autre conception du leitmotiv. Au niveau de la direction d'orchestre, c'est évident que beaucoup de choses changeront suivant que le leitmotiv wagnérien sera pratiquement compris d'une manière ou de l'autre. Ce ne sera évidemment pas la même exécution, ça va de soi. Et là, je dirais complètement comme Richard, qu'il n'est pas question d'obtenir un temps non pulsé à l'état pur. Le temps non pulsé, par définition, vous ne pouvez que l'arracher à un temps pulsé, et si vous supprimez toute pulsation ou temps pulsé, alors là, je reprends l'expression de Richard, c'est le pur nihilisme, il n'y a même plus de temps pulsé ou de temps pas pulsé : il n'y a plus rien.

Le temps non pulsé, vous ne pouvez que le conquérir, et c'est par-là, j'insiste sur l'inégalité de statut : d'une certaine manière, le temps pulsé vous sera toujours donné, ou on vous l'imposera. Vous y mettez de la complaisance, et d'un autre côté, il vous sera ordonné. L'autre, il faudra l'arracher. Et là, ce n'est pas un problème individuel, ou collectif ; encore une fois, il y a quelque chose de commun au problème de l'individuel et du collectif. Un individu, c'est un collectif autant qu'un collectif est individué.

Un étudiant : Quand on fait un film, il y a un scénario, on secrète du temps pulsé, mais ce scénario va se situer dans un temps non pulsé...?

Deleuze : Dans l'enchaînement, je dirais que l'exemple du cinéma, c'est merveille. Le temps pulsé, ça couvre tout le développement des formes sonores internes. Donc le scénario, le rythme des images au cinéma, ça fait partie du temps pulsé. La question, c'est comment arracher un temps non pulsé, et qu'est-ce que ça veut dire arracher un temps non pulsé à ce système de la pulsation chronologique ? On peut chercher des exemples. Qu'est-ce qu'on arrache au juste aux formes sonores pour obtenir un temps non pulsé ? Ça consiste à arracher quoi aux formes, ou aux sujets, ou aux territorialités ?

Mon problème du temps non pulsé, ça devient : arracher quelque chose aux territorialités du temps, vous arracherez quelque chose au développement temporel des formes et vous arracherez quelque chose à la formation des sujets. Là, Richard ... Certains d'entre nous peuvent être émus par certaines voix au cinéma. La voix de Bogart. [*Sur Bogart surtout, voir Cinéma 4, séance 19*

(le 23 avril 1985)] Ce qui nous intéresse, ce n'est pas Bogart en tant que sujet, mais comment fonctionne la voix de Bogart ? Quelles est la fonction de la voix dans le parlant ? Elle n'a pas du tout la même fonction dans la comédie américaine ou dans le film policier. La voix de Bogart, on ne peut pas dire que ce soit une voix individualisante, bien que ce soit ça aussi. C'en est l'aspect pulsé : je me territorialise sur Bogart. Il arrache quelque chose, comme si une émission -- c'est une espèce de voix métallique ; Claire dit que c'est une voix horizontale, c'est une voix rasante -- c'est une espèce de fil qui envoie un type de particules sonores très, très, très spéciales. C'est un fil métallique qui se déroule, avec un minimum d'intonation; ce n'est pas du tout de la voix subjective. Là aussi on pourra dire qu'il y a Bogart comme personnage, c'est le domaine de la formation de sujet, les territoires de Bogart, les rôles qu'il est capable de jouer ; on voit encore des types qui ont un imperméable comme Bogart. Jean Cau, c'est évident qu'il se prend pour Bogart.

Pinhas : Effectivement, on a deux méthodes différentes pour arriver à la même chose, ça colle. Mais à partir de cette notion de mixte, il me semble que tu jettes une espèce de pont, pratiquement un pont inter-règne entre mes deux questions, à savoir qu'à partir du moment où tu parles de mixte, tu arrives très rapidement à la notion de translation. J'aimerais que tu l'expliques un petit peu.

Deleuze : J'y arrive très vite, mais moi je n'appellerais pas ça translation. Si j'essaie de définir mon temps non pulsé, Aion, ou un autre mot, les deux parties d'un mixte ne sont jamais égales. L'une des deux parties est toujours plus ou moins donnée, l'autre est toujours plus ou moins à faire. C'est pour ça que je suis resté très bergsonien. Il disait de très belles choses là-dessus. Il disait que dans un mixte, vous n'avez jamais deux éléments, mais un élément qui joue le rôle d'impureté et celui-là vous l'avez, il vous est donné, et puis vous avez un élément pur que vous n'avez pas et qu'il faut faire. Ce n'est pas mal.

Je dirais donc que ce temps non pulsé, comment le produire ? Il faut en arriver à une analyse concrète. Vous avez du temps non pulsé lorsque vous avez un mouvement de déterritorialisation. Exemple : passage de la ritournelle dans sa fonction de reterritorialisation enfantine à la ritournelle déterritorialisée dans l'œuvre de Schumann. Deuxième caractère : vous fabriquez du temps non pulsé, si au développement d'une forme quelconque, définie par propriétés intrinsèques ; vous arrachez des particules qui ne se définissent plus que par leurs rapports de vitesses et de lenteurs, leurs rapports de mouvement et de repos. Pas facile. Si, à partir d'une forme à fortes propriétés intrinsèques, vous arrachez des particules informelles, qui n'ont plus entre elles que des rapports de vitesses et de lenteurs, de mouvement et de repos, vous avez arraché au temps pulsé du temps non pulsé. Qui fait un truc comme ça ? Tout à l'heure, je disais que c'est le musicien qui déterritorialise la ritournelle ; il fait du temps non pulsé dès ce moment-là, et pourtant il garde du temps pulsé.

Qui fait s'arracher des particules dans une forme ? Immédiatement je dis les physiciens, ils ne font que ça avec leurs machines. Ils seraient d'accord, et j'espère qu'il n'y en a pas ici, comme ça ils sont d'accord d'avance : ils fabriquent du temps non pulsé. Qu'est-ce que c'est qu'un cyclotron ? Je le dis d'autant plus joyeusement que je n'en ai aucune idée. Qu'est-ce que c'est que ces machins-là ? Ce sont des machines à arracher des particules qui n'ont plus que des vitesses différentielles, au point qu'à ce niveau particulière, on n'appellera pas ça des vitesses -- les mots

seront autres, mais ce n'est pas notre affaire -- ils arrachent à des formes physiques des particules qui n'ont plus que des rapports cinématiques, quantiques -- le mot est si joli -- et qui vont se définir par des vitesses, des vitesses extrêmement complexes. Un physicien passe son temps à faire ça.

Troisième caractère du temps non pulsé : vous n'avez plus assignation d'un sujet ; il n'y a plus formation de sujet, fini, mort à Goethe. J'avais essayé d'opposer Kleist à Goethe. Kleist, la formation du sujet, il s'en fout complètement. Ce n'est pas son affaire, son affaire c'est une histoire de vitesses et de lenteurs. J'invoque le biologiste. Qu'est-ce qu'il fait ? On peut vous dire deux choses : il y a des formes et ces formes se développent plus ou moins vite. Là, je dirais qu'on est en plein dans le mixte. Il y a des formes qui se développent ; je dirais qu'il y a un mixte de deux langages là-dedans : il y a des formes qui se développent, ça appartient au langage P, langage du temps pulsé, plus ou moins vite, ça c'est du mixte et ça appartient au langage non P, langage d'un temps non pulsé. Le problème n'est pas de rendre le tout cohérent ; la question est de savoir où vous allez mettre l'accent.

Ou bien vous allez donner un primat au développement de la forme et vous allez dire que les vitesses et les lenteurs découlent des exigences du développement de la forme. Je pourrais là suivre l'histoire de la biologie et dire, par exemple, que lui, là, a subordonné tout le jeu des vitesses et des lenteurs au thème de forme qui se développe, et des exigences d'une forme qui se développe. J'en vois d'autres qui, disant les mêmes phrases -- c'est pour ça que sous le langage, il y a de tels règlements de comptes, c'est vraiment au moment où on dit la même chose que c'est la guerre, forcément --. Il y a des biologistes qui, au contraire, vont dire que la forme et les développements de la forme dépendent uniquement des vitesses, de particules à trouver, des rapports de vitesses et de lenteurs, et même si on n'a pas encore trouvé ces particules, et ce sont ces rapports de vitesses et de lenteurs entre particules à la limite informelles qui va commander.

Il n'y a aucune raison de les départager, mais quand même, notre cœur va ou aux unes, ou aux autres. Une fois de plus, on vit ; tout ça ne n'est pas de la théorie. Vous ne vivez pas de la même manière suivant que vous développez une forme, ou suivant que vous vous repérez dans des rapports de vitesses et de lenteurs entre particules, ou choses faisant fonction de particules, dans la mesure où vous distribuez des affects. Ce n'est pas du tout le même mode de vie.

En biologie, tout le monde sait qu'entre les chiens il y a de grosses différences, et pourtant ils font partie de la même espèce, alors que un chat et un tigre. Ça ne fait pas partie de la même espèce, c'est bizarre. Pourquoi ? Qu'est-ce qui définit une espèce ? La forme et son développement définissent une espèce, mais d'un autre côté, vous aurez le langage non pulsé où ce qui définit une espèce, c'est uniquement la vitesse et la lenteur. Exemple : qu'est-ce qui fait qu'un Saint Bernard et une saleté de ... levrette, c'est la même espèce ? Comme ils disent : ça féconde, ça donne un produit vivant. Mais qu'est-ce qui fait que ça donne un produit vivant ? On ne peut même pas invoquer les tailles même quand l'accouplement est impossible en fonction de pures dimensions, ça ne change rien, en droit, il est possible. Qu'est-ce qui définit sa possibilité ? Uniquement sa vitesse, vitesse d'après laquelle les spermatozoïdes arrivent à l'ovule, où l'ovulation se fait. C'est uniquement un rapport de vitesse et de lenteur, dans la sexualité, qui définit la fécondabilité. Si le chat et le tigre, ça ne marche pas, c'est que ce n'est pas la même durée de gestation, tandis que tous les chiens ont la même durée de gestation, la même vitesse

des spermatozoïdes, la même vitesse d'ovulation. Si bien que si différents qu'ils soient, c'est une espèce non pas en vertu d'une forme commune ni d'un développement commun de la forme, bien encore que ce soit ça aussi, mais le système de rapports vitesses lenteurs.

Donc, je dis rapidement que les trois caractères du temps non pulsé, c'est que vous n'avez plus développement de la forme, mais arrachement de particules qui n'ont plus que des rapports de vitesse et de lenteur ; vous n'avez plus formation de sujet mais vous avez des heccéités. On a vu cette année la différence entre les individuations par subjectivation, les assignations de sujets, et les individuations par heccéités, une saison, un jour. Déterritorialisation. Emission de particules. heccéités.

Voilà la formule générale que je donnerais sur le temps non pulsé : vous avez vraiment formation d'un temps non pulsé, ou aussi bien construction d'un plan de consistance, lorsque donc il y a construction de ce qu'on appelait continuum d'intensités ; deuxième point, lorsqu'il y a des conjugaisons de flux, le flux de drogue ne peut être pratiqué, par exemple, que en rapport avec d'autres flux, il n'y a pas de machine ou d'agencement monoflux. Dans de tels agencements, il y a toujours émission de particules avec des rapports de vitesses et de lenteurs, il y a continuum d'intensités, et il y a conjugaison de flux.

A ce niveau-là, il faudrait prendre un cas et voir comment ça réunit à la fois ces trois aspects. Je pourrais dire qu'il y a un plan de consistance là, que ce soit au niveau de la drogue, au niveau de la musique, il y a un plan de consistance parce qu'il y a bien un continuum d'intensités définissables. Vous avez bien une conjugaison de flux divers, vous avez bien des émissions de particules qui n'ont plus que des rapports cinématiques. C'est pour ça que la voix au cinéma est si importante. Ça peut être pris comme subjectivation, mais également comme heccéité. Il y a l'individuation d'une voix qui est très différente de l'individualisation du sujet qui la porte.

On pourrait prendre un trouble quelconque : l'anorexie par exemple ... Qu'est-ce qu'il fait, l'anorexique ? En quoi sa tentative rate, en quoi elle réussit ? Au niveau d'une étude de cas concrets, est-ce qu'on va trouver cette conjugaison de flux, cette émission de particules ? On voit bien un premier point. On essaie d'oublier tout ce que les médecins ou les psychanalystes disent sur l'anorexie. Tout le monde sait qu'un anorexique, ce n'est pas quelqu'un qui ne se nourrit pas, c'est quelqu'un qui se nourrit sous un régime très curieux. A première vue, ce régime est une alternance, vraiment, de vide et de plein. L'anorexique se vide, et il ne cesse pas de se remplir; ça implique déjà un certain régime alimentaire. Si on dit : vide et plein, au lieu de : ne pas manger, on a déjà fait un gros progrès. Il faudrait définir un seuil pessimal et un seuil optimal. Le pessimal, ce n'est pas forcément le plus mauvais. Je pense à certaines pages de [William] Burroughs ; il dit que, finalement, avant tout, c'est l'histoire du froid, le froid intérieur est le chaud. [*A la lumière de la discussion dans Mille plateaux, pp. 186-190, la référence pourrait être au roman de Burroughs, Le festin nu (Naked Lunch ; New York : Grove Press, 1966)*] [*Fin du texte*]