



5406639790

COLLECTION « CRITIQUE »

B
2430
D453
M55
1220

GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

CAPITALISME ET SCHIZOPHRÉNIE

MILLE PLATEAUX



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 1980 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie,
20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris

ISBN 2-7073-0307-0

sommaire

AVANT-PROPOS	8
1. INTRODUCTION : RHIZOME	9
2. 1914 — UN SEUL OU PLUSIEURS LOUPS ?	38
3. 10 000 av. J.-C. — LA GÉOLOGIE DE LA MORALE	53
4. 20 novembre 1923 — POSTULATS DE LA LINGUISTIQUE	95
5. 587 av. J.-C. — SUR QUELQUES RÉGIMES DE SIGNES	140
6. 28 novembre 1947 — COMMENT SE FAIRE UN CORPS SANS ORGANES ?	185
7. Année zéro — VISAGÉITÉ	205
8. 1874 — TROIS NOUVELLES OU « QU'EST-CE QUI S'EST PASSÉ ? »	235
9. 1933 — MICROPOLITIQUE ET SEGMENTARITÉ	253
10. 1730 — DEVENIR-INTENSE, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR- IMPERCEPTIBLE	284
11. 1837 — DE LA RITOURNELLE	381
12. 1227 — TRAITÉ DE NOMADOLOGIE : LA MACHINE DE GUERRE	434
13. 7 000 av. J.-C. — APPAREIL DE CAPTURE	528
14. 1440 — LE LISSE ET LE STRIÉ	592
15. CONCLUSION : RÉGLES CONCRÈTES ET MACHINES ABS- TRAITES	626
TABLE DES REPRODUCTIONS	643
TABLE DES MATIÈRES	645

10. 1730 - Devenir-intense, devenir-
animal, devenir-imperceptible...



Souvenirs d'un spectateur. — Je me souviens du beau film *Willard* (1972, Daniel Mann). Peut-être une série B, mais un beau film impopulaire, puisque les héros sont des rats. Mes souvenirs ne sont pas forcément exacts. Je raconte l'histoire en gros. Willard vit avec sa mère autoritaire dans la vieille maison de famille. Epouvantable atmosphère œdipienne. Sa mère lui ordonne de détruire une portée de rats. Il en épargne un (ou deux, ou quelques-uns). Après une violente dispute, la mère, qui « ressemble » à un chien, meurt. Willard risque de perdre la maison, convoitée par un homme d'affaires. Willard aime le rat principal qu'il a sauvé, Ben, et qui se révèle d'une prodigieuse intelligence. Il y a de plus une rate blanche, la compagne de Ben. Rentré du bureau, Willard passe tout son temps avec eux. Ils ont maintenant pullulé. Willard conduit la meute des rats, sous le commandement de Ben, chez l'homme d'affaires, et le fait mourir atrocement. Mais, emmenant ses deux préférés au bureau, il commet une imprudence, et doit laisser les employés tuer la blanche. Ben s'échappe, après un long regard fixe et dur sur Willard. Alors celui-ci connaît une pause dans son destin, dans son *devenir rat*. De toutes ses forces, il tente de rester parmi les humains. Il accepte même les avances d'une jeune fille du bureau, qui « ressemble » beaucoup à une rate, mais justement ne fait qu'y ressembler. Or un jour où il a invité la jeune fille, prêt à se faire conjugaliser, ré-œdipianiser, il revoit Ben qui surgit, haineux. Il tente de le chasser, mais chasse en fait la jeune fille, et descend dans la cave où Ben l'attire, où l'attend une meute innombrable pour le dépecer. C'est comme un conte, ce n'est jamais angoissant.

Tout y est : un devenir-animal, qui ne se contente pas de passer par la ressemblance, auquel la ressemblance ferait plutôt obstacle ou arrêt, — un devenir-moléculaire, avec le pullulement des rats, la meute, qui mine les grandes puissances molaires, famille, profession, conjugalité, — un choix maléfique, puisqu'il y a un « préféré » dans la meute, et une sorte de contrat d'alliance, de pacte affreux avec le préféré, — l'instauration d'un agencement, machine de guerre ou machine criminelle, qui peut aller jusqu'à l'auto-destruction, — une circulation d'affects impersonnels, un courant alternatif, qui bouleverse les projets signifiants comme les sentiments subjectifs, et constitue une sexualité non humaine, — une irrésistible déterritorialisation, qui annule d'avance les tentatives de reterritorialisation œdipienne, conjugale ou professionnelle (y aurait-il des animaux œdipiens, avec qui on peut « faire Œdipe », faire famille, mon petit chien, mon petit chat, et puis d'autres animaux qui nous entraîneraient

au contraire dans un devenir irrésistible ? Ou bien, autre hypothèse : le même animal pourrait-il être pris dans deux fonctions, deux mouvements opposés, suivant le cas ?).

Souvenirs d'un naturaliste. — Un des problèmes principaux de l'histoire naturelle a été de penser les rapports des animaux entre eux. C'est très différent de l'évolutionnisme ultérieur qui s'est défini en termes de généalogie, parenté, descendance ou filiation. On sait que l'évolutionnisme arrivera à l'idée d'une évolution qui ne se ferait pas nécessairement par filiation. Mais au début il ne pouvait passer que par le motif généalogique. Inversement, l'histoire naturelle avait ignoré ce motif, ou du moins l'importance déterminante de ce motif. Darwin lui-même distingue comme très indépendants le thème évolutionniste de la parenté et le thème naturaliste de la somme et de la valeur des différences ou ressemblances : en effet, des groupes également parents peuvent avoir des degrés de différence tout à fait variables par rapport à l'ancêtre. Précisément parce que l'histoire naturelle s'occupe avant tout de la somme et de la valeur des différences, elle peut concevoir des progressions et des régressions, des continuités et des grandes coupures, mais non pas à proprement parler une évolution, c'est-à-dire la possibilité d'une descendance dont les *degrés* de modification dépendent de conditions extérieures. L'histoire naturelle ne peut penser qu'en termes de rapports, entre A et B, mais non pas en termes de production, de A à x.

Mais c'est au niveau de ces rapports que se passe quelque chose de très important. Car l'histoire naturelle conçoit de deux façons les rapports d'animaux : série ou structure. D'après une série, je dis : *a* ressemble à *b*, *b* ressemble à *c*..., etc., tous ces termes se rapportant eux-mêmes suivant leur degré divers à un terme unique éminent, perfection ou qualité, comme raison de la série. C'est exactement ce que les théologiens appelaient une analogie de proportion. D'après la structure, je dis *a* est à *b* ce que *c* est à *d*, et chacun de ces rapports réalise à sa manière la perfection considérée : les branchies sont à la respiration dans l'eau ce que les poumons sont à la respiration dans l'air ; ou bien le cœur est aux branchies ce que l'absence de cœur est aux trachées... C'est une analogie de proportionnalité. Dans le premier cas, j'ai des ressemblances qui diffèrent tout le long d'une série, ou d'une série à une autre. Dans le second cas, j'ai des différences qui se ressemblent dans une structure, et d'une structure à une autre. La première forme d'analogie passe pour plus sensible et populaire, et exige de l'imagination ; pourtant il s'agit d'une imagination studieuse, qui doit tenir compte

des rameaux de la série, combler les ruptures apparentes, conjurer les fausses ressemblances et graduer les vraies, tenir compte à la fois des progressions et des regressions ou dégradautions. La seconde forme d'analogie est considérée comme royale, parce qu'elle exige plutôt toutes les ressources de l'entendement pour fixer les rapports équivalents, en découvrant tantôt les variables indépendantes combinables dans une structure, tantôt les corrélats qui s'entraînent l'un l'autre dans chaque structure. Mais, si différents qu'ils soient, ces deux thèmes de la série et de la structure ont toujours coexisté dans l'histoire naturelle, contradictoires en apparence, formant réellement des compromis plus ou moins stables¹. De même les deux figures d'analogie coexistaient dans l'esprit des théologiens, sous des équilibres variables. C'est que, de part et d'autre, la Nature y est conçue comme une immense *mimesis* : tantôt sous la forme d'une chaîne des êtres qui ne cesseraient de s'imiter, progressivement ou régressivement, tendant vers le terme supérieur divin qu'ils imitent tous comme modèle et raison de la série, par ressemblance graduée ; tantôt sous la forme d'une Imitation en miroir qui n'aurait plus rien à imiter, puisque ce serait elle le modèle que tous imiteraient, cette fois par différence ordonnée... (C'est cette vision mimétique ou mimologique qui rend impossible à ce moment-là l'idée d'une évolution-production.)

Or nous ne sommes nullement sortis de ce problème. Les idées ne meurent pas. Non pas qu'elles survivent simplement à titre d'archaïsmes. Mais, à un moment, elles ont pu atteindre un stade scientifique, et puis le perdre, ou bien émigrer dans d'autres sciences. Elles peuvent alors changer d'application, et de statut, elles peuvent même changer de forme et de contenu, elles gardent quelque chose d'essentiel, dans la démarche, dans le déplacement, dans la répartition d'un nouveau domaine. Les idées, ça ressert toujours, puisque ça a toujours servi, mais sur les modes actuels les plus différents. Car, d'une part, les rapports des animaux entre eux ne sont pas seulement objet de science, mais aussi objet de rêve, objet de symbolisme, objet d'art ou de poésie, objet de pratique et d'utilisation pratique. D'autre part, les rapports des animaux entre eux sont pris dans des rapports de l'homme avec l'animal, de l'homme avec la femme, de l'homme avec l'enfant, de l'homme avec les éléments, de l'homme avec l'univers physique et micro-physique. La double idée « série-structure » franchit à un moment un seuil scientifique, mais elle

1. Sur cette complémentarité série-structure, et la différence avec l'évolutionnisme, cf. H. Daudin, *Cuvier et Lamarck : les classes zoologiques et l'idée de série animale*, et M. Foucault, *Les mots et les choses*, ch. v.

n'en venait pas, et elle n'y reste pas, ou bien elle passe dans d'autres sciences, elle anime par exemple les sciences humaines, pour servir à l'étude des rêves, des mythes et des organisations. L'histoire des idées ne devrait jamais être continue, elle devrait se garder des ressemblances, mais aussi des descendance ou filiations, pour se contenter de marquer les seuils que traverse une idée, les voyages qu'elle fait, qui en changent la nature ou l'objet. Or voilà que les rapports objectifs des animaux entre eux ont été repris dans certains rapports subjectifs de l'homme avec l'animal, du point de vue d'une imagination collective, ou du point de vue d'un entendement social.

Jung a élaboré une théorie de l'Archétype comme inconscient collectif, où l'animal a un rôle particulièrement important dans les rêves, les mythes et les collectivités humaines. Précisément, l'animal est inséparable d'une *série* qui comporte le double aspect progression-régression, et où chaque terme joue le rôle d'un transformateur possible de la libido (métamorphose). Tout un traitement du rêve en sort puisque, une image troublante étant donnée, il s'agit de l'intégrer dans sa série archétypique. Une telle série peut comporter des séquences féminines ou masculines, enfantines, mais également des séquences animales, végétales, ou même élémentaires, moléculaires. A la différence de l'histoire naturelle, ce n'est plus l'homme qui est le terme éminent de la série, ce peut être un animal pour l'homme, le lion, le crabe ou l'oiseau de proie, le pou, par rapport à tel acte, telle fonction, suivant telle exigence de l'inconscient. Bachelard écrit un très beau livre jungien quand il établit la série ramifiée de Lautréamont, tenant compte du coefficient de vitesse des métamorphoses et du degré de perfection de chaque terme en fonction d'une agressivité pure comme raison de série : le croc du serpent, la corne du rhinocéros, la dent du chien et le bec de la chouette, mais, de plus en plus haut, la griffe de l'aigle ou du vautour, la pince du crabe, les pattes du pou, la ventouse du poulpe. Dans l'ensemble de l'œuvre de Jung, toute une mimesis réunit dans ses filets la nature et la culture, suivant des analogies de proportion où les séries et leurs termes, et surtout les animaux qui y occupent une situation médiane, assurent les cycles de conversion nature-culture-nature : les archétypes comme « représentations analogiques² ».

Est-ce par hasard que le structuralisme a si fort dénoncé ces prestiges de l'imagination, l'établissement des ressemblances le long de la série, l'imitation qui traverse toute la série et la

2. Cf. Jung, notamment *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Librairie de l'Université, Genève. Et Bachelard, *Lautréamont*, Corti.

conduit au terme, l'identification à ce terme dernier ? Rien n'est plus explicite à cet égard que les textes célèbres de Lévi-Strauss concernant le totémisme : dépasser les ressemblances externes vers les *homologies internes*³. Il ne s'agit plus d'instaurer une organisation sérielle de l'imaginaire, mais un ordre symbolique et structural de l'entendement. Il ne s'agit plus de graduer des ressemblances, et d'arriver en dernière instance à une identification de l'Homme et de l'Animal au sein d'une participation mystique. Il s'agit d'ordonner les différences pour arriver à une correspondance des rapports. Car l'animal pour son compte se distribue suivant des rapports différentiels ou des oppositions distinctives d'espèces ; et de même l'homme, suivant les groupes considérés. Dans l'institution totémique, on ne dira pas que tel groupe d'hommes s'identifie à telle espèce animale, on dira : ce que le groupe A est au groupe B, l'espèce A' l'est à l'espèce B'. Il y a là une méthode profondément différente de la précédente : si deux groupes humains sont donnés qui ont chacun leur animal-totem, il faudra trouver en quoi les deux totems sont pris dans des rapports analogues à ceux des deux groupes — ce que la Corneille est au Faucon...

La méthode vaut également pour les rapports Homme-enfant, Homme-femme, etc. Constatant par exemple que le guerrier a un certain rapport étonnant avec la jeune fille, on se gardera d'établir une série imaginaire qui les réunirait, on cherchera plutôt le terme qui rend effective une équivalence de rapports. Ainsi Vernant peut dire que le mariage est à la femme ce que la guerre est à l'homme, d'où découle une homologie de la vierge qui se refuse au mariage et du guerrier qui se déguise en fille⁴. Bref, l'entendement symbolique substitue à l'analogie de proportion une analogie de proportionnalité ; à la sériation des ressemblances une structuration des différences ; à l'identification des termes une égalité des rapports ; aux métamorphoses de l'imagination des métaphores dans le concept ; à la grande continuité nature-culture, une faille profonde qui distribue des correspondances sans ressemblance entre les deux ; à l'imitation d'un modèle originaire, une mimesis elle-même première et sans modèle. Jamais un homme n'a pu dire : « Je suis un taureau, un loup... », mais il a pu dire : je suis à la femme ce que le taureau est à une vache, je suis à un autre homme ce que le loup est à l'agneau. Le structuralisme est une grande révolution, le monde entier devient plus raisonnable. Considérant les deux modèles, de la série et de

3. Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, P.U.F., p. 112.

4. J.-P. Vernant, in *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Mouton, pp. 15-16.

la structure, Lévi-Strauss ne se contente pas de faire bénéficier la seconde de tous les prestiges d'une classification vraie, il renvoie la première au domaine obscur du sacrifice, qu'il présente comme illusoire et même dénué de bon sens. *Le thème sériel du sacrifice* doit céder la place au *thème structural de l'institution totémique* bien comprise. Et pourtant là encore, entre les séries archétypiques et les structures symboliques, bien des compromis s'établissent, comme dans l'histoire naturelle ⁵.

Souvenirs d'un bergsonien. — Rien de ce qui précède ne nous satisfait, du point de vue restreint qui nous occupe. Nous croyons à l'existence de devenirs-animaux très spéciaux qui traversent et emportent l'homme, et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme. « On n'entendit plus parler que des vampires de 1730 à 1735... » Or c'est évident que le structuralisme ne rend pas compte de ces devenirs, puisqu'il est précisément fait pour en nier ou du moins en dévaloriser l'existence : une correspondance de rapports ne fait pas un devenir. Si bien que, rencontrant de tels devenirs qui parcourent en tous sens une société, le structuralisme y voit des phénomènes de dégradation qui détournent l'ordre véritable et relèvent des aventures de la diachronie. Pourtant Lévi-Strauss ne cesse de croiser, dans ses études de mythes, ces actes rapides par lesquels l'homme devient animal en même temps que l'animal devient... (mais devient quoi ? devient homme ou devient autre chose ?). La tentative pour expliquer ces *blocs de devenir* par la correspondance de deux rapports est toujours possible, mais appauvrit assurément le phénomène envisagé. Ne faut-il pas admettre que le mythe comme cadre de classification est peu capable d'enregistrer ces devenirs, qui sont plutôt comme des fragments de conte ? Ne faut-il pas accorder un crédit à l'hypothèse de Duvignaud suivant laquelle des phénomènes « anomiques » traversent les sociétés, qui ne sont pas des dégradations de l'ordre mythique, mais des dynamismes irréductibles traçant des lignes de fuite, et impliquant d'autres formes d'expression que celles du mythe, même si celui-ci les reprend à son compte pour

5. Sur l'opposition de la série sacrificielle et de la structure totémique, cf. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, pp. 295-302. Mais, malgré toute sa sévérité pour la série, Lévi-Strauss reconnaît les compromis des deux thèmes : c'est que la structure implique elle-même un sentiment très concret des affinités (51-52) et s'établit pour son compte sur deux séries entre lesquelles elle organise ses homologies de rapports. Surtout, le « devenir historique » peut entraîner des complications ou des dégradations qui substituent, à ces homologies, des ressemblances et des identifications de termes (pp. 152 sq., et ce que Lévi-Strauss appelle « l'envers du totémisme »).

les arrêter ⁶ ? Comme si, à côté des deux modèles, celui du sacrifice et de la série, celui de l'institution totémique et de la structure, il y avait place encore pour quelque chose d'autre, plus secret, plus souterrain : *le sorcier* et les devenirs, qui s'expriment dans les contes, non plus dans les mythes ou les rites ?

Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. Toute la critique structuraliste de la série semble imparable. Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung ou Bachelard. Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient ; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. C'est ce point qu'il faudra expliquer : comment un devenir n'a pas de sujet distinct de lui-même ; mais aussi comment il n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier. C'est le principe d'une réalité propre au devenir (l'idée bergsonienne d'une coexistence de « durées » très différentes, supérieures ou inférieures à « la nôtre », et toutes communicantes).

Enfin, devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des *symbioses* qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents, sans aucune filiation possible. Il y a un bloc de devenir qui prend la guêpe et l'orchidée, mais dont aucune guêpe-orchidée ne peut descendre. Il y a un bloc

6. Cf. J. Duvignaud, *L'anomie*, Ed. Anthropos.

de devenir qui saisit le chat et le babouin, et dont un virus C opère l'alliance. Il y a un bloc de devenir entre des racines jeunes et certains micro-organismes, les matières organiques synthétisées dans les feuilles opérant l'alliance (rhizosphère). Si le néo-évolutionnisme a affirmé son originalité, c'est en partie par rapport à ces phénomènes où l'évolution ne va pas d'un moins différencié à un plus différencié, et cesse d'être une évolution filiative héréditaire pour devenir plutôt communicative ou contagieuse. Nous préférons alors appeler « involution » cette forme d'évolution qui se fait entre hétérogènes, à condition que l'on ne confonde surtout pas l'involution avec une régression. Le devenir est involutif, l'involution est créatrice. Régresser, c'est aller vers le moins différencié. Mais involuer, c'est former un bloc qui file suivant sa propre ligne, « entre » les termes mis en jeu, et sous les rapports assignables.

Le néo-évolutionnisme nous semble important pour deux raisons : l'animal ne se définit plus par des caractères (spécifiques, génériques, etc.), mais par des populations, variables d'un milieu à un autre ou dans un même milieu ; le mouvement ne se fait plus seulement ou surtout par des productions filiatives, mais par des communications transversales entre populations hétérogènes. Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à « paraître », ni « être », ni « équivaloir », ni « produire ».

Souvenir d'un sorcier, I. — Dans un devenir-animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité. Nous, sorciers, nous le savons de tout temps. Il se peut que d'autres instances, d'ailleurs très différentes entre elles, aient une autre considération de l'animal : on peut retenir ou extraire de l'animal certains caractères, espèces et genres, formes et fonctions, etc. La société et l'État ont besoin de caractères animaux pour classer les hommes ; l'histoire naturelle et la science ont besoin de caractères, pour classer les animaux eux-mêmes. Le sérialisme et le structuralisme tantôt graduent des caractères d'après leurs ressemblances, tantôt les ordonnent d'après leurs différences. Les caractères animaux peuvent être mythiques ou scientifiques. Mais nous, nous ne nous intéressons pas aux caractères, nous nous intéressons aux modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peu-

plement. Je suis légion. Fascination de l'*homme aux loups* devant plusieurs loups qui le regardent. Qu'est-ce que serait un loup tout seul ? et une baleine, un pou, un rat, une mouche ? Belzébuth est le diable, mais le diable comme maître des mouches. Le loup n'est pas d'abord un caractère ou un certain nombre de caractères, c'est un lupulement. Le pou est un poululement..., etc. Qu'est-ce qu'un cri indépendamment de la population qu'il appelle ou qu'il prend à témoin ? Virginia Woolf ne se vit pas comme un singe ou un poisson, mais comme une charretée de singes, un banc de poissons, suivant un rapport de devenir variable avec les personnes qu'elle approche. Nous ne voulons pas dire que certains animaux vivent en meutes ; nous ne voulons pas entrer dans de ridicules classifications évolutionnistes à la Lorentz, où il y aurait des meutes inférieures et des sociétés supérieures. Nous disons que tout animal est d'abord une bande, une meute. Qu'il a ses modes de meute, plutôt que des caractères, même s'il y a lieu de faire des distinctions à l'intérieur de ces modes. C'est là le point où l'homme a affaire avec l'animal. Nous ne devenons pas animal sans une fascination pour la meute, pour la multiplicité. Fascination du dehors ? Ou bien la multiplicité qui nous fascine est-elle déjà en rapport avec une multiplicité qui nous habite au-dedans ? Dans son chef-d'œuvre, *Démons et merveilles*, Lovecraft raconte l'histoire de Randolph Carter, qui sent son « moi » vaciller, et qui connaît une peur plus grande que celle de l'anéantissement : « des Carter, de forme à la fois humaine et non humaine, vertébrée et invertébrée, animale et végétale, douée de conscience et privée de conscience, et même des Carter n'ayant rien de commun avec la vie terrestre, sur des arrière-plans de planètes, de galaxies et de systèmes appartenant à d'autres continus cosmiques. (...) S'enfoncer dans le néant ouvre un oubli paisible, mais être conscient de son existence et savoir pourtant que l'on n'est plus un être défini distinct des autres êtres », ni distinct de tous ces devenirs qui nous traversent, « voilà le sommet indicible de l'épouvante et de l'agonie ». Hofmannsthal, ou plutôt lord Chandos, tombe en fascination devant un « peuple de rats » qui agonisent, et c'est en lui, à travers lui, dans les interstices de son moi bouleversé, que « l'âme de l'animal montre les dents au destin monstrueux » : non pas pitié, mais *participation contre nature*⁷. Alors naît en lui l'étrange impératif : ou bien cesser d'écrire, ou écrire comme un rat... Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain,

7. Hugo von Hofmannsthal, *Lettres du voyageur à son retour*, Mercure de France.

mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc. Il faudra dire pourquoi. Beaucoup de suicides d'écrivains s'expliquent par ces participations contre nature, ces noces contre nature. L'écrivain est un sorcier parce qu'il vit l'animal comme la seule population devant laquelle il est responsable en droit. Le préromantique allemand Moritz se sent responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent et qui lui donnent l'incroyable sentiment d'une Nature inconnue — *l'affect*⁸. Car l'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi. Qui n'a connu la violence de ces séquences animales, qui l'arrachent à l'humanité ne serait-ce qu'un instant, et lui font gratter son pain comme un rongeur ou lui donnent les yeux jaunes d'un félin ? Terrible involution qui nous appelle vers des devenirs inouïs. Ce ne sont pas des régressions, bien que des fragments de régression, des séquences de régression s'y joignent.

Il faudrait même distinguer trois sortes d'animaux : les animaux individués, familiers familiaux, sentimentaux, les animaux œdipiens, de petite histoire, « mon » chat, « mon » chien ; ceux-là nous invitent à régresser, nous entraînent dans une contemplation narcissique, et la psychanalyse ne comprend que ces animaux-là, pour mieux découvrir sous eux l'image d'un papa, d'une maman, d'un jeune frère (quand la psychanalyse parle des animaux, les animaux apprennent à rire) : *tous ceux qui aiment les chats, les chiens, sont des cons*. Et puis il y aurait une seconde sorte, les animaux à caractère ou attribut, les animaux de genre, de classification ou d'Etat, tels que les grands mythes divins les traitent, pour en extraire des séries ou des structures, des archétypes ou des modèles (Jung est quand même plus profond que Freud). Enfin, il y aurait des animaux davantage démoniaques, à meutes et affects, et qui font multiplicité, devenir, population, conte... Ou bien, une fois de plus, n'est-ce pas tous les animaux qui peuvent être traités des trois façons ? Il y aura toujours possibilité qu'un animal quelconque, pou, guépard ou éléphant, soit traité comme un animal familier, ma petite bête à moi. Et, à l'autre extrême, tout animal aussi peut être traité sur le mode de la meute et du pullulement, qui nous convient à nous, sorciers. Même le chat, même le chien... Et que le berger, ou le meneur, le diable, ait son animal préféré dans la meute, ce n'est certes pas de la même façon que tout à l'heure. Oui, tout animal est ou peut être une meute, mais

8. Cf. J. C. Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, 10-18, page 36-43.

d'après des degrés de vocation variable, qui rendent plus ou moins facile la découverte de multiplicité, de teneur en multiplicité, qu'il contient actuellement ou virtuellement suivant les cas. Bancs, bandes, troupeaux, populations ne sont pas des formes sociales inférieures, ce sont des affects et des puissances, des involutions, qui prennent tout animal dans un devenir non moins puissant que celui de l'homme avec l'animal.

J. L. Borges, auteur renommé pour son excès de culture, a au moins raté deux livres, dont seuls les titres étaient beaux : d'abord une *Histoire de l'infamie universelle*, parce qu'il n'a pas vu la différence élémentaire que les sorciers font entre la tricherie et la trahison (et déjà les devenirs-animaux sont là, forcément du côté de la trahison). Une seconde fois, dans son *Manuel de zoologie fantastique*, où non seulement il se fait du mythe une image composite et fade, mais il élimine tous les problèmes de meute, et, pour l'homme, de devenir-animal correspondant : « Délibérément, nous excluons de ce manuel les légendes sur les transformations de l'être humain, le liboson, le loup-garou, etc. » Borges ne s'intéresse qu'aux caractères, même les plus fantastiques, tandis que les sorciers savent que les loups-garous sont des bandes, les vampires aussi, et que ces bandes se transforment les unes dans les autres. Mais justement, qu'est-ce que ça veut dire, l'animal comme bande ou meute ? Est-ce qu'une bande n'implique pas une filiation qui nous ramènerait à la reproduction de certains caractères ? Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir, sans filiation ni production héréditaire ? Une multiplicité sans unité d'un ancêtre ? C'est très simple et tout le monde le sait, bien qu'on n'en parle qu'en secret. Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité, le peuplement par contagion à la reproduction sexuée, à la production sexuelle. Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagions, les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes. C'est comme les hybrides, stériles eux-mêmes, nés d'une union sexuelle qui ne se reproduira pas, mais qui recommence chaque fois, gagnant autant de terrain. Les participations, les noces contre nature, sont la vraie Nature qui traverse les règnes. La propagation par épidémie, par contagion, n'a rien à voir avec la filiation par hérédité, même si les deux thèmes se mélangent et ont besoin l'un de l'autre. Le vampire ne filiationne pas, il contagionne. La différence est que la contagion, l'épidémie met en jeu des termes tout à fait hétérogènes : par exemple un homme, un animal et une bactérie, un virus, une molécule, un micro-organisme. Ou, comme pour la truffe, un arbre, une mouche et un cochon. Des combinaisons qui ne sont ni génétiques ni structurales, des inter-règnes, des participations contre nature,

mais la Nature ne procède qu'ainsi, contre elle-même. Nous sommes loin de la production filiative, de la reproduction héréditaire, qui ne retient comme différences qu'une simple dualité de sexes au sein d'une même espèce, et de petites modifications le long des générations. Pour nous, au contraire, il y a autant de sexes que de termes en symbiose, autant de différences que d'éléments intervenant dans un procès de contagion. Nous savons qu'entre un homme et une femme beaucoup d'êtres passent, qui viennent d'autres mondes, apportés par le vent, qui font rhizome autour des racines, et ne se laissent pas comprendre en termes de production, mais seulement de devenir. L'Univers ne fonctionne pas par filiation. Nous disons donc seulement que les animaux sont des meutes, et que les meutes se forment, se développent et se transforment par contagion.

Ces multiplicités à termes hétérogènes, et à co-fonctionnement de contagion, entrent dans certains *agencements*, et c'est là que l'homme opère ses devenirs-animaux. Mais, justement, on ne confondra pas ces sombres agencements, qui remuent en nous le plus profond, avec des organisations comme l'institution familiale et l'appareil d'Etat. Nous pourrions citer les sociétés de chasse, les sociétés de guerre, les sociétés secrètes, les sociétés de crime, etc. Les devenirs-animaux leur appartiennent. On n'y cherchera pas des régimes de filiation de type familial, ni des modes de classification et d'attribution de type étatique ou pré-étatique, ni même des établissements sériels de type religieux. Malgré les apparences et les confusions possibles, les mythes n'ont là ni terrain d'origine ni point d'application. Ce sont des contes, ou des récits et énoncés de devenir. Aussi est-il absurde de hiérarchiser les collectivités même animales du point de vue d'un évolutionnisme de fantaisie où les meutes seraient au plus bas, et feraient place ensuite à des sociétés familiales et étatiques. Au contraire, il y a différence de nature, et l'origine des meutes est tout autre que celle des familles et des Etats, ne cessant de les travailler en dessous, de les troubler du dehors, avec d'autres formes de contenu, d'autres formes d'expression. La meute est à la fois réalité animale, et réalité du devenir-animal de l'homme ; la contagion est à la fois peuplement animal, et propagation du peuplement animal de l'homme. La machine de chasse, la machine de guerre, la machine de crime entraînent toutes sortes de devenirs-animaux qui ne s'énoncent pas dans le mythe, *encore moins dans le totémisme*. Dumézil a montré comment de tels devenirs appartenaient essentiellement à l'homme de guerre, mais pour autant qu'il était extérieur aux familles et aux Etats, pour autant qu'il bouleversait les filiations et les classifications. La machine de guerre est toujours extérieure à l'Etat, même quand l'Etat

s'en sert, et se l'approprié. L'homme de guerre a tout un devenir qui implique multiplicité, célérité, ubiquité, métamorphose et trahison, puissance d'affect. Les hommes-loups, les hommes-ours, les hommes-fauves, les hommes de toute animalité, confréries secrètes, animent les champs de bataille. Mais aussi les meutes animales, qui servent aux hommes dans la bataille, ou qui la suivent et en tirent profit. Et tous ensemble répandent la contagion⁹. Il y a un ensemble complexe, devenir-animal de l'homme, meutes d'animaux, éléphants et rats, vents et tempêtes, bactéries qui sèment la contagion. Une seule et même *Furor*. La guerre a comporté des séquences zoologiques, avant de se faire bactériologique. C'est là que les loups-garous prolifèrent, et les vampires, avec la guerre, la famine et l'épidémie. N'importe quel animal peut être pris dans ces meutes, et dans les devenirs correspondants ; on a vu des chats sur les champs de bataille, et même faire partie des armées. C'est pourquoi il faut moins distinguer des sortes d'animaux que des états différents suivant qu'ils s'intègrent dans des institutions familiales, dans des appareils d'Etat, dans des machines de guerre, etc. (et la machine d'écriture, ou la machine musicale, quel rapport ont-elles avec des devenirs-animaux ?).

Souvenirs d'un sorcier, II. — Notre premier principe disait : meute et contagion, contagion de meute, c'est par là que passe le devenir-animal. Mais un second principe semble dire le contraire : partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c'est avec lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal. Pas de loup tout seul peut-être, mais il y a le chef de bande, le maître de meute, ou bien l'ancien chef destitué qui vit maintenant tout seul, il y a le Solitaire, ou encore il y a le Démon. Willard a son préféré, le rat Ben, et ne

9. Sur l'homme de guerre, sa position extrinsèque par rapport à l'Etat, à la famille, à la religion, sur les devenirs-animaux, les devenirs-fauves dans lesquels il entre, cf. Dumézil, notamment *Mythes et dieux des Germains* ; *Horace et les Curiaces* ; *Heur et malheur du guerrier* ; *Mythe et épopée*, t. II. On se reportera aussi aux études sur les sociétés d'hommes-léopards, etc., en Afrique noire : il est probable que ces sociétés ont leur origine dans les confréries guerrières. Mais, dans la mesure où l'Etat colonial interdit les guerres tribales, elles se transforment en sociétés de crime, tout en gardant leur importance politique et territoriale. Une des meilleures études à ce sujet est P. E. Joret, *Les sociétés secrètes des hommes-léopards en Afrique noire*, Payot. Les devenirs-animaux propres à ces groupes nous semblent très différents des rapports symboliques homme-animal tels qu'ils apparaissent dans les appareils d'Etat, mais aussi dans les institutions pré-étatiques du type totémisme. Lévi-Strauss montre bien comment le totémisme implique déjà une sorte d'embryon d'Etat, dans la mesure où il déborde les frontières tribales (*La pensée sauvage*, pp. 220 sq.).

devient-rat qu'en rapport avec lui, dans une sorte d'alliance d'amour, puis de haine. Tout *Moby Dick* est un des plus grands chefs-d'œuvre de devenir ; le capitaine Achab a un devenir-baleine irrésistible, mais justement qui contourne la meute ou le banc, et passe directement par une alliance monstrueuse avec l'Unique, avec le Léviathan, *Moby Dick*. Il y a toujours pacte avec un démon, et le démon apparaît tantôt comme chef de la bande, tantôt comme Solitaire à côté de la bande, tantôt comme Puissance supérieure de la bande. L'individu exceptionnel a beaucoup de positions possibles. Kafka, encore un grand auteur des devenirs-animaux réels, chante le peuple des souris ; mais Joséphine, la souris cantatrice, a tantôt une position privilégiée dans la bande, tantôt une position hors bande, tantôt glisse et se perd anonyme dans les énoncés collectifs de la bande. Bref, tout Animal a son Anomal. Entendons : tout animal pris dans sa meute ou sa multiplicité a son anomal. On a pu remarquer que le mot « anomal », adjectif tombé en désuétude, avait une origine très différente de « anormal » : a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que « an-omalie », substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation¹⁰. L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques ; mais l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité. Les sorciers se servent donc du vieil adjectif « anomal » pour situer les positions de l'individu exceptionnel dans la meute. C'est toujours avec l'Anomal, *Moby Dick* ou Joséphine, qu'on fait alliance pour devenir-animal.

On dirait bien qu'il y a contradiction : entre la meute et le solitaire ; entre la contagion de masse et l'alliance préférentielle ; entre la multiplicité pure et l'individu exceptionnel ; entre l'ensemble aléatoire et le choix prédestiné. Et la contradiction est réelle : Achab ne choisit pas *Moby Dick*, dans ce choix qui le dépasse et qui vient d'ailleurs, sans rompre avec la loi des baleiniers qui veut qu'on doive d'abord poursuivre la meute. Penthésilée brise la loi de la meute, meute de femmes, meute de chiennes, quand elle choisit Achille comme ennemi préféré. Et pourtant c'est par ce choix anomal que chacun entre dans son devenir-animal, devenir-chien de Penthésilée, devenir-baleine du capitaine Achab. Nous, sorciers, nous savons bien que les contradictions sont réelles, mais que les contradictions réelles ne sont que pour rire. Car toute la question est : quelle est la nature de

10. Cf. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, P. U. F., pp. 81-82.

l'anomal, au juste ? quelle fonction a-t-il par rapport à la bande, à la meute ? C'est évident que l'anomal n'est pas simplement un individu exceptionnel, ce qui le ramènerait à l'animal familial ou familial, œdipianisé à la manière de la psychanalyse, l'image de père..., etc. Pour Achab, Moby Dick n'est pas comme le petit chat ou le petit chien d'une vieille dame qui le distingue et le chérit. Pour Lawrence, le devenir-tortue dans lequel il entre n'a rien à voir avec un rapport sentimental et domestique. Lawrence à son tour fait partie des écrivains qui nous font problème et admiration, parce qu'ils ont su lier leur écriture à des devenirs-animaux réels inouïs. Mais justement on objecte à Lawrence : « Vos tortues ne sont pas réelles ! » Et il répond : c'est possible, mais mon devenir l'est, mon devenir est réel, même et surtout si vous ne pouvez pas en juger, parce que vous êtes de petits chiens domestiques...¹¹. L'anomal, l'élément préférentiel de la meute, n'a rien à voir avec l'individu préféré, domestique et psychanalytique. Mais l'anomal n'est pas plus un porteur d'espèce, qui présenterait les caractères spécifiques et génériques à l'état le plus pur, modèle ou exemplaire unique, perfection typique incarnée, terme éminent d'une série, ou support d'une correspondance absolument harmonieuse. L'anomal n'est ni individu ni espèce, il ne porte que des affects, et ne comporte ni sentiments familiaux ou subjectivés, ni caractères spécifiques ou significatifs. Aussi bien les tendresses que les classifications humaines lui sont étrangères. Lovecraft appelle *Outsider* cette chose ou entité, la Chose, qui arrive et dépasse par le bord, linéaire et pourtant multiple, « grouillante, bouillonnante, houleuse, écumante, s'étendant comme une maladie infectieuse, cette horreur sans nom ».

Ni individu ni espèce, qu'est-ce que l'anomal ? C'est un phénomène, mais un phénomène de bordure. Voilà notre hypothèse : une multiplicité se définit, non pas par les éléments qui la composent en extension, ni par les caractères qui la composent en compréhension, mais par les lignes et les dimensions qu'elle comporte en « intension ». Si vous changez de dimensions, si vous en ajoutez ou en retranchez, vous changez de multiplicité. D'où l'existence d'une bordure suivant chaque multiplicité, qui n'est nullement un centre, mais la ligne enveloppante ou l'extrême dimension en fonction de laquelle on peut compter les autres, toutes celles qui constituent la meute à tel moment

11. D.H. Lawrence : « Je suis fatigué d'entendre dire qu'il n'y a pas de tels animaux. (...) Si je suis une girafe, et les Anglais ordinaires qui écrivent sur moi de gentils chiens élevés, tout est là, les animaux sont différents. (...) Vous ne m'aimez pas, vous détestez instinctivement l'animal que je suis » (*Lettres choisies*, Plon, t. II, p. 237).

(au-delà, la multiplicité changerait de nature). C'est ce que le capitaine Achab dit à son second : je n'ai aucune histoire personnelle avec Moby Dick, aucune vengeance à tirer, pas plus qu'un mythe à dévider, mais j'ai un devenir ! Moby Dick n'est ni un individu ni un genre, c'est la bordure, et il faut que je la frappe, pour atteindre toute la meute, pour atteindre à toute la meute, et passer à travers. Les éléments de la meute ne sont que des « mannequins » imaginaires, les caractères de la meute ne sont que des entités symboliques, seule compte la bordure — l'anomal. « *Pour moi cette baleine blanche est la muraille, tout près de moi* », le mur blanc, « parfois je crois qu'au-delà il n'y a rien, mais tant pis ! » Si l'anomal est ainsi la bordure, on peut mieux comprendre ses diverses positions par rapport à la meute ou multiplicité qu'elle borde, et les diverses positions d'un Moi fasciné. On peut même faire une classification des meutes sans retomber dans les pièges d'un évolutionnisme qui n'y verrait qu'un stade collectif inférieur (au lieu de considérer les agencements particuliers qu'elles mettent en jeu). De toute façon, il y aura bordure de meute, et position anormale, chaque fois que, dans un espace, un animal se trouvera sur la ligne ou en train de tracer la ligne par rapport à laquelle tous les autres membres de la meute sont dans une moitié, gauche ou droite : position périphérique, qui fait qu'on ne sait plus si l'anomal est encore dans la bande, déjà hors de la bande, ou à la frontière mouvante de la bande. Mais tantôt c'est chaque animal qui atteint cette ligne ou occupe cette position dynamique, comme dans une meute de moustiques où « chaque individu du groupe se déplace aléatoirement jusqu'à ce qu'il voie tous ses congénères dans un même demi-espace, alors il s'empresse de modifier son mouvement de manière à rentrer dans le groupe, la stabilité est assurée en catastrophe par une *barrière*¹² ». Tantôt c'est un animal précis qui trace et occupe la bordure, en tant que chef de meute. Tantôt encore la bordure est définie, ou redoublée par un être d'une autre nature, qui n'appartient plus à la meute, ou ne lui a jamais appartenu, et qui représente une puissance d'un autre ordre, agissant éventuellement comme menace aussi bien que comme entraîneur, outsider..., etc. En tout cas, il n'y a pas de bande sans ce phénomène de bordure, ou anomal. Il est vrai que les bandes sont minées aussi par des forces très différentes qui instaurent en elles des centres intérieurs de type conjugal et familial, ou de type étatique, et qui les font passer à une tout autre forme de sociabilité, remplaçant les affects de meute par

12. René Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Ed. W. A. Benjamin, p. 319.

des sentiments de famille ou des intelligibilités d'Etat. Le centre, ou les trous noirs internes, prennent le rôle principal. C'est là que l'évolutionnisme peut voir un progrès, dans cette aventure qui arrive aussi aux bandes humaines quand elles reconstituent un familialisme de groupe, ou même un autoritarisme, un fascisme de meute.

Les sorciers ont toujours eu la position anormale, à la frontière des champs ou des bois. Ils hantent les lisières. Ils sont en bordure du village, ou *entre* deux villages. L'important, c'est leur affinité avec l'alliance, avec le pacte, qui leur donne un statut opposé à celui de la filiation. Avec l'anormal, le rapport est d'alliance. Le sorcier est dans un rapport d'alliance avec le démon comme puissance de l'anormal. Les anciens théologiens ont nettement distingué deux sortes de malédiction qui s'exerçaient sur la sexualité. La première concerne la sexualité comme procès de filiation sous lequel elle transmet le péché originel. Mais la seconde la concerne comme puissance d'alliance, et inspire des unions illicites ou des amours abominables : elle diffère d'autant plus de la première qu'elle tend à empêcher la procréation, et que le démon, n'ayant pas lui-même le pouvoir de procréer, doit passer par des moyens indirects (ainsi, être le succube femelle d'un homme pour devenir l'incube mâle d'une femme à laquelle il transmet la semence du premier). Il est vrai que l'alliance et la filiation entrent dans des rapports réglés par les lois de mariage, mais même alors l'alliance garde une puissance dangereuse et contagieuse. Leach a pu montrer que, malgré toutes les exceptions qui semblent démentir cette règle, le sorcier appartient d'abord à un groupe qui n'est uni que par alliance à celui sur lequel il exerce son efficace : ainsi, dans un groupe matrilineaire, c'est du côté du père que le sorcier ou la sorcière doivent être cherchés. Et il y a toute une évolution de la sorcellerie suivant que le rapport d'alliance acquiert une permanence ou prend une valeur politique¹³. Il ne suffit pas de ressembler à un loup, ou de vivre comme un loup, pour produire des loups-garous dans sa propre famille : il faut que le pacte avec le diable se double d'une alliance avec une autre famille, et c'est le retour de cette alliance dans la première famille, la réaction de cette alliance sur la première famille, qui produit des loups-garous comme par un effet de feed-back. Un beau conte d'Erckmann-Chatrion, *Hugues le loup*, recueille les traditions sur cette situation complexe.

Nous voyons fondre de plus en plus la contradiction entre les deux thèmes « contagion avec l'animal comme meute », « pacte

13. E. R. Leach, *Critique de l'anthropologie*, P. U. F., pp. 40-50.

avec l'anomal comme être exceptionnel ». Leach peut à bon droit réunir les deux concepts d'alliance et de contagion, pacte-épidémie ; analysant la sorcellerie kachin, il écrit : « L'influence maléfique est censée être transmise par la nourriture que la femme prépare (...). La sorcellerie kachin est contagieuse plutôt qu'héritaire, (...) elle est associée à l'alliance, non à la descendance. » L'alliance ou le pacte sont la forme d'expression, pour une infection ou une épidémie qui sont forme de contenu. Dans la sorcellerie, le sang est de contagion et d'alliance. On dira qu'un devenir-animal est affaire de sorcellerie, 1) parce qu'il implique un premier rapport d'alliance avec un démon ; 2) parce que ce démon exerce la fonction de bordure d'une meute animale dans laquelle l'homme passe ou devient, par contagion ; 3) parce que ce devenir implique lui-même une second alliance, avec un autre groupe humain ; 4) parce que cette nouvelle bordure entre les deux groupes guide la contagion de l'animal et de l'homme au sein de la meute. Il y a toute une politique des devenirs-animaux, comme une politique de la sorcellerie : cette politique s'élabore dans des agencements qui ne sont ni ceux de la famille, ni ceux de la religion, ni ceux de l'Etat. Ils exprimeraient plutôt des groupes minoritaires, ou opprimés, ou interdits, ou révoltés, ou toujours en bordure des institutions reconnues, d'autant plus secrets qu'ils sont extrinsèques, bref anomiques. Si le devenir-animal prend la forme de la Tentation, et de monstres suscités dans l'imagination par le démon, c'est parce qu'il s'accompagne, dans ses origines comme dans son entreprise, d'une rupture avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s'établir.

Citons pêle-mêle, non pas comme mélanges à faire, mais plutôt comme cas différents à étudier : les devenirs-animaux dans la machine de guerre, hommes-fauves de toutes sortes, mais justement la machine de guerre vient du dehors, extrinsèque à l'Etat qui traite le guerrier comme puissance anormale ; les devenirs-animaux dans les sociétés de crime, hommes-léopards, hommes-caïmans, quand l'Etat interdit les guerres locales et tribales ; les devenirs-animaux dans les groupes d'émeute, quand l'Eglise et l'Etat se trouvent devant des mouvements paysans avec composante sorcière, et qu'ils vont réprimer en instaurant tout un système de tribunal et de droit propre à dénoncer les pactes avec le démon ; les devenirs-animaux dans les groupes d'ascèse, l'anachorète brouteur, ou bête fauve, mais la machine d'ascèse est en position anormale, en ligne de fuite, à côté de l'Eglise, et conteste sa prétention à s'ériger en institution impériale¹⁴ ; les devenirs-animaux dans les sociétés d'initiation sexuelle du type

14. Cf. Jacques Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*, Fayard.

« déflorateur sacré », hommes-loups, hommes-boucs, etc., qui se réclament d'une Alliance supérieure et extérieure à l'ordre des familles, tandis que les familles auront à conquérir contre eux le droit de régler leurs propres alliances, de les déterminer d'après des rapports de descendance complémentaire, et de domestiquer cette puissance déchaînée de l'alliance¹⁵.

Alors, bien sûr, la politique des devenirs-animaux reste extrêmement ambiguë. Car les sociétés même primitives ne cesseront de s'approprier ces devenirs pour les casser, et les réduire à des rapports de correspondance totémique ou symbolique. Les États ne cesseront de s'approprier la machine de guerre, sous forme d'armées nationales qui limitent étroitement les devenirs du guerrier. L'Église ne cessera de brûler les sorciers, ou bien de réintégrer les anachorètes dans l'image adoucie d'une série de saints qui n'ont plus avec l'animal qu'un rapport étrangement familier, domestique. Les Familles ne cesseront de conjurer l'Allié démoniaque qui les ronge, pour régler entre elles les alliances convenables. On verra les sorciers servir les chefs, se mettre au service du despotisme, faire une contre-sorcellerie d'exorcisme, passer du côté de la famille et de la descendance. Mais aussi bien,

15. Pierre Gordon (*L'initiation sexuelle et l'évolution religieuse*, P. U. F.) a étudié le rôle des hommes-animaux dans les rites de « défloration sacrée ». Ces hommes-animaux imposent une alliance rituelle aux groupes de filiation, appartiennent eux-mêmes à des confréries extérieures ou en bordure, et sont maîtres de la contagion, de l'épidémie. Gordon analyse la réaction des villages et des cités quand ils entrent en lutte contre ces hommes-animaux, pour conquérir le droit d'opérer leurs propres initiations et de régler leurs alliances sur leurs filiations respectives (ainsi la lutte contre le dragon). — Même thème, par exemple, pour « L'homme-hyène dans la tradition soudanaise » (cf. G. Calame-Griaule et Z. Ligers, in *L'homme*, mai 1961) : l'homme-hyène vit en bordure du village, ou entre deux villages, et surveille les deux directions. Un héros, ou même deux héros dont chacun a sa fiancée dans le village de l'autre, triompheront de l'homme-animal. C'est comme s'il fallait distinguer deux états très différents de l'alliance : une alliance démoniaque, qui s'impose du dehors, et qui impose sa loi à toutes les filiations (alliance forcée avec le monstre, avec l'homme-animal) ; puis une alliance consentie, qui se conforme au contraire à la loi des filiations, lorsque les hommes des villages ont vaincu le monstre et organisent leurs propres relations. La question de l'inceste peut en être modifiée. Car il ne suffit pas de dire que l'interdit de l'inceste vient des exigences positives de l'alliance en général. Il y a plutôt une alliance qui est tellement étrangère à la filiation, tellement hostile à la filiation, qu'elle prend nécessairement position d'inceste (l'homme-animal est toujours en rapport avec l'inceste). La seconde alliance interdit l'inceste parce qu'elle ne peut se subordonner aux droits de la filiation qu'en s'établissant précisément entre filiations distinctes. L'inceste apparaît deux fois, comme puissance monstrueuse de l'alliance quand celle-ci renverse la filiation, mais aussi comme puissance prohibée de la filiation quand celle-ci se subordonne l'alliance et doit la ventiler entre lignées distinctes.

ce sera la mort du sorcier, comme celle du devenir. On verra le devenir accoucher seulement d'un gros chien domestique, comme dans la damnation de Miller (« mieux valait simuler, faire la bête, le chien par exemple, attraper l'os qu'on me jetterait de temps à autre ») ou celle de Fitzgerald (« j'essaierai d'être un animal aussi correct que possible, et si vous me jetez un os avec assez de viande dessus, je serai peut-être même capable de vous lécher la main »). Renverser la formule de Faust : c'était donc ça, la forme de l'Étudiant ambulant ? un simple barbet !

Souvenirs d'un sorcier, III. — Il ne faut pas attacher aux devenirs-animaux une importance exclusive. Ce seraient plutôt des segments occupant une région médiane. En deçà, l'on rencontre des devenirs-femme, des devenirs-enfant (peut-être le devenir-femme possède sur tous les autres un pouvoir introductif particulier, et c'est moins la femme qui est sorcière, que la sorcellerie, qui passe par ce devenir-femme). Au-delà encore, on trouve des devenirs-élémentaires, cellulaires, moléculaires, et même des devenirs-imperceptibles. Vers quel néant le balai des sorcières les entraîne-t-il ? Et où Moby Dick entraîne-t-elle Achab aussi silencieusement ? Lovecraft fait que son héros traverse d'étranges animaux, mais enfin pénètre dans les ultimes régions d'un Continuum habité d'ondes innommables et de particules introuvables. La science-fiction a toute une évolution qui la fait passer des devenirs animaux, végétaux ou minéraux, à des devenirs de bactéries, de virus, de molécules et d'imperceptibles¹⁶. Le contenu proprement musical de la musique est parcouru de devenirs-femme, devenirs-enfant, devenirs-animal, mais, sous toutes sortes d'influences qui concernent aussi les instruments, tend de plus en plus à devenir moléculaire, dans une sorte de clapotement cosmique où l'in audible se fait entendre, l'imperceptible apparaît comme tel : non plus l'oiseau chanteur, mais la molécule sonore. Si l'expérimentation de drogue a marqué tout le monde, même les non-drogés, c'est en changeant les coordonnées perceptives de l'espace-temps, et en nous faisant entrer dans un univers de micro-perceptions où les devenirs moléculaires prennent le relais des devenirs animaux. Les livres de Castaneda montre bien cette évolution, ou plutôt cette involution, où les affects d'un devenir-chien par exemple sont relayés par ceux d'un devenir-moléculaire, micro-perceptions de l'eau, de l'air, etc. Un homme s'avance en chancelant d'une porte à une autre, et disparaît dans l'air : « tout ce que je peux te dire, c'est que nous

16. Matheson et Asimov ont une importance particulière dans cette évolution (Asimov a beaucoup développé le thème de la symbiose).

sommes fluides, des êtres lumineux faits de fibres¹⁷ ». Tous les voyages dits initiatiques comportent ces seuils et ces portes où le devenir lui-même devient, et où l'on change de devenir, suivant les « heures » du monde, les cercles d'un enfer ou les étapes d'un voyage qui font varier les échelles, les formes et les cris. Des hurlements animaux jusqu'aux vagissements des éléments et des particules.

Les meutes, les multiplicités ne cessent donc de se transformer les unes dans les autres, de passer les unes dans les autres. Les loups-garous une fois morts se transforment en vampires. Ce n'est pas étonnant, tant le devenir et la multiplicité sont une seule et même chose. Une multiplicité ne se définit pas par ses éléments, ni par un centre d'unification ou de compréhension. Elle se définit par le nombre de ses dimensions ; elle ne se divise pas, elle ne perd ou ne gagne aucune dimension *sans changer de nature*. Et comme les variations de ses dimensions lui sont immanentes, *il revient au même de dire que chaque multiplicité est déjà composée de termes hétérogènes en symbiose, ou qu'elle ne cesse pas de se transformer dans d'autres multiplicités en enfilade, suivant ses seuils et ses portes*. C'est ainsi que, chez l'Homme aux loups, la meute des loups devenait aussi essaim d'abeilles, et encore champ d'anus, et collection de petits trous et d'ulcérations fines (thème de la contagion) ; mais aussi bien, c'étaient tous ces éléments hétérogènes qui composaient « la » multiplicité de symbiose et de devenir. Si nous avons imaginé la position d'un Moi fasciné, c'est parce que la multiplicité vers laquelle il penche, à tout rompre, est la continuation d'une autre multiplicité qui le travaille et le distend de l'intérieur. Si bien que le moi n'est qu'un seuil, une porte, un devenir entre deux multiplicités. Chaque multiplicité est définie par une bordure fonctionnant comme Anomal ; mais il y a une enfilade des bordures, une ligne continue de bordures (*fibre*) d'après laquelle la multiplicité change. Et à chaque seuil ou porte, un nouveau pacte ? Une fibre va d'un homme à un animal, d'un homme ou d'un animal à des molécules, de molécules à des particules, jusqu'à l'imperceptible. Toute fibre est fibre d'Univers. Une fibre en enfilade de bordures constitue une ligne de fuite ou de déterritorialisation. On voit que l'Anomal, l'Outsider, a plusieurs fonctions : non seulement il borde chaque multiplicité dont il détermine, avec la dimension maximale provisoire, la stabilité temporaire ou locale ; non seulement il est la condition de l'alliance nécessaire au devenir ; mais il conduit les transformations de devenir ou les passages de multiplicités toujours plus

17. Castenada, *Histoires de pouvoir*, Gallimard, p. 153.

loin sur la ligne de fuite. Moby Dick est la *Muraille blanche* qui borde la meute ; elle est aussi le *Terme de l'alliance* démoniaque ; elle est enfin la terrible *Ligne de pêche* elle-même à extrémité libre, la ligne qui traverse le mur, et entraîne le capitaine jusqu'ou ? au néant...

L'erreur dont il faut se garder, c'est de croire à une sorte d'ordre logique dans cette enfilade, ces passages ou ces transformations. Et c'est déjà trop de postuler un ordre qui irait de l'animal au végétal, puis aux molécules, aux particules. Chaque multiplicité est symbiotique, et réunit dans son devenir des animaux, des végétaux, des micro-organismes, des particules folles, toute une galaxie. Et il n'y a pas davantage d'ordre logique préformé entre ces hétérogènes, entre les loups, les abeilles, les anus et les petites cicatrices de l'Homme aux loups. Bien sûr, la sorcellerie ne cesse pas de codifier certaines transformations de devenirs. Prenons un roman plein de traditions sorcières, comme le *Meneur de loups* d'Alexandre Dumas : dans un premier pacte, l'homme des lisières obtient du diable la réalisation de ses souhaits, à condition qu'une mèche de ses cheveux deviendra rouge à chaque fois. Nous sommes dans la multiplicité-cheveux, avec leur bordure. L'homme lui-même s'installe en bordure des loups comme chef de meute. Puis, quand il n'a plus un seul cheveu humain, un second pacte le fait devenir-loup lui-même, devenir sans fin, du moins en principe, puisqu'il n'est vulnérable qu'un jour par an. Entre la multiplicité-cheveux et la multiplicité-loups, nous savons bien qu'un ordre de ressemblance (rouge comme le poil d'un loup) peut toujours être induit, mais reste très secondaire (le loup de transformation sera noir, avec un poil blanc). En fait, il y a une première multiplicité-cheveux prise dans un devenir-poil rouge ; une seconde multiplicité-loups qui prend à son tour le devenir-animal de l'homme. Seuil et fibre entre les deux, symbiose ou passage d'hétérogènes. C'est ainsi que nous opérons, nous sorciers, non pas suivant un ordre logique, mais suivant des compatibilités ou des consistances alogiques. La raison en est simple. C'est que personne, même Dieu, ne peut dire d'avance si deux bordures s'enfileront ou feront fibre, si telle multiplicité passera ou non dans telle autre, ou déjà si tels éléments hétérogènes entreront en symbiose, feront une multiplicité consistante ou de co-fonctionnement, apte à transformation. Personne ne peut dire par où passera la ligne de fuite : se laissera-t-elle enliser pour retomber dans l'animal œdipien de la famille, un simple Barbet ? ou bien tombera-t-elle dans l'autre danger, comme de tourner en ligne d'abolition, d'anéantissement, d'auto-destruction, Achab, Achab... ? Nous savons trop les dangers de la ligne de fuite, et ses ambiguïtés. Les risques sont toujours pré-

sents, la chance de s'en tirer toujours possible : c'est dans chaque cas qu'on dira si la ligne est consistante, c'est-à-dire si les hétérogènes fonctionnent effectivement dans une multiplicité de symbiose, si les multiplicités se transforment effectivement dans les devenirs de passage. Soit un exemple aussi simple que : x se met à refaire du piano... Est-ce un retour œdipien à l'enfance ? Est-ce une manière de mourir dans une sorte d'abolition sonore ? Est-ce une nouvelle bordure, comme une ligne active qui va entraîner d'autres devenirs, des devenirs tout autres que celui de devenir ou redevenir pianiste, et qui va induire une transformation de tous les agencements précédents dans lesquels x était prisonnier ? Une issue ? Un pacte avec le diable ? La schizoanalyse ou la pragmatique n'ont pas d'autre sens : faites rhizome, mais vous ne savez pas avec quoi vous pouvez faire rhizome, quelle tige souterraine va faire effectivement rhizome, ou faire devenir, faire population dans votre désert. Expérimentez.

C'est facile à dire ? Mais s'il n'y a pas d'ordre logique préformé des devenirs ou des multiplicités, il y a des *critères*, et l'important est que ces critères ne viennent pas après, qu'ils s'exercent au fur et à mesure, sur le moment, suffisants pour nous guider parmi les dangers. Si les multiplicités se définissent et se transforment par la bordure qui détermine chaque fois le nombre de leurs dimensions, on conçoit la possibilité de les étaler sur un même plan où les bordures se suivent en traçant une ligne brisée. C'est donc seulement en apparence qu'un tel plan « réduit » les dimensions ; car il les recueille toutes à mesure que s'inscrit sur lui des *multiplicités plates*, et pourtant à *dimensions croissantes ou décroissantes*. C'est en termes grandioses et simplifiés que Lovecraft tente d'énoncer ce dernier mot de la sorcellerie : « Les Vagues accrurent leur puissance, et découvrirent à Carter l'entité multiforme dont son actuel fragment n'était qu'une infime partie. Elles lui apprirent que chaque figure dans l'espace n'est que le résultat de l'intersection, par un plan, de quelque figure correspondante et de plus grande dimension, tout comme un carré est la section d'un cube et un cercle la section d'une sphère. De la même façon le cube et la sphère, figures à trois dimensions, sont la section de formes correspondantes à quatre dimensions que les hommes ne connaissent qu'à travers leurs conjectures ou leurs rêves. A leur tour ces figures à quatre dimensions sont la section de formes à cinq dimensions, et ainsi de suite, en remontant jusqu'aux hauteurs inaccessibles et vertigineuses de l'infinité archétype... » Loin de réduire à deux le nombre de dimensions des multiplicités, *le plan de consistance* les recoupe toutes, en opère l'intersection pour faire coexister autant de multiplicités plates à dimensions quelconques. Le plan de consistance est

l'intersection de toutes les formes concrètes. Aussi tous les devenirs, comme des dessins de sorciers, s'écrivent-ils sur ce plan de consistance, l'ultime Porte, où ils trouvent leur issue. Tel est le seul critère qui les empêche de s'enliser, ou de tourner au néant. La seule question est : un devenir va-t-il jusque-là ? une multiplicité peut-elle aplatir ainsi toutes ses dimensions conservées, comme une fleur qui garderait toute sa vie jusque dans sa sécheresse ? Lawrence, dans son devenir-tortue, passe du dynamisme animal le plus obstiné à la pure géométrie abstraite des écailles et des « sections », sans rien perdre pourtant du dynamisme : il pousse le devenir-tortue jusqu'au plan de consistance¹⁸. Tout devient imperceptible, tout est devenir-imperceptible sur le plan de consistance, mais c'est justement là que l'imperceptible est vu, entendu. C'est le Planomène ou la Rhizosphère, le Critérium (et d'autres noms encore, suivant la croissance des dimensions). Suivant n dimensions, on l'appelle Hypersphère, Mécanosphère. C'est la Figure abstraite, ou plutôt, car elle n'a pas elle-même de forme, la Machine abstraite, dont chaque agencement concret est une multiplicité, un devenir, un segment, une vibration. Et elle, la section de tous.

Les vagues sont les vibrations, les bordures mouvantes qui s'inscrivent comme autant d'abstractions sur le plan de consistance. Machine abstraite des vagues. Dans *les Vagues*, Virginia Woolf qui sut faire de toute sa vie et de son œuvre un passage, un devenir, toutes sortes de devenirs entre âges, sexes, éléments et règnes, entremêle sept personnages, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne et Perceval ; mais chacun de ces personnages, avec son nom, son individualité, désigne une multiplicité (par exemple Bernard et le banc de poissons) ; chacun est à la fois dans cette multiplicité et en bordure, et passe dans les autres. Perceval est comme l'ultime, enveloppant le plus grand nombre de dimensions. Mais ce n'est pas encore lui qui constitue le plan de consistance. Si Rhoda croit le voir se détachant sur la mer, non ce n'est pas lui, « quand il repose sur son genou le coude de son bras, c'est un triangle, quand il se tient debout c'est une colonne, s'il se penche c'est la courbe d'une fontaine, (...) la mer mugit derrière lui, il est par-delà notre atteinte ». Chacun s'avance comme une vague mais, sur le plan de consistance, c'est une seule et même Vague abstraite dont la vibration se propage suivant la ligne de fuite ou de déterritorialisation qui parcourt tout le plan (chaque chapitre du roman de Virginia Woolf est précédé d'une méditation sur un aspect des vagues, sur une de leurs heures, sur un de leurs devenirs).

18. Cf. Lawrence, le premier et le deuxième poèmes de *Tortoises*.

Souvenirs d'un théologien. — La théologie est très stricte sur le point suivant : il n'y a pas de loups-garous, l'homme ne peut pas devenir animal. C'est qu'il n'y a pas de transformation des formes essentielles, celles-ci sont inaliénables et n'entretiennent que des rapports d'analogie. Le diable et la sorcière, et leur pacte, n'en sont pas moins réels, car il y a réalité d'un *mouvement local* proprement diabolique. La théologie distingue deux cas qui servent de modèle à l'Inquisition, le cas des compagnons d'Ulysse et le cas des compagnons de Diomède : vision imaginaire, et sortilège. Tantôt le sujet se croit transformé en bête, porc, bœuf ou loup, et les observateurs le croient aussi ; mais il y a là un mouvement local interne qui ramène les images sensibles vers l'imagination et les fait rebondir sur les sens externes. Tantôt le démon « assume » des corps d'animaux réels, quitte à transporter les accidents et affects qui leur arrivent à d'autres corps (par exemple, un chat ou un loup, assumés par le démon, peuvent recevoir des blessures qui seront exactement reportées sur un corps humain¹⁹). C'est une manière de dire que l'homme ne devient pas réellement animal, mais qu'il y a cependant une réalité démoniaque du devenir-animal de l'homme. Aussi est-il certain que le démon opère des transports locaux de toutes sortes. Le diable est transporteur, il transporte des humeurs, des affects ou même des corps (l'Inquisition ne transige pas sur cette puissance du diable : le balai de la sorcière, ou « que le diable t'emporte »). Mais ces transports ne franchissent ni la barrière des formes essentielles, ni celle des substances ou sujets.

Et puis il y a un tout autre problème, du point de vue des lois de la nature, et qui ne concerne plus la démonologie, mais l'alchimie et surtout la physique. C'est celui des formes accidentelles, distinctes des formes essentielles et des sujets déterminés. Car les formes accidentelles sont susceptibles de *plus et de moins* : plus ou moins charitable, et aussi plus ou moins blanc, plus ou moins chaud. Un degré de chaleur est une chaleur parfaitement individuée qui ne se confond pas avec la substance ou le

19. Cf. le manuel d'Inquisition *Le marteau des sorcières*, rééd. Plon : I, 10 et II, 8. Le premier cas, le plus simple, renvoie aux compagnons d'Ulysse, qui se croient et que l'on croit changés en porcs (ou le roi Nabuchodonosor, en bœuf). Le second cas est plus compliqué : les compagnons de Diomède ne se croient pas changés en oiseaux, puisqu'ils sont morts, mais les démons prennent des corps d'oiseaux qu'ils font passer pour ceux des compagnons de Diomède. La nécessité de distinguer ce cas plus complexe s'explique par les phénomènes de transfert d'affects : par exemple, un seigneur chasseur coupe la patte d'un loup et, rentrant chez lui, trouve sa femme, qui n'est pourtant pas sortie, la main coupée ; ou bien un homme frappe des chats, dont les blessures se retrouvent exactement sur des femmes.

sujet qui la reçoit. Un degré de chaleur peut se composer avec un degré de blanc, ou avec un autre degré de chaleur, pour former une troisième individualité unique qui ne se confond pas avec celle du sujet. Qu'est-ce que l'individualité d'un jour, d'une saison, ou d'un événement ? Un jour plus court ou un jour plus long ne sont pas à proprement parler des extensions, mais des degrés propres à l'extension, tout comme il y a des degrés propres à la chaleur, à la couleur, etc. Une forme accidentelle a donc une « latitude », constituée par autant d'individuations composables. Un degré, une intensité est un individu, *Heccéité*, qui se compose avec d'autres degrés, d'autres intensités pour former un autre individu. Dira-t-on que cette latitude s'explique parce que le sujet participe plus ou moins de la forme accidentelle ? Mais ces degrés de participation n'impliquent-ils pas dans la forme elle-même un papillonnement, une vibration qui ne se réduit pas aux propriétés du sujet ? Bien plus, si des intensités de chaleur ne se composent pas par addition, c'est parce qu'on doit ajouter leurs sujets respectifs qui empêchent justement la chaleur de l'ensemble de devenir plus grande. Raison de plus pour faire des répartitions d'intensité, établir les latitudes « difformément difformes », vitesses, lenteurs et degrés de toutes sortes, correspondant à un corps ou un ensemble de corps pris comme longitude : une cartographie²⁰. Bref, entre les formes substantielles et les sujets déterminés, *entre les deux*, il n'y a pas seulement tout un exercice des transports locaux démoniaques, mais un jeu naturel d'heccéités, degrés, intensités, événements, accidents, qui composent des individuations, tout à fait différentes de celle des sujets bien formés qui les reçoivent.

Souvenirs à un spinoziste, I. — On a critiqué les formes essentielles ou substantielles de manières très diverses. Mais Spinoza procède radicalement : arriver à des éléments qui n'ont plus de forme ni de fonction, qui sont donc abstraits en ce sens, bien qu'ils soient parfaitement réels. Ils se distinguent seulement par le mouvement et le repos, la lenteur et la vitesse. Ce ne sont pas des atomes, c'est-à-dire des éléments finis encore doués de forme. Ce ne sont pas non plus des indéfiniment divisibles. Ce sont les ultimes parties infiniment petites d'un infini actuel, étalées sur un même plan, de consistance ou de composition. Elles ne se défi-

20. Sur le problème des intensités au Moyen Age, sur le foisonnement des thèses à cet égard, sur la constitution d'une cinématique et d'une dynamique, et le rôle particulièrement important de Nicolas Oresme, cf. l'ouvrage classique de Pierre Duhem, *Le système du monde*, t. VII, Hermann.

nissent pas par le nombre, puisqu'elles vont toujours par infinités. Mais, suivant le degré de vitesse ou le rapport de mouvement et de repos dans lequel elles entrent, elles appartiennent à tel ou tel Individu, qui peut lui-même être partie d'un autre Individu sous un autre rapport plus complexe, à l'infini. Il y a donc des infinis plus ou moins grands, non pas d'après le nombre, mais d'après la composition du rapport où entrent leurs parties. Si bien que chaque individu est une multiplicité infinie, et la Nature entière une multiplicité de multiplicités parfaitement individuée. Le plan de consistance de la Nature est comme une immense Machine abstraite, pourtant réelle et individuelle, dont les pièces sont les agencements ou les individus divers qui groupent chacun une infinité de particules sous une infinité de rapports plus ou moins composés. Il y a donc unité d'un plan de nature, qui vaut aussi bien pour les inanimés que pour les animés, pour les artificiels et les naturels. Ce plan n'a rien à voir avec une forme ou figure, ni avec un dessein ou une fonction. Son unité n'a rien à voir avec celle d'un fondement enfoui dans la profondeur des choses, ni d'une fin ou d'un projet dans l'esprit de Dieu. C'est un plan d'étalement, qui est plutôt comme la section de toutes les formes, la machine de toutes les fonctions, et dont les dimensions croissent pourtant avec celles des multiplicités ou individualités qu'il recoupe. Plan fixe, où les choses ne se distinguent que par la vitesse et la lenteur. Plan d'immanence ou d'univocité, qui s'oppose à l'analogie. L'Un se dit en un seul et même sens de tout le multiple, l'Être se dit en un seul et même sens de tout ce qui diffère. Nous ne parlons pas ici de l'unité de la substance, mais de l'infinité des modifications qui sont parties les unes des autres sur ce seul et même plan de vie.

L'inextricable discussion Cuvier-Geoffroy Saint-Hilaire. Tous deux sont d'accord au moins pour dénoncer les ressemblances ou les analogies sensibles, imaginaires. Mais, chez Cuvier, la détermination scientifique porte sur les rapports des organes entre eux, et des organes avec les fonctions. Cuvier fait donc passer l'analogie au stade scientifique, analogie de proportionnalité. L'unité du plan, selon lui, ne peut être qu'une unité d'analogie, donc transcendant, qui ne se réalise qu'en se fragmentant dans des embranchements distincts, suivant des compositions hétérogènes, infranchissables, irréductibles. Baër ajoutera : suivant des types de développement et de différenciation non communicants. Le plan est un plan d'organisation caché, structure ou genèse. Tout autre est le point de vue de Geoffroy, parce qu'il dépasse les organes et les fonctions vers des éléments abstraits qu'il appelle « anatomiques », ou même vers des particules, purs matériaux qui entreront dans des combinaisons

diverses, formeront tel organe et prendront telle fonction, d'après leur degré de vitesse et de lenteur. C'est la vitesse et la lenteur, le mouvement et le repos, la tardivité et la rapidité qui se subordonneront non seulement les formes de structure, mais les types de développement. Cette direction se retrouvera ultérieurement, en un sens évolutionniste, dans les phénomènes de tachygenèse de Perrier, ou dans les taux de croissance différentiels et dans l'allométrie : les espèces comme entités cinématiques, précoces ou retardées. (Même la question de la fécondité est moins de forme et de fonction que de vitesse ; les chromosomes paternels viendront-ils assez tôt pour être incorporés dans les noyaux ?) En tout cas, pur plan d'immanence, d'univocité, de composition, où tout est donné, où dansent des éléments et matériaux non formés qui ne se distinguent que par la vitesse, et qui entrent dans tel ou tel agencement individué d'après leurs connexions, leurs rapports de mouvements. Plan fixe de la vie, où tout bouge, retarde ou se précipite. Un seul Animal abstrait pour tous les agencements qui l'effectuent. Un seul et même plan de consistance ou de composition pour le céphalopode et le vertébré, puisqu'il suffirait au vertébré de se ployer assez vite en deux pour souder les éléments des moitiés de son dos, rapprocher son bassin de sa nuque, et rassembler ses membres à l'une des extrémités du corps, devenant ainsi Poulpe ou Seiche, tel « un bateleur qui renverse ses épaules et sa tête en arrière pour marcher sur sa tête et ses mains ²¹ ». *Plicature*. La question n'est plus du tout des organes et des fonctions, et d'un Plan transcendant qui ne pourrait présider à leur organisation que sous des rapports analogiques et des types de développement divergents. La question n'est pas celle de l'organisation, mais de la composition ; pas celle du développement ou de la différenciation, mais du mouvement et du repos, de la vitesse et de la lenteur. La question est celle des éléments et particules, qui arriveront assez vite, ou non, pour opérer un passage, un devenir ou un saut sur un même plan d'immanence pure. Et si, en effet, il y a des sauts, des failles entre agencements, ce n'est pas en vertu de leur irréductibilité de nature, c'est parce qu'il y a toujours des éléments qui n'arrivent pas à temps, ou quand tout est fini, si bien qu'il faut passer par des brouillards, ou des vides, des avances et des retards qui font eux-mêmes partie du plan d'immanence. Même les ratés font partie du plan. Il faut essayer de penser ce monde où le même plan fixe, qu'on appellera d'immobilité ou de mouvement absolu, se trouve parcouru par des éléments informels de

21. Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Principes de philosophie zoologique*. Et, sur les particules et leurs mouvements, *Notions synthétiques*.

vitesse relative, entrant dans tel ou tel agencement individué d'après leurs degrés de vitesse et de lenteur. Plan de consistance peuplé d'une matière anonyme, parcelles infinies d'une matière impalpable qui entrent dans des connexions variables.

Les enfants sont spinozistes. Lorsque le petit Hans parle d'un « fait-pipi », ce n'est pas un organe ni une fonction organique, c'est d'abord un matériau, c'est-à-dire un ensemble d'éléments qui varie d'après ses connexions, ses rapports de mouvement et de repos, les divers agencements individués où il entre. Une fille a-t-elle un fait-pipi ? Le garçon dit oui, et ce n'est pas par analogie, ni pour conjurer une peur de la castration. Les filles ont évidemment un fait-pipi, puisqu'elle font pipi effectivement : fonctionnement machinique plus que fonction organique. Simplement, le même matériau n'a pas les mêmes connexions, les mêmes rapports de mouvement et de repos, n'entre pas dans le même agencement chez le garçon et la fille (une fille ne fait pas pipi debout ni loin). Une locomotive a-t-elle un fait-pipi ? Oui, dans un autre agencement machinique encore. Les chaises n'en ont pas : mais c'est parce que les éléments de la chaise n'ont pas pu prendre ce matériau dans leurs rapports, ou en ont suffisamment décomposé le rapport pour qu'il donne tout autre chose, un bâton de chaise par exemple. On a pu remarquer qu'un organe, pour les enfants, subissait « mille vicissitudes », était « mal localisable, mal identifiable, tantôt un os, un engin, un excrément, le bébé, une main, le cœur de papa... ». Mais ce n'est pas du tout parce que l'organe est vécu comme objet partiel. C'est parce que l'organe sera exactement ce que ses éléments en feront d'après leur rapport de mouvement et de repos, et la façon dont ce rapport se compose ou se décompose avec celui des éléments voisins. Ce n'est pas de l'animisme, pas plus que du mécanisme, mais un machinisme universel : un plan de consistance occupé par une immense machine abstraite aux agencements infinis. Les questions des enfants sont mal comprises tant qu'on n'y voit pas des questions-machines ; d'où l'importance des articles indéfinis dans ces questions (*un* ventre, un enfant, un cheval, une chaise, « comment est-ce qu'une personne est faite ? »). Le spinozisme est le devenir-enfant du philosophe. On appelle *longitude* d'un corps les ensembles de particules qui lui appartiennent sous tel ou tel rapport, ces ensembles étant eux-mêmes parties les uns des autres suivant la composition du rapport qui définit l'agencement individué de ce corps.

Souvenirs d'un spinoziste, II. — Il y a un autre aspect chez Spinoza. A chaque rapport de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, qui groupe une infinité de parties, corres-

pond un degré de puissance. Aux rapports qui composent un individu, qui le décomposent ou le modifient, correspondent des intensités qui l'affectent, augmentant ou diminuant sa puissance d'agir, venant des parties extérieures ou de ses propres parties. Les affects sont des devenir. Spinoza demande : qu'est-ce que peut un corps ? On appellera *latitude* d'un corps les affects dont il est capable suivant tel degré de puissance, ou plutôt suivant les limites de ce degré. *La latitude est faite de parties intensives sous une capacité, comme la longitude, de parties extensives sous un rapport.* Tout comme on évitait de définir un corps par ses organes et ses fonctions, on évite de le définir par des caractères Espèce ou Genre : on cherche à faire le compte de ses affects. On appelle « éthologie » une telle étude, et c'est en ce sens que Spinoza écrit une véritable Ethique. Il y a plus de différences entre un cheval de course et un cheval de labour qu'entre un cheval de labour et un bœuf. Lorsque Von Uexküll définit les mondes animaux, il cherche les affects actifs et passifs dont la bête est capable, dans un agencement individué dont elle fait partie. Par exemple la Tique, attirée par la lumière, se hisse à la pointe d'une branche ; sensible à l'odeur d'un mammifère, elle se laisse tomber quand il passe sous la branche ; elle s'enfonce sous la peau, à un endroit le moins poilu possible. Trois affects et c'est tout, le reste du temps la tique dort, parfois pendant des années, indifférente à tout ce qui se passe dans la forêt immense. Son degré de puissance est bien compris entre deux limites, la limite optimale de son festin après lequel elle meurt, la limite pessimale de son attente pendant laquelle elle jeûne. On dira que les trois affects de la tique supposent déjà des caractères spécifiques et génériques, des organes et des fonctions, pattes et trompes. C'est vrai du point de vue de la physiologie ; mais non du point de vue de l'Ethique où les caractères organiques découlent au contraire de la longitude et de ses rapports, de la latitude et de ses degrés. **Nous ne savons rien d'un corps tant que nous ne savons pas ce qu'il peut, c'est-à-dire quels sont ses affects, comment ils peuvent ou non se composer avec d'autres affects, avec les affects d'un autre corps, soit pour le détruire ou en être détruit, soit pour échanger avec lui actions et passions, soit pour composer avec lui un corps plus puissant.**

A nouveau on recourra aux enfants. On remarquera comment ils parlent des animaux, et s'en émeuvent. Ils font une liste d'affects. Le cheval du petit Hans n'est pas représentatif, mais affectif. Il n'est pas le membre d'une espèce, mais un élément ou un individu dans un agencement machinique : cheval de trait-omnibus-rue. Il est défini par une liste d'affects, actifs et passifs, en fonction de cet agencement individué dont il fait partie :

avoir les yeux bouchés par des œillères, avoir un mors et des brides, être fier, avoir un grand fait-pipi, tirer des charges lourdes, être fouetté, tomber, faire du charivari avec ses jambes, mordre..., etc. Ces affects circulent et se transforment au sein de l'agencement : ce que « peut » un cheval. Ils ont bien une limite optimale au sommet de la puissance-cheval, mais aussi un seuil pessimal : un cheval tombe dans la rue ! et ne peut pas se relever sous la charge trop lourde et les coups de fouet trop durs ; un cheval va mourir ! — spectacle ordinaire autrefois (Nietzsche, Dostoïevsky, Nijinsky en pleurent). Alors, qu'est-ce que c'est, le devenir-cheval du petit Hans ? Hans lui aussi est pris dans un agencement, le lit de la maman, l'élément paternel, la maison, le café d'en face, l'entrepôt voisin, la rue, le droit à la rue, la conquête de ce droit, la fierté, mais aussi les risques de cette conquête, la chute, la honte... Ce ne sont pas des fantasmes ou des rêveries subjectives : il ne s'agit pas d'imiter le cheval, de « faire » le cheval, de s'identifier à lui, ni même d'éprouver des sentiments de pitié ou de sympathie. Ce n'est pas non plus affaire d'analogie objective entre les agencements. Il s'agit de savoir si le petit Hans peut donner à ses propres éléments des rapports de mouvement et de repos, des affects, qui le font devenir cheval, indépendamment des formes et des sujets. Y a-t-il un agencement encore inconnu qui ne serait ni celui de Hans ni celui du cheval, mais celui du devenir-cheval de Hans, et où le cheval par exemple montrerait les dents, quitte à ce que Hans y montre autre chose, ses pieds, ses jambes, son fait-pipi, n'importe quoi ? Et en quoi le problème de Hans avancerait-il, en quoi une issue précédemment bouchée s'ouvrirait-elle ? Quand Hofmannsthal contemple l'agonie d'un rat, c'est en lui que l'animal « montre les dents au destin monstrueux ». *Et ce n'est pas un sentiment de pitié*, précise-t-il, encore moins une identification, c'est une composition de vitesses et d'affects entre individus tout à fait différents, symbiose, et qui fait que le rat devient une pensée dans l'homme, une pensée fiévreuse, en même temps que l'homme devient rat, rat qui grince et agonise. Le rat et l'homme ne sont pas du tout la même chose, mais l'Être se dit des deux en un seul et même sens dans une langue qui n'est plus celle des mots, dans une matière qui n'est plus celle des formes, dans une affectibilité qui n'est plus celle des sujets. *Participation contre nature*, mais justement le plan de composition, le plan de Nature, est pour de telles participations, qui ne cessent de faire et défaire leurs agencements en employant tous les artifices.

Ce n'est ni une analogie, ni une imagination, mais une composition de vitesses et d'affects sur ce plan de consistance : un

plan, un programme ou plutôt un diagramme, un problème, une question-machine. Dans un texte tout à fait curieux, Vladimir Slepian pose le « problème » : j'ai faim, tout le temps faim, un homme ne doit pas avoir faim, je dois donc devenir chien, mais comment ? Il ne s'agira ni d'imiter le chien, ni d'une analogie de rapports. Il faut que j'arrive à donner aux parties de mon corps des rapports de vitesse et de lenteur qui le font devenir chien, dans un agencement original qui ne procède pas par ressemblance ou par analogie. Car je ne peux devenir chien sans que le chien ne devienne lui-même autre chose. Slepian, pour résoudre le problème, a l'idée d'utiliser des chaussures, l'artifice des chaussures. Si mes mains sont chaussées, leurs éléments entreront dans un nouveau rapport d'où découlent l'affect ou le devenir cherchés. Mais comment pourrai-je nouer la chaussure sur ma seconde main, la première étant déjà prise ? Avec ma bouche qui se trouve à son tour investie dans l'agencement, et qui devient gueule de chien dans la mesure où la gueule de chien sert maintenant à lasser la chaussure. A chaque étape du problème, il faut non pas comparer des organes, mais mettre des éléments ou matériaux dans un rapport qui arrache l'organe à sa spécificité pour le faire devenir « avec » l'autre. Mais voilà que le devenir, qui a déjà pris les pieds, les mains, la bouche, va quand même échouer. Il échoue sur la queue. Il aurait fallu investir la queue, la forcer à dégager des éléments communs à l'organe sexuel et à l'appendice caudal, pour que le premier soit pris dans le devenir-chien de l'homme, en même temps que le second, dans un devenir *du* chien, dans un autre devenir qui ferait partie de l'agencement. Le plan échoue, Slepian n'y arrive pas sur ce point. La queue reste d'une part et d'autre part, organe de l'homme et appendice de chien, qui ne composent pas leurs rapports dans le nouvel agencement. Alors c'est là que surgit la dérive psychanalytique, et que reviennent tous les clichés sur la queue, la mère, le souvenir d'enfance où la mère enfilait des aiguilles, toutes les figures concrètes et les analogies symboliques²². Mais Slepian, dans ce beau texte, le veut ainsi. Car il y a une manière dont le raté du plan fait partie du plan lui-même : le plan est infini, vous pouvez le commencer de mille façons, vous trouverez toujours quelque chose qui arrive trop tard ou trop tôt, et qui vous force à recomposer tous vos rapports de vitesse et de lenteur, tous vos affects, et à remanier l'ensemble de l'agencement. Entreprise infinie. Mais il y a aussi une autre manière dont le plan échoue ; cette fois, parce qu'*un autre plan*

22. Vladimir Slepian, « Fils de chien », *Minuit* n° 7, janvier 1974. Nous donnons de ce texte une présentation très simplifiée.

revient en force, et casse le devenir-animal, repliant l'animal sur l'animal et l'homme sur l'homme, ne reconnaissant que des ressemblances entre éléments et des analogies entre rapports. Slepian affronte les deux risques.

Nous voulons dire une chose simple sur la psychanalyse : elle a souvent rencontré, et dès le début, la question des devenirs-animaux de l'homme. Chez l'enfant, qui ne cesse de traverser de tels devenirs. Dans le fétichisme et surtout dans le masochisme, qui ne cessent d'affronter ce problème. Le moins qu'on puisse dire est que les psychanalystes n'ont pas compris, même Jung, ou qu'ils ont voulu ne pas comprendre. Ils ont massacré le devenir-animal, chez l'homme et chez l'enfant. Ils n'ont rien vu. Dans l'animal, ils voient un représentant des pulsions ou une représentation des parents. Ils ne voient pas la réalité d'un devenir-animal, comment il est l'affect en lui-même, la pulsion en personne, et ne représente rien. Il n'y a pas d'autres pulsions que les agencements eux-mêmes. Dans deux textes classiques, Freud ne trouve que le père dans le devenir-cheval de Hans, et Ferenczi dans le devenir-coq d'Arpad. Les œillères du cheval sont le binocle du père, le noir autour de la bouche, sa moustache, les ruades sont le « faire l'amour » des parents. Pas un mot sur le rapport de Hans avec la rue, sur la manière dont la rue lui a été interdite, ce qu'est pour un enfant le spectacle « un cheval est fier, un cheval aveuglé tire, un cheval tombe, un cheval est fouetté... » La psychanalyse n'a pas le sentiment des participations contre nature, ni des agencements qu'un enfant peut monter pour résoudre un problème dont on lui barre les issues : un *plan*, non pas un fantasme. De même, on dirait moins de bêtises sur la douleur, l'humiliation et l'angoisse dans le masochisme, si l'on voyait que ce sont les devenirs-animaux qui le mènent, et pas l'inverse. Des appareils, des outils, des engins interviennent toujours, toujours des artifices et des contraintes pour la plus grande Nature. C'est qu'il faut annuler les organes, les enfermer en quelque sorte, pour que leurs éléments libérés puissent entrer dans de nouveaux rapports d'où découlent le devenir-animal, et la circulation des affects au sein de l'agencement machinique. Ainsi, nous l'avons vu ailleurs, le masque, la bride, le mors, l'étui à pénis dans l'*Equus eroticus* : l'agencement du devenir-cheval est tel que, paradoxalement, l'homme va dompter ses propres forces « instinctives », tandis que l'animal lui transmet des forces « acquises ». Renversement, participation contre nature. Et les bottes de la femme-maîtresse ont pour fonction d'annuler la jambe comme organe humain, et de mettre les éléments de la jambe dans un rapport conforme à l'ensemble de l'agencement : « de cette façon ce ne seront plus les jambes de femmes qui

me feront de l'effet...²³ » Mais, pour casser un devenir-animal, il suffit justement d'en extraire un segment, d'en abstraire un moment, de ne pas tenir compte des vitesses et des lenteurs internes, d'arrêter la circulation des affects. Alors il n'y a plus que des ressemblances imaginaires entre termes, ou des analogies symboliques entre rapports. Tel segment renverra au père, tel rapport de mouvement et de repos à la scène primitive, etc. Encore faut-il reconnaître que la psychanalyse ne suffit pas elle-même à provoquer ce cassage. Elle ne fait que développer un risque compris dans le devenir. Toujours le risque de se retrouver en train de « faire » l'animal, l'animal domestique œdipien, Miller faisant Ouah ouah et réclamant un os, Fitzgerald léchant votre main, Slepian revenant à sa mère, ou le vieillard faisant le cheval ou le chien sur une carte postale érotique de 1900 (et « faire » l'animal sauvage ne vaudrait pas mieux). Les devenirs-animaux ne cessent de traverser ces dangers.

Souvenirs d'une heccéité. — Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce. Sur le plan de consistance, *un corps se définit seulement par une longitude et une latitude* : c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude); l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance (latitude). Rien que des affects et des mouvements locaux, des vitesses différentielles. Il revient à Spinoza d'avoir dégagé ces deux dimensions du Corps, et d'avoir défini le plan de Nature comme longitude et latitude pures. Latitude et longitude sont les deux éléments d'une cartographie.

Il y a un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'*heccéité*²⁴. Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. Ce sont des heccéités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté.

23. Cf. Roger Dupouy, « Du masochisme », *Annales médico-psychologiques*, 1929, II.

24. Il arrive qu'on écrive « eccéité », en dérivant le mot de *ecce*, voici. C'est une erreur, puisque Duns Scot crée le mot et le concept à partir de *Haec*, « cette chose ». Mais c'est une erreur féconde, parce qu'elle suggère un mode d'individuation qui ne se confond précisément pas avec celui d'une chose ou d'un sujet.

Quand la démonologie expose l'art diabolique des mouvements locaux et des transports d'affects, elle marque en même temps l'importance des pluies, grêles, vents, atmosphères pestilentielles ou polluées avec leurs particules délétères, favorables à ces transports. Les contes doivent comporter des heccéités qui ne sont pas simplement des mises en place, mais des individuations concrètes valant pour elles-mêmes et commandant la métamorphose des choses et des sujets. Dans les types de civilisation, l'Orient a beaucoup plus d'individuations par heccéité que par subjectivité et substantialité : ainsi le haï-ku se doit de comporter des indicateurs comme autant de lignes flottantes constituant un individu complexe. Chez Charlotte Brontë, tout est en termes de *vent*, les choses, les personnes, les visages, les amours, les mots. Le « cinq heures du soir » de Lorca, quand l'amour tombe et le fascisme se lève. Quel terrible cinq heures du soir ! On dit : quelle histoire, quelle chaleur, quelle vie !, pour désigner une individuation très particulière. Les heures de la journée chez Lawrence, chez Faulkner. Un degré de chaleur, une intensité de blanc sont de parfaites individualités ; et un degré de chaleur peut se composer en latitude avec un autre degré pour former un nouvel individu, comme dans un corps qui a froid ici et chaud là d'après sa longitude. Omelette norvégienne. Un degré de chaleur peut se composer avec une intensité de blanc, comme dans certaines atmosphères blanches d'un été chaud. Ce n'est nullement une individualité par l'instant, qui s'opposerait à celle des permanences ou des durées. L'éphéméride n'a pas moins de temps qu'un calendrier perpétuel, bien que ce ne soit pas le même temps. Un animal ne vit pas nécessairement plus qu'un jour ou une heure ; inversement, un groupe d'années peut être aussi long que le sujet ou l'objet le plus durable. On peut concevoir un temps abstrait égal entre les heccéités, et les sujets ou les choses. Entre les lenteurs extrêmes et les rapidités vertigineuses de la géologie ou de l'astronomie, Michel Tournier dégage la météorologie, où les météores vivent à notre allure : « Un nuage se forme dans le ciel comme une image dans mon cerveau, le vent souffle comme je respire, un arc-en-ciel enjambe deux horizons le temps qu'il faut à mon cœur pour se réconcilier avec la vie, l'été s'écoule comme passent les grandes vacances. » Mais est-ce par hasard que cette certitude, dans le roman de Tournier, ne peut venir qu'à un héros gémellaire, déformé et désubjectivé, ayant acquis une sorte d'ubiquité²⁵ ? Même quand les temps sont abstraite-

25. Michel Tournier, *Les météores*, Gallimard, ch. xxii, « L'âme déployée ».

ment égaux, l'individuation d'une vie n'est pas la même que l'individuation du sujet qui la mène ou la supporte. Et ce n'est pas le même Plan : plan de consistance ou de composition des heccités dans un cas, qui ne connaît que des vitesses et des affects, — tout autre plan des formes, des substances et des sujets dans l'autre cas. Et ce n'est pas le même temps, la même temporalité. *Aiôn*, qui est le temps indéfini de l'événement, la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses, et ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer. Et *Chronos*, au contraire, le temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet. Boulez distingue dans la musique le tempo et le non-tempo, le « temps pulsé » d'une musique formelle et fonctionnelle fondée sur les valeurs, le « temps non pulsé » pour une musique flottante, flottante *et* machinique, qui n'a plus que des vitesses ou des différences de dynamique²⁶. Bref, la différence ne passe nullement entre l'éphémère et le durable, ni même entre le régulier et l'irrégulier, mais entre deux modes d'individuation, deux modes de temporalité.

En effet, il faudrait éviter une conciliation trop simple, comme s'il y avait d'un côté des sujets formés, du type choses ou personnes, et de l'autre côté, des coordonnées spatio-temporelles du type heccités. Car vous ne donnerez rien aux heccités sans vous apercevoir que vous en êtes, et que vous n'êtes rien d'autre. Quand le visage devient une heccité : « c'était un curieux mélange, le visage de quelqu'un qui a simplement trouvé le moyen de s'arranger du moment présent, du temps qu'il fait, de ces gens qui sont là²⁷ ». Vous êtes longitude et latitude, un ensemble de vitesses et de lenteurs entre particules non formées, un ensemble d'affects non subjectivés. Vous avez l'individuation d'un jour, d'une saison, d'une année, d'une *vie* (indépendamment de la durée), — d'un climat, d'un vent, d'un brouillard, d'un essaim, d'une meute (indépendamment de la régularité). Ou du moins vous pouvez l'avoir, vous pouvez y arriver. Une nuée de sauterelles apportée par le vent à cinq heures du soir ; un vampire qui sort la nuit, un loup-garou à la pleine lune. On ne croira pas que l'heccité consiste simplement dans un décor ou

26. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, pp. 88-91 (« les phénomènes de tempo sont des phénomènes qu'on ne peut pas introduire dans une musique calculée purement électroniquement, par longueur exprimée en secondes ou en minisecondes »).

27. Ray Bradbury, *Les machines à bonheur*, Denoël, p. 67.

dans un fond qui situerait les sujets, ni dans des appendices qui retiendraient au sol les choses et les personnes. C'est tout l'agencement dans son ensemble individué qui se trouve être une heccéité ; c'est lui qui se définit par une longitude et une latitude, par des vitesses et des affects, indépendamment des formes et des sujets qui n'appartiennent qu'à un autre plan. C'est le loup lui-même, ou le cheval, ou l'enfant qui cessent d'être des sujets pour devenir des événements, dans des agencements qui ne se séparent pas d'une heure, d'une saison, d'une atmosphère, d'un air, d'une vie. La rue se compose avec le cheval, comme le rat qui agonise se compose avec l'air, et la bête et la pleine lune se composent toutes deux. Tout au plus distinguera-t-on les heccéités d'agencements (un corps qui n'est considéré que comme longitude et latitude), et les heccéités d'inter-agencements, qui marquent aussi bien les potentialités de devenir au sein de chaque agencement (le milieu de croisement des longitudes et latitudes). Mais toutes deux sont strictement inséparables. Le climat, le vent, la saison, l'heure ne sont pas d'une autre nature que les choses, les bêtes ou les personnes qui les peuplent, les suivent, y dorment ou s'y réveillent. Et c'est d'une seule traite qu'il faut lire : la bête-chasse-à-cinq-heures. Devenir-soir, devenir-nuit d'un animal, noces de sang. Cinq heures est cette bête ! Cette bête est cet endroit ! « Le chien maigre court dans la rue, ce chien maigre est la rue », crie Virginia Woolf. Il faut sentir ainsi. Les relations, les déterminations spatio-temporelles ne sont pas des prédicats de la chose, mais des dimensions de multiplicités. La rue fait aussi bien partie de l'agencement cheval d'omnibus, que de l'agencement Hans dont elle ouvre le devenir-cheval. On est tous cinq heures du soir, ou bien une autre heure, et plutôt deux heures à la fois, l'optimale et la pessimale, midi-minuit, mais distribuées de façon variable. Le plan de consistance ne contient que des heccéités suivant des lignes qui s'entrecroisent. Les formes et les sujets ne sont pas de ce monde-là. La promenade de Virginia Woolf dans la foule, parmi les taxis, — mais justement la promenade est une heccéité : jamais plus Mrs Dalloway ne dira « je suis ceci ou cela, il est ceci, il est cela ». Et « elle se sentait très jeune, en même temps vieille à ne pas le croire », rapide et lente, déjà là et pas encore, « elle pénétrait comme une lame à travers toutes choses, en même temps elle était en dehors et regardait, (...) il lui semblait toujours qu'il était très, très dangereux de vivre, *même un seul jour* ». Heccéité, brouillard, lumière crue. Une heccéité n'a ni début ni fin, ni origine ni destination ; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome.

Et ce n'est pas le même langage, du moins pas le même usage du langage. Car si le plan de consistance n'a pour contenu que des heccités, il a aussi toute une sémiotique particulière qui lui sert d'expression. Plan de contenu et plan d'expression. Cette sémiotique est surtout composée de noms propres, de verbes à l'infinitif et d'articles ou de pronoms indéfinis. *Article indéfini + nom propre + verbe infinitif* constituent en effet le chaînon d'expression de base, corrélatif des contenus les moins formalisés, du point de vue d'une sémiotique qui s'est libérée des significances formelles comme des subjectivations personnelles. En premier lieu, le verbe à l'infinitif n'est nullement indéterminé quant au temps, il exprime le temps non pulsé flottant propre à l'Aiôn, c'est-à-dire le temps de l'événement pur ou du devenir, énonçant des vitesses et des lenteurs relatives indépendamment des valeurs chronologiques ou chronométriques que le temps prend dans les autres modes. Si bien qu'on est en droit d'opposer l'infinitif comme mode et temps du devenir à l'ensemble des autres modes et temps qui renvoient à Chronos en formant les pulsations ou les valeurs de l'être (le verbe « être » est précisément le seul qui n'ait pas d'infinitif, ou plutôt dont l'infinitif ne soit qu'une expression vide indéterminée, prise abstraitement pour désigner l'ensemble des modes et temps définis²⁸). En second lieu, le nom propre n'est nullement indicateur d'un sujet : il nous semble vain, dès lors, de se demander si son opération ressemble ou non à la nomination d'une espèce, suivant que le sujet est considéré d'une autre nature que la Forme qui le classe, ou seulement comme l'acte ultime de cette Forme, en tant que limite de la classification²⁹. Car si le nom propre n'indique pas un sujet, ce n'est pas davantage en fonction d'une forme ou d'une espèce qu'un nom peut prendre une valeur de nom propre. Le nom propre désigne

28. G. Guillaume a proposé une conception très intéressante du verbe, où il distingue un temps intérieur, enveloppé dans le « procès », et un temps extérieur qui renvoie à la distinction des époques (« Époques et niveaux temporels dans le système de la conjugaison française », *Cahiers de linguistique structurale*, Canada, 1955). Il nous semble que ces deux pôles correspondent, l'un à l'infinitif-devenir, Aiôn, l'autre au présent-être, Chronos. Chaque verbe penche plus ou moins vers un pôle ou vers l'autre, non seulement d'après sa nature, mais d'après les nuances de ses modes et temps. Sauf « devenir » et « être », qui correspondent à chacun des deux pôles. Dans son étude sur le style de Flaubert, Proust montre comment le temps de l'imparfait chez Flaubert prend la valeur d'un infinitif-devenir (*Chroniques*, Gallimard, pp. 197-199).

29. Sur ce problème des noms propres (en quel sens le nom propre est-il hors des limites de la classification et d'une autre nature, ou bien à la limite et en faisant encore partie ?), cf. Gardiner, *The Theory of Proper Names*, Londres, et Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, ch. VII.

d'abord quelque chose qui est de l'ordre de l'événement, du devenir ou de l'heccéité. Et ce sont les militaires et les météorologues qui ont le secret des noms propres, lorsqu'ils les donnent à une opération stratégique, ou à un typhon. Le nom propre n'est pas le sujet d'un temps, mais l'agent d'un infinitif. Il marque une longitude et une latitude. Si la Tique, le Loup, le Cheval, etc., sont de véritables noms propres, ce n'est pas en raison des dénominateurs génériques et spécifiques qui les caractérisent, mais des vitesses qui les composent et des affects qui les remplissent : l'événement qu'ils sont pour eux-mêmes et dans les agencements, devenir-cheval du petit Hans, devenir-loup du Garou, devenir-tique du Stoïcien (autres noms propres).

En troisième lieu, l'article et le pronom indéfinis ne sont pas des indéterminés, pas plus que le verbe infinitif. Ou plutôt ils ne manquent de détermination que dans la mesure où on les applique à une forme elle-même indéterminée, ou à un sujet déterminable. En revanche, ils ne manquent de rien lorsqu'ils introduisent des heccéités, des événements dont l'individuation ne passe pas par une forme et ne se fait pas par un sujet. Alors l'indéfini se conjugue avec le maximum de détermination : il était une fois, on bat un enfant, un cheval tombe... C'est que les éléments mis en jeu trouvent ici leur individuation dans l'agencement dont ils font partie, indépendamment de la forme de leur concept et de la subjectivité de leur personne. Nous avons remarqué plusieurs fois à quel point les enfants maniaient l'indéfini non pas comme un indéterminé, mais au contraire comme un individuant dans un collectif. C'est pourquoi nous nous étonnons devant les efforts de la psychanalyse qui veut à tout prix que, derrière les indéfinis, il y ait un défini caché, un possessif, un personnel : quand l'enfant dit « un ventre », « un cheval », « comment *les gens* grandissent-ils ? », « on bat un enfant », le psychanalyste entend « mon ventre », « le père », « deviendrai-je grand comme mon papa ? ». Le psychanalyste demande : qui est battu, et par qui ³⁰ ? Mais la linguistique elle-même n'est pas

30. Nous avons déjà rencontré ce problème, concernant l'indifférence de la psychanalyse à l'emploi de l'article ou du pronom indéfini, tel qu'il apparaît chez les enfants : déjà Freud, et plus encore Mélanie Klein (les enfants qu'elle analyse, et notamment le petit Richard, parlent en termes de « un », « on », « les gens », mais Mélanie Klein fait un forçage incroyable pour les ramener à des locutions familiales, possessives et personnelles). Dans le domaine de la psychanalyse, il nous semble que seuls Laplanche et Pontalis ont eu le sentiment d'un rôle particulier des indéfinis, et ont protesté contre toute réduction interprétative trop rapide : « Fantôme originaire... », *Temps modernes* n° 215, avril 1964, pp. 1861, 1868.

à l'abri du même préjugé, pour autant qu'elle est inséparable d'une personnologie ; et non seulement l'article et le pronom indéfinis, mais la troisième personne du pronom personnel lui paraissent manquer de la détermination de subjectivité propre aux deux premières personnes, et qui serait comme la condition de toute énonciation³¹.

Nous croyons au contraire que l'indéfini de la troisième personne, IL, ILS, n'implique aucune indétermination de ce point de vue, et rapporte l'énoncé non plus à un sujet d'énonciation, mais à un agencement collectif comme condition. Blanchot a raison de dire que le ON et le IL — *on* meurt, *il* est malheureux — ne prennent nullement la place d'un sujet, mais destituent tout sujet au profit d'un agencement du type heccété, qui porte ou dégage l'événement dans ce qu'il a de non formé, et de non effectuable par des personnes (« quelque chose leur arrive qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se désaisissant de leur pouvoir de dire je³² »). Le IL ne représente pas un sujet, mais diagrammatise un agencement. Il ne surcode pas les énoncés, ne les transcende pas comme les deux premières personnes, mais au contraire les retient de basculer sous la tyrannie des constellations significatives ou subjectives, sous le régime des redondances vides. Les chaînes d'expression qu'il articule sont celles dont les contenus peuvent être agencés en fonction d'un maximum d'occurrences et de devenir. « Ils arrivent comme la destinée... d'où viennent-ils, comment ont-ils pénétré jusqu'ici... ? » — Il ou on, article indéfini, nom propre, verbe infinitif : UN HANS DEVENIR CHEVAL, UNE MEUTE NOMMÉE LOUP REGARDER IL, ON MOURIR, GUÊPE RENCONTRER ORCHIDÉE, ILS ARRIVENT DES HUNS. Petites annonces, machines télégraphiques sur le plan de consistance (là encore, on pensera aux procédés de la poésie chinoise et aux règles de traduction que proposent les meilleurs commentateurs³³).

31. Cf. la conception personnaliste ou subjectiviste du langage chez E. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, ch. xx et XXI (notamment pp. 255, 261).

32. Les textes essentiels de Maurice Blanchot valent comme une réfutation de la théorie des « embrayeurs » et de la personnologie en linguistique : cf. *L'entretien infini*, Gallimard, pp. 556-567. Et, sur la différence entre les deux propositions « je suis malheureux » et « il est malheureux », ou bien « je meurs » et « on meurt », cf. *La part du feu*, pp. 29-30, et *L'espace littéraire*, pp. 105, 155, 160-161. Blanchot montre dans tous ces cas que l'indéfini, n'a rien à voir avec la « banalité quotidienne », qui serait plutôt du côté du pronom personnel.

33. Par exemple, François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Ed. du Seuil : son analyse de ce qu'il appelle « les procédés passifs », pp. 30 sq.

Souvenirs d'un planificateur. — Peut-être y a-t-il deux plans, ou deux manières de concevoir le plan. Le plan peut être un principe caché, qui donne à voir ce qu'on voit, à entendre ce qu'on entend..., etc., qui fait à chaque instant que le donné est donné, sous tel état, à tel moment. Mais lui-même, le plan, n'est pas donné. Il est caché par nature. On ne peut que l'inférer, l'induire, le conclure à partir de ce qu'il donne (simultanément ou successivement, en synchronie ou diachronie). Un tel plan, en effet, est aussi bien d'organisation que de développement : il est structural ou génétique, et les deux à la fois, structure et genèse, plan structural des organisations formées avec leurs développements, plan génétique des développements évolutifs avec leurs organisations. Ce sont seulement des nuances dans cette première conception du plan. Et accorder trop d'importance à ces nuances nous empêcherait de saisir quelque chose de plus important. C'est que le plan, ainsi conçu ou ainsi fait, concerne de toute façon le développement des formes et la formation des sujets. Une structure cachée nécessaire aux formes, un signifiant secret nécessaire aux sujets. C'est forcé, dès lors, que le plan ne soit pas lui-même donné. Il n'existe en effet que dans une dimension supplémentaire à ce qu'il donne ($n + 1$). Par là, c'est un plan téléologique, un dessin, un principe mental. C'est un plan de transcendance. C'est un plan d'analogie, soit parce qu'il assigne le terme éminent d'un développement, soit parce qu'il établit les rapports proportionnels de la structure. Il peut être dans l'esprit d'un dieu, ou dans un inconscient de la vie, de l'âme ou du langage : il est toujours conclu de ses propres effets. Il est toujours inféré. *Même si on le dit immanent*, il ne l'est que par absence, analogiquement (métaphoriquement, métonymiquement, etc.). L'arbre est donné dans le germe, mais en fonction d'un plan qui n'est pas donné. De même dans la musique, le principe d'organisation ou de développement n'apparaît pas pour lui-même en relation directe avec ce qui se développe ou s'organise : il y a un principe compositionnel transcendant qui n'est pas sonore, qui n'est pas « audible » par lui-même ou pour lui-même. Cela permet toutes les interprétations possibles. Les formes et leurs développements, les sujets et leurs formations renvoient à un plan qui opère comme unité transcendante ou principe caché. On pourra toujours exposer le plan, mais comme une partie à part, et non-donné dans ce qu'il donne. N'est-ce pas ainsi que même Balzac, et même Proust, exposent le plan d'organisation ou de développement de leur œuvre, comme dans un métalangage ? Mais Stockhausen aussi n'a-t-il pas besoin d'exposer la structure de ses formes sonores comme « à côté » d'elles, faute de la faire entendre ? Plan de vie, plan de musique, plan d'écriture, c'est

pareil : un plan qui n'est pas donnable en tant que tel, qui ne peut être qu'inféré, en fonction des formes qu'il développe et des sujets qu'il forme, puisqu'il est *pour* ces formes et ces sujets.

Et puis il y a un tout autre plan, ou une tout autre conception du plan. Là il n'y a plus du tout de formes ou de développements de formes ; ni de sujets et de formations de sujets. Il n'y a pas plus structure que genèse. Il y a seulement des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur entre éléments non formés, du moins relativement non formés, molécules et particules de toutes sortes. Il y a seulement des heccités, des affects, des individuations sans sujet, qui constituent des agencements collectifs. Rien ne se développe, mais des choses arrivent en retard ou en avance, et forment tel ou tel agencement d'après leurs compositions de vitesse. Rien ne se subjective, mais des heccités se forment d'après les compositions de puissances ou d'affects non subjectivés. Ce plan, qui ne connaît que les longitudes et les latitudes, les vitesses et les heccités, nous l'appelons plan de consistance ou de composition (par opposition au plan d'organisation et de développement). C'est nécessairement un plan d'immanence et d'univocité. Nous l'appelons donc plan de Nature, bien que la nature n'ait rien à voir là-dedans, puisque ce plan ne fait aucune différence entre le naturel et l'artificiel. Il a beau croître en dimensions, il n'a jamais une dimension supplémentaire à ce qui se passe sur lui. Par là même il est naturel et immanent. C'est comme pour le principe de contradiction : on peut aussi bien l'appeler de non-contradiction. Le plan de consistance pourrait être nommé de non-consistance. C'est un plan géométrique, qui ne renvoie plus à un dessein mental, mais à un dessin abstrait. C'est un plan dont les dimensions ne cessent de croître, avec ce qui se passe, sans qu'il perde rien pourtant de sa planitude. C'est donc un plan de prolifération, de peuplement, de contagion ; mais cette prolifération de matériau n'a rien à voir avec une évolution, avec le développement d'une forme ou la filiation des formes. C'est encore moins une régression qui remonterait vers un principe. C'est au contraire une *involution*, où la forme ne cesse pas d'être dissoute pour libérer temps et vitesses. C'est un plan fixe, plan fixe sonore, visuel ou scripturaire, etc. Fixe ne veut pas dire ici immobile : c'est l'état absolu du mouvement autant que du repos, sur lequel se desinent toutes les vitesses et lenteurs relatives et rien qu'elles. Certains musiciens modernes opposent au plan transcendant d'organisation, censé avoir dominé toute la musique classique occidentale, un plan sonore immanent, toujours donné avec ce qu'il donne, qui fait percevoir l'imperceptible, et ne porte plus que des vitesses et des lenteurs différentielles dans une sorte de cla-

potement moléculaire : *il faut que l'œuvre d'art marque les secondes, les dixièmes, les centièmes de seconde*³⁴. Ou plutôt il s'agit d'une libération du temps, Aïôn, temps non pulsé pour une musique flottante, comme dit Boulez, musique électronique où les formes cèdent la place à de pures modifications de vitesse. C'est sans doute John Cage qui, le premier, a déployé le plus parfaitement ce plan fixe sonore qui affirme un processus contre toute structure et genèse, un temps flottant contre le temps pulsé ou le tempo, une expérimentation contre toute interprétation, et où le silence comme repos sonore marque aussi bien l'état absolu du mouvement. On en dirait autant du plan fixe visuel : le plan fixe de cinéma est effectivement porté par Godard, par exemple, à cet état où les formes se dissolvent pour ne plus laisser voir que les minuscules variations de vitesse entre des mouvements composés. Nathalie Sarraute propose pour son compte une claire distinction de deux plans d'écriture : un plan transcendant qui organise et développe des formes (genres, thèmes, motifs), qui assigne et fait évoluer des sujets (personnages, caractères, sentiments) ; et un tout autre plan qui libère les particules d'une matière anonyme, les fait communiquer à travers l'« enveloppe » des formes et des sujets, et ne retient entre ces particules que des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, d'affects flottants, tels que le plan lui-même est perçu en même temps qu'il nous fait percevoir l'imperceptible (micro-plan, plan moléculaire³⁵). Et en effet, du point de vue d'une abstraction bien fondée, nous pouvons faire comme si les deux plans, les deux conceptions du plan, s'opposaient clairement et absolument. De ce point de vue, on dira : vous voyez bien la différence entre les deux types de propositions suivantes, 1) des formes se développent, des sujets se forment, en fonction d'un plan qui ne peut être qu'inféré (plan d'organisation-développement) ; 2) il n'y a que des vitesses et des lenteurs entre éléments non formés, et des affects entre puissances non subjectivées, en fonction d'un plan qui est nécessairement donné en même temps que ce qu'il donne (plan de consistance ou de composition³⁶).

34. Cf. les déclarations des musiciens américains dit « répétitifs », notamment de Steve Reich et de Phil Glass.

35. Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon* montre comment Proust, par exemple, reste partagé entre les deux plans, pour autant qu'il extrait de ses personnages « les parcelles infimes d'une matière impalpable », mais aussi recolle toutes ses particules en une forme cohérente, les glisse dans l'enveloppe de tel ou tel personnage : cf. pp. 52, 100.

36. Cf. la distinction des deux Plans chez Artaud, dont l'un est dénoncé comme la source de toutes les illusions : *Les Tarabumaras*, Œuvres complètes, IX, pp. 34-35.

Prenons trois cas majeurs de la littérature allemande au XIX^e siècle, Hölderlin, Kleist et Nietzsche. — Ainsi l'extraordinaire composition d'*Hypérion*, chez Hölderlin, telle que Robert Rovini l'a analysée : l'importance des heccétés du type saisons, qui constituent à la fois, de deux manières différentes, le « cadre du récit » (plan) et le détail de ce qui s'y passe (les agencements et inter-agencements³⁷). Mais encore, dans la succession des saisons, et dans la superposition d'une même saison d'années différentes, la dissolution des formes et des personnes, le dégagement des mouvements, vitesses, retards, affects, comme si quelque chose s'échappait d'une matière impalpable à mesure que le récit progresse. Et peut-être aussi le rapport avec une « réelle-politique » ; avec une machine de guerre ; avec une machine musicale de dissonance. — Kleist : comment, chez lui, dans son écriture comme dans sa vie, tout devient vitesse et lenteur. Succession de catatonies, et de vitesses extrêmes, d'évanouissements et de flèches. Dormir sur son cheval et aller au galop. Sauter d'un agencement à un autre, à la faveur d'un évanouissement, en franchissant un vide. Kleist multiplie les « plans de vie », mais c'est toujours un seul et même plan qui comprend ses vides et ses ratés, ses sauts, ses tremblements de terre et ses pestes. Le plan n'est pas principe d'organisation, mais moyen de transport. Aucune forme ne se développe, aucun sujet ne se forme, mais des affects se déplacent, des devenir se catapultent et font bloc, comme le devenir-femme d'Achille et le devenir-chienne de Penthésilée. Kleist a merveilleusement expliqué comment les formes et les personnes étaient seulement des apparences, produites par le déplacement d'un centre de gravité sur une ligne abstraite, et par la conjonction de ces lignes sur un plan d'immanence. L'ours lui paraît un animal fascinant, impossible à tromper, parce que, de ses petits yeux cruels, il voit derrière les apparences la véritable « âme du mouvement », le *Gemüt* ou l'affect non subjectif : devenir-ours de Kleist. Même la mort ne peut être pensée que comme le croisement de réactions élémentaires à vitesses trop différentes. *Un crâne explose*, obsession de Kleist. Toute l'œuvre de Kleist est parcourue par une machine de guerre invoquée contre l'Etat, par une machine musicale invoquée contre la peinture ou le « tableau ». C'est curieux comme Goethe, et Hegel, ont la haine de cette nouvelle écriture. C'est que, pour eux, le plan doit être indissolublement développement harmonieux de la Forme et formation réglée du Sujet, personnage ou caractère (l'éducation sentimentale, la solidité substantielle et intérieure du caractère, l'harmonie ou l'analogie des formes et la continuité

37. Hölderlin, *Hypérion*, introduction de Robert Rovini, 10-18.

du développement, le culte de l'Etat, etc.). C'est qu'ils se font du Plan une conception tout à fait opposée à celle de Kleist. Anti-goethéisme, anti-hégélianisme de Kleist, et déjà de Hölderlin. Goethe voit l'essentiel lorsqu'il reproche à Kleist, à la fois, de dresser un pur « processus stationnaire » tel qu'en effet le plan fixe, d'introduire des vides et des sauts qui empêchent tout développement d'un caractère central, de mobiliser une violence d'affects qui entraîne une grande confusion de sentiments³⁸.

Nietzsche, c'est encore la même chose avec d'autres moyens. Il n'y a plus de développement de formes ni de formation de sujets. Ce qu'il reproche à Wagner, c'est d'avoir encore gardé trop de forme d'harmonie, et trop de personnages de pédagogie, des « caractères » : trop de Hegel et de Goethe. Au contraire Bizet, disait Nietzsche... Il nous semble que, chez Nietzsche, le problème n'est pas tellement celui d'une écriture fragmentaire. C'est plutôt celui des vitesses ou des lenteurs : non pas écrire lentement ou rapidement, mais que l'écriture, et tout le reste, soient production de vitesses et de lenteurs entre particules. Aucune forme n'y résistera, aucun caractère ou sujet n'y survivra. Zarathoustra n'a que des vitesses et des lenteurs, et l'éternel retour, la vie de l'éternel retour, est la première grande libération concrète d'un temps non pulsé. *Ecce Homo* n'a que des individualisations par heccéités. Il est forcé que le Plan, étant ainsi conçu, rate toujours, mais que les ratés fassent partie intégrante du plan : cf. la multitude de plans pour *La volonté de puissance*. En effet, un aphorisme étant donné, il sera toujours possible, et même nécessaire, d'introduire entre ses éléments de nouveaux rapports de vitesse et de lenteur qui le font véritablement changer d'agencement, sauter d'un agencement à un autre (la question n'est donc pas celle du fragment). Comme dit Cage, il appartient au plan que le plan rate³⁹. Justement parce qu'il n'est pas d'organisation, de développement ou de formation, mais de transmutation non volontaire. Ou bien Boulez : « programmer la machine pour que chaque fois qu'on repasse une bande, elle donne des caractéristiques différentes de temps ». Alors, le plan, plan de vie, plan d'écriture, plan de musique, etc., ne peut que rater, puisqu'il est impossible d'y être fidèle, mais les ratés font

38. Nous nous servons d'une étude inédite de Mathieu Carrière sur Kleist.

39. « D'où est venu votre titre, *A Year from Monday?* » — « D'un plan que nous avons formé avec un groupe d'amis, de nous retrouver à Mexico lundi prochain dans un an. Nous étions réunis un samedi, et notre plan n'a jamais pu se réaliser. C'est une forme de silence. (...) Du fait même que notre plan a échoué, du fait que nous avons été incapables de nous rencontrer, rien n'a échoué, le plan n'était pas un échec » (John Cage, *Pour les oiseaux*, entretiens avec D. Charles, Belfond, p. 111).

partie du plan puisqu'il croît ou décroît avec les dimensions de ce qu'il déroule chaque fois (planitude à n dimensions). Étrange machine, à la fois de guerre, de musique et de contagion-prolifération-involution.

Pourquoi l'opposition des deux sortes de plans renvoie-t-elle toutefois à une hypothèse encore abstraite ? C'est que l'on ne cesse de passer de l'un à l'autre, par degrés insensibles et sans le savoir, ou en ne le sachant qu'après. C'est que l'on ne cesse de reconstituer l'un sur l'autre, ou d'extraire l'un de l'autre. Par exemple, il suffit d'enfoncer le plan flottant d'immanence, de l'enfouir dans les profondeurs de la Nature au lieu de le laisser jouer librement à la surface, pour qu'il passe déjà de l'autre côté, et prenne le rôle d'un fondement qui ne peut plus être que principe d'analogie du point de vue de l'organisation, loi de continuité du point de vue du développement⁴⁰. C'est que le plan d'organisation ou de développement couvre effectivement ce que nous appelons stratification : les formes et les sujets, les organes et les fonctions sont des « strates » ou des rapports entre strates. Au contraire, le plan comme plan d'immanence, consistance ou composition, implique une déstratification de toute la Nature, y compris par les moyens les plus artificiels. Le plan de consistance est le corps sans organes. Les purs rapports de vitesse et de lenteur entre particules, tels qu'ils apparaissent sur le plan de consistance, impliquent des mouvements de déterritorialisation, comme les purs affects impliquent une entreprise de désobjectivation. Bien plus, le plan de consistance ne préexiste pas aux mouvements de déterritorialisation qui le déroulent, aux lignes de fuite qui le tracent et le font monter à la surface, aux devenirs qui le composent. Si bien que le plan d'organisation ne cesse pas de travailler sur le plan de consistance, en essayant toujours de boucher les lignes de fuite, de stopper ou d'interrompre les mouvements de déterritorialisation, de les lester, de les restratifier, de reconstituer des formes et des sujets en profondeur. Et, inversement, le plan de consistance ne cesse pas de s'extraire du plan d'organisation, de faire filer des particules hors strates, de brouiller les formes à coup de vitesse ou de lenteur, de casser les fonctions à force d'agencements, de micro-agencements. Mais, là encore, que de prudence est nécessaire pour que le plan de

40. C'est pourquoi nous avons pu prendre Goethe comme exemple d'un Plan transcendant. Goethe passe pourtant pour spinoziste ; ses études botaniques et zoologiques découvrent un plan de composition immanent, qui le rapproche de Geoffroy Saint-Hilaire (cette ressemblance a souvent été signalée). Reste que Goethe gardera toujours la double idée d'un développement de la Forme et d'une formation-éducation du Sujet : par là son plan d'immanence passe déjà de l'autre côté, vers l'autre pôle.

consistance ne devienne pas un pur plan d'abolition, ou de mort. Pour que l'involution ne tourne pas en régression dans l'indifférencié. Ne faudra-t-il pas garder un minimum de strates, un minimum de formes et de fonctions, un minimum de sujet pour en extraire matériaux, affects, agencements ?

Si bien que nous devons opposer les deux plans comme deux pôles abstraits : par exemple, au plan organisationnel transcendant d'une musique occidentale fondée sur les formes sonores et leur développement, l'on oppose un plan de consistance immanent de la musique orientale, faite de vitesses et de lenteurs, de mouvements et de repos. Mais, suivant l'hypothèse concrète, tout le devenir de la musique occidentale, tout devenir musical implique un minimum de formes sonores, et même de fonctions harmoniques et mélodiques, à travers lesquelles on fera passer les vitesses et les lenteurs, qui les réduisent précisément au minimum. Beethoven produit la plus étonnante richesse polyphonique avec les thèmes relativement pauvres de trois ou quatre notes. Il y a une prolifération matérielle qui ne fait qu'un avec une dissolution de la forme (involution), tout en s'accompagnant d'un développement continu de celle-ci. Peut-être le génie de Schumann est-il le cas le plus frappant où une forme n'est développée que pour les rapports de vitesse et de lenteur dont on l'affecte matériellement et émotionnellement. La musique n'a pas cessé de faire subir à ses formes et à ses motifs des transformations temporelles, augmentations ou diminutions, retardements ou précipitations, qui ne se font pas seulement d'après des lois d'organisation et même de développement. Les micro-intervalles, en expansion ou contraction, jouent dans les intervalles codés. A plus forte raison Wagner et les post-wagnériens vont-ils libérer les variations de vitesse entre particules sonores. Ravel et Debussy gardent de la forme précisément ce qu'il faut pour la casser, l'affecter, la modifier, sous les vitesses et les lenteurs. Le *Boléro* est, poussé jusqu'à la caricature, le type d'un agencement machinique qui conserve de la forme le minimum pour la mener à l'éclatement. Boulez parle des proliférations de petits motifs, des accumulations de petites notes qui procèdent cinématiquement et affectivement, qui emportent une forme simple en y ajoutant des indications de vitesse, et permettent de produire des rapports dynamiques extrêmement complexes à partir de rapports formels intrinsèquement simples. Même un rubato de Chopin ne peut pas être reproduit, puisqu'il aura chaque fois des caractéristiques différentes de temps⁴¹.

41. Sur tous ces points (proliférations-dissolutions, accumulations, indications de vitesse, rôle dynamique et affectif), cf. Pierre Boulez, *Par*

C'est comme si un immense plan de consistance à vitesse variable ne cessait d'entraîner les formes et les fonctions, les formes et les sujets, pour en extraire particules et affects. Une horloge qui donnerait toute une variété de vitesses.

Qu'est-ce qu'une jeune fille, qu'est-ce qu'un groupe de jeunes filles ? Au moins Proust l'a montré une fois pour toutes : comment leur individuation, collective ou singulière, ne procède pas par subjectivité, mais par heccéité, pure heccéité. « Êtres de fuite. » Ce sont de purs rapports de vitesses et de lenteurs, rien d'autre. Une jeune fille est en retard par vitesse : elle a fait trop de choses, traversé trop d'espaces par rapport au temps relatif de celui qui l'attendait. Alors la lenteur apparente de la jeune fille se transforme en folle vitesse de notre attente. Il faut dire à cet égard, et pour l'ensemble de la *Recherche du temps perdu*, que Swann n'est pas du tout dans la même situation que le narrateur. Swann n'est pas une ébauche ou un précurseur du narrateur, sauf secondairement, et à de rares moments. Ils ne sont pas du tout sur le même *plan*. Swann ne cesse de penser et de sentir en termes de sujet, de forme, de ressemblance entre sujets, de correspondance entre formes. Un mensonge d'Odette est pour lui une forme dont le contenu subjectif secret doit être découvert, et susciter une activité de policier amateur. La musique de Vinteuil est pour lui une forme qui doit rappeler autre chose, se rabattre sur autre chose, faire écho à d'autres formes, peintures, visages ou paysages. Tandis que le narrateur aura beau suivre les traces de Swann, il n'en est pas moins dans un autre élément, sur un autre plan. Un mensonge d'Albertine n'a plus guère de contenu, il tend au contraire à se confondre avec l'émission d'une particule issue des yeux de l'aimé, et qui vaut pour elle-même, qui va trop vite dans le champ visuel ou auditif du narrateur, vitesse moléculaire insupportable en vérité, puisqu'elle indique une distance, un *voisinage* où Albertine voudrait être et est déjà⁴². Si bien

volonté et par hasard, pp. 22-24, 88-91. Dans un autre texte, Boulez insiste sur un aspect méconnu de Wagner : non seulement les leitmotifs se libèrent de leur subordination aux personnages scéniques, mais les vitesses de déroulement se libèrent de l'emprise d'un « code formel » ou d'un tempo (« Le temps re-cherché », in *Das Rheingold Programmheft I*, Bayreuth 1976, pp. 3-11). Boulez rend hommage à Proust, d'avoir compris l'un des premiers ce rôle transformable et flottant des motifs wagnériens.

42. Les thèmes de vitesse et de lenteur sont particulièrement développés dans *La prisonnière* : « Pour comprendre les émotions que donnent [les êtres de fuite], et que d'autres êtres, même plus beaux, ne donnent pas, il faut calculer qu'ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse. (...) A ces êtres-là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes. »

que la parade du narrateur ne sera plus principalement celle d'un policier qui enquête, mais, figure très différente, celle d'un geolier : comment devenir maître de la vitesse, comment la supporter nerveusement comme une névralgie, perceptuellement comme un éclair, comment faire une prison pour Albertine ? Et si la jalousie n'est plus la même, quand on passe de Swann au narrateur, la perception de la musique ne l'est pas davantage : Vinteuil cesse de plus en plus d'être saisi d'après des formes analogiques et des sujets comparables, pour prendre des vitesses et des lenteurs inouïes qui s'accouplent sur un plan de consistance à variation, celui-là même de la musique et de la *Recherche* (tout comme les motifs wagnériens abandonnent toute fixité de forme et toute assignation de personnages). On dirait que les effets désespérés de Swann pour reterritorialiser le flux des choses (Odette sur un secret, la peinture sur un visage, la musique sur le bois de Boulogne) a fait place au mouvement accéléré de la déterritorialisation, à un accéléré linéaire de la machine abstraite, emportant les visages et les paysages, et puis l'amour, puis la jalousie, puis la peinture, puis la musique elle-même, suivant des coefficients de plus en plus forts qui vont nourrir l'Œuvre au risque de tout dissoudre, et de mourir. Car le narrateur, malgré des victoires partielles, échouera dans son projet qui n'était nullement de retrouver le temps ni de forcer la mémoire, mais de devenir maître des vitesses, au rythme de son asthme. C'était affronter l'anéantissement. Une autre issue était possible, ou que Proust aura rendu possible.

Souvenirs d'une molécule. — Le devenir-animal n'est qu'un cas parmi d'autres. Nous nous trouvons pris dans des segments de devenir, entre lesquels nous pouvons établir une espèce d'ordre ou de progression apparente : devenir-femme, devenir-enfant ; devenir-animal, végétal ou minéral ; devenirs moléculaires de toutes sortes, devenirs-particules. Des fibres mènent des uns aux autres, transforment les uns dans les autres, en traversant les portes et les seuils. Chanter ou composer, peindre, écrire n'ont peut-être pas d'autre but : déchaîner ces devenirs. Surtout la musique ; tout un devenir-femme, un devenir-enfant traversent la musique, non seulement au niveau des voix (la voix anglaise, la voix italienne, le contre-ténor, le castrat), mais au niveau des thèmes et des motifs : la petite ritournelle, la ronde, les scènes d'enfance et les jeux d'enfant. L'instrumentation, l'orchestration sont pénétrées de devenirs-animaux, devenirs-oiseau d'abord, mais bien d'autres encore. Les clapotements, les vagissements, les stridences moléculaires sont là dès le début, même si l'évolution instrumentale, jointe à d'autres facteurs, leur donne de plus

en plus d'importance aujourd'hui, comme la valeur d'un nouveau seuil du point de vue d'un contenu proprement musical : la molécule sonore, les rapports de vitesse et de lenteur entre particules. Les devenirs-animaux se jettent dans des devenirs moléculaires. Alors toutes sortes de questions se posent.

D'une certaine manière, il faut commencer par la fin : tous les devenirs sont déjà moléculaires. C'est que devenir, ce n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ce n'est pas s'identifier à lui. Ce n'est pas non plus proportionner des rapports formels. Aucune de ces deux figures d'analogie ne convient au devenir, ni l'imitation d'un sujet, ni la proportionalité d'une forme. Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir. Ce principe de proximité ou d'approximation est tout à fait particulier, et ne réintroduit aucune analogie. Il indique le plus rigoureusement possible une *zone de voisinage ou de co-présence* d'une particule, le mouvement que prend toute particule quand elle entre dans cette zone. Louis Wolfson se lance dans une entreprise étrange : schizophrène, il traduit le plus vite possible chaque phrase de sa langue maternelle en mots étrangers qui ont un son et un sens semblables ; anorexique, il se précipite vers le frigidaire, déchire les boîtes, arrache des éléments dont il se gave aussi vite que possible⁴³. Il serait faux de croire qu'il emprunte aux langues étrangères les mots « déguisés » dont il a besoin. Bien plutôt, il arrache à sa propre langue des particules verbales qui ne peuvent plus appartenir à la forme de cette langue, tout comme il arrache aux nourritures des particules alimentaires qui n'appartiennent plus aux substances nutritives formées : les deux sortes de particules entrent en voisinage. On peut dire aussi bien : émettre des particules qui prennent tels rapports de mouvement et de repos parce qu'elles entrent dans telle zone de voisinage ; ou : qui entrent dans cette zone parce qu'elles prennent ces rapports. Une heccéité n'est pas séparable du brouillard ou de la brume qui dépend d'une zone moléculaire, d'un espace corpusculaire. Le voisinage est une notion à la fois topologique et quantique, qui marque l'appartenance à une même molécule, indépendamment des sujets considérés et des formes déterminées.

43. Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Gallimard.

Schérer et Hocquenghem ont dégagé ce point essentiel, quand ils ont reconsidéré le problème des enfants-loups. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une production réelle comme si l'enfant était « réellement » devenu animal ; il ne s'agit pas davantage d'une ressemblance, comme si l'enfant avait imité des animaux qui l'auraient réellement élevé ; mais il ne s'agit pas non plus d'une métaphore symbolique, comme si l'enfant autiste, abandonné ou perdu, était seulement devenu l'« analogue » d'une bête. Scherer et Hocquenghem ont raison de dénoncer ce faux raisonnement, fondé sur un culturalisme ou un moralisme qui se réclament de l'irréductibilité de l'ordre humain : puisque l'enfant n'est pas transformé en animal, il serait seulement dans une relation métaphorique avec lui, induite par son infirmité ou son rejet. Pour leur compte, ils invoquent une zone objective d'indétermination ou d'incertitude, « quelque chose de commun ou d'indiscernable », un voisinage « qui fait qu'il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain », non seulement chez les enfants autistes, mais chez tous les enfants, comme si, indépendamment de l'évolution qui l'entraîne vers l'adulte, il y avait chez l'enfant place pour d'autres devenirs, « d'autres possibilités contemporaines », qui ne sont pas des régressions, mais des involutions créatrices, et qui témoignent « d'une inhumanité vécue immédiatement dans le corps en tant que tel », noces contre nature « hors du corps programmé ». Réalité du devenir-animal, sans que l'on devienne animal en réalité. Il ne sert à rien, dès lors, d'objecter que l'enfant-chien ne fait le chien que dans les limites de sa constitution formelle, et ne fait rien de canin qu'un autre être humain n'aurait pu faire s'il l'avait voulu. Car ce qu'il faut expliquer, c'est précisément que tous les enfants, même beaucoup d'adultes, le fassent plus ou moins, et témoignent avec l'animal d'une connivence inhumaine plutôt que d'une communauté symbolique œdipienne⁴⁴. On ne croira pas non plus que les enfants brouetteurs, ou mangeurs de terre, ou de chair crue, y trouvent seulement des vitamines ou des éléments dont leur organisme aurait une carence. Il s'agit de faire corps avec l'animal, un corps sans organes défini par des zones d'intensité ou de voisinage. D'où vient dès lors cette indétermination, cette indiscernabilité objectives dont parlent Schérier et Hocquenghem ?

Par exemple : non pas imiter le chien, mais composer son organisme avec *autre chose*, de telle manière qu'on fasse sortir,

44. René Schérier et Guy Hocquenghem, *Co-ire*, Recherches, pp. 76-82 : leur critique de la thèse de Bettelheim, qui ne voit dans les devenirs-animaux de l'enfant qu'une symbolique autiste, exprimant d'ailleurs l'angoisse des parents plus qu'une réalité enfantine (cf. *La forteresse vide*, Gallimard).

de l'ensemble ainsi composé, des particules qui seront canines en fonction du rapport de mouvement et de repos, ou du voisinage moléculaire dans lequel elles entrent. Il est entendu que cet autre chose peut être très varié, et tenir plus ou moins directement à l'animal en question : ce peut être l'aliment naturel de l'animal (la terre et le ver), ce peut être ses relations extérieures avec d'autres animaux (on deviendra chien avec des chats, on deviendra singe avec un cheval), ce peut être un appareil ou prothèse que l'homme lui fait subir (muselière, rennes, etc.), ce peut être quelque chose qui n'a même plus de rapport « localisable » avec l'animal considéré. Pour ce dernier cas, nous avons vu comment Slepian fonde sa tentative de devenir-chien sur l'idée de lacer des chaussures à ses mains, de les lacer avec sa bouche-gueule. Philippe Gavi cite les performances de Lolito, mangeur de bouteilles, de faïences et de porcelaines, de fer, et même de bicyclettes, qui déclare : « Je me considère comme moitié bête, moitié homme. Plus bête peut-être qu'homme. J'adore les bêtes, les chiens surtout, je me sens lié à eux. Ma dentition s'est adaptée ; en fait, quand je ne mange pas du verre ou du fer, ma mâchoire me démange comme celle d'un jeune chien qui a envie de croquer un os⁴⁵. » Interpréter le mot « comme » à la manière d'une métaphore, ou proposer une analogie structurale de rapports (homme-fer = chien-os), c'est ne rien comprendre au devenir. Le mot « comme » fait partie de ces mots qui changent singulièrement de sens et de fonction dès qu'on les rapporte à des heccités, dès qu'on en fait des expressions de devenirs, et pas des états signifiés ni des rapports signifiants. Il se peut qu'un chien exerce sa mâchoire sur du fer, mais alors il exerce sa mâchoire comme organe molaire. Quand Lolito mange du fer, c'est tout à fait différent : il compose sa mâchoire avec le fer de telle manière qu'il devienne lui-même une mâchoire de chien-moléculaire. L'acteur De Niro, dans une séquence de film, marche « comme » un crabe ; mais il ne s'agit pas, dit-il, d'imiter le crabe ; il s'agit de composer avec l'image, avec la vitesse de l'image, quelque chose qui a affaire avec le crabe⁴⁶. Et c'est cela l'essentiel pour nous : on ne

45. Philippe Gavi, « Les philosophes du fantastique », in *Libération*, 31 mars 1977. — Pour les cas précédents, il faudrait arriver à comprendre certains comportements dits névrotiques en fonction des devenirs-animaux, au lieu de rapporter les devenirs-animaux à une interprétation psychanalytique de ces comportements. Nous l'avons vu pour le masochisme (et Lolito explique que l'origine de ses prouesses est dans certaines expériences masochistes ; un beau texte de Christian Maurel conjugue un devenir-singe et un devenir-cheval dans un couple masochiste). Il faudrait aussi considérer l'anorexie du point de vue du devenir-animal.

46. Cf. *Newsweek*, 16 mai 1977, p. 57.

devenir-animal que si, par des moyens et des éléments quelconques, on émet des corpuscules qui entrent dans le rapport de mouvement et de repos des particules animales, ou, ce qui revient au même, dans la zone de voisinage de la molécule animale. On ne devient animal que moléculaire. On ne devient pas chien molaire aboyant, mais, en aboyant, si on le fait avec assez de cœur, de nécessité et de composition, on émet un chien moléculaire. L'homme ne devient pas loup, ni vampire, comme s'il changeait d'espèce molaire ; mais le vampire et le loup-garou sont des devenirs de l'homme, c'est-à-dire des voisinages entre molécules composées, des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, entre particules émises. Bien sûr, il y a des loups-garous, des vampires, nous le disons avec tout notre cœur, mais n'y recherchez pas la ressemblance ou l'analogie avec l'animal, puisque c'est le devenir-animal en acte, c'est la production de l'animal moléculaire (tandis que l'animal « réel » est pris dans sa forme et sa subjectivité molaires). C'est en nous que l'animal montre les dents comme le rat d'Hoffmanstahl, ou la fleur, ses pétales, mais c'est par émission corpusculaire, par voisinage moléculaire, et non pas imitation d'un sujet, ni par proportionnalité de forme. Albertine peut toujours imiter une fleur, mais c'est quand elle dort, et se compose avec les particules du sommeil, que son grain de beauté et le grain de sa peau entrent dans un rapport de repos et de mouvement qui la mettent dans la zone d'un végétal moléculaire : devenir-plante d'Albertine. Et c'est quand elle est prisonnière qu'elle émet les particules d'un oiseau. Et c'est quand elle fuit, se lance dans sa ligne de fuite, qu'elle devient cheval, même si c'est le cheval de la mort.

Oui, tous les devenirs sont moléculaires ; l'animal, la fleur ou la pierre qu'on devient sont des collectivités moléculaires, des heccétés, non pas des formes, des objets ou sujets molaires qu'on connaît hors de nous, et qu'on reconnaît à force d'expérience ou de science, ou d'habitude. Or, si c'est vrai, il faut le dire des choses humaines aussi : il y a un devenir-femme, un devenir-enfant, qui ne ressemblent pas à la femme ou à l'enfant comme entités molaires bien distinctes (quoique la femme ou l'enfant puissent avoir des positions privilégiées possibles, mais seulement possibles, en fonction de tels devenirs). Ce que nous appelons entité molaire ici, par exemple, c'est la femme en tant qu'elle est prise dans une machine duelle qui l'oppose à l'homme, en tant qu'elle est déterminée par sa forme, et pourvue d'organes et de fonctions, et assignée comme sujet. Or devenir-femme n'est pas imiter cette entité, ni même se transformer en elle. On ne négligera pourtant pas l'importance de l'imitation, ou de moments d'imitation, chez certains homosexuels mâles ;

encore moins, la prodigieuse tentative de transformation réelle chez certains travestis. Nous voulons seulement dire que ces aspects inséparables du devenir-femme doivent d'abord se comprendre en fonction d'autre chose : ni imiter ni prendre la forme féminine, mais émettre des particules qui entrent dans le rapport de mouvement et de repos, ou dans la zone de voisinage d'une micro-féminité, c'est-à-dire produire en nous-mêmes une femme moléculaire, créer la femme moléculaire. Nous ne voulons pas dire qu'une telle création soit l'apanage de l'homme, mais, au contraire, que la femme comme entité molaire *a à devenir-femme*, pour que l'homme aussi le devienne ou puisse le devenir. Certainement il est indispensable que les femmes mènent une politique molaire, en fonction d'une conquête qu'elles opèrent de leur propre organisme, de leur propre histoire, de leur propre subjectivité : « nous en tant que femmes... » apparaît alors comme sujet d'énonciation. Mais il est dangereux de se rabattre sur un tel sujet, qui ne fonctionne pas sans tirer une source ou arrêter un flux. Le chant de la vie est souvent entonné par les femmes les plus sèches, animées de ressentiment, de volonté de puissance et de froid maternage. Comme un enfant tari fait d'autant mieux l'enfant qu'aucun flux d'enfance n'émane plus de lui. Il ne suffit pas davantage de dire que chaque sexe contient l'autre, et doit développer en lui-même le pôle opposé. Bisexualité n'est pas un meilleur concept que celui de la séparation des sexes. Miniaturiser, intérioriser la machine binaire, est aussi fâcheux que l'exaspérer, on n'en sort pas ainsi. Il faut donc concevoir une politique féminine moléculaire, qui se glisse dans les affrontements molaires et passe en dessous, ou à travers.

Quand on interroge Virginia Woolf sur une écriture proprement féminine, elle s'effare à l'idée d'écrire « en tant que femme ». Il faut plutôt que l'écriture produise un devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de parcourir et d'imprégner tout un champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir. Particules très douces, mais aussi dures et obstinées, irréductibles, indomptables. La montée des femmes dans l'écriture romanesque anglaise n'épargnera aucun homme : ceux qui passent pour les plus virils, les plus phalocrates, Lawrence, Miller, ne cesseront de capter et d'émettre à leur tour ces particules qui entrent dans le voisinage ou dans la zone d'indiscernabilité des femmes. Ils deviennent-femme en écrivant. C'est que la question n'est pas, ou n'est pas seulement celle de l'organisme, de l'histoire et du sujet d'énonciation qui opposent le masculin et le féminin dans les grandes machines duelles. La question est d'abord celle du corps — le corps qu'on nous *vole* pour fabriquer des organismes opposables. Or, c'est à la fille qu'on vole

d'abord ce corps : cesse de te tenir comme ça, tu n'es plus une petite fille, tu n'es pas un garçon manqué, etc. C'est à la fille qu'on vole d'abord son devenir pour lui imposer une histoire, ou une pré-histoire. Le tour du garçon vient ensuite, mais c'est en lui montrant l'exemple de la fille, en lui indiquant la fille comme objet de son désir, qu'on lui fabrique à son tour un organisme opposé, une histoire dominante. La fille est la première victime, mais elle doit aussi servir d'exemple et de piège. C'est pourquoi, inversement, la reconstruction du corps comme Corps sans organes, l'anorganisme du corps, est inséparable d'un devenir-femme ou de la production d'une femme moléculaire. Sans doute la jeune fille devient-elle femme, au sens organique ou molaire. Mais inversement le devenir-femme ou la femme moléculaire sont la jeune fille elle-même. La jeune fille ne se définit certes pas par la virginité, mais par un rapport de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, par une combinaison d'atomes, une émission de particules : heccéité. Elle ne cesse de courir sur un corps sans organes. Elle est ligne abstraite, ou ligne de fuite. Aussi les jeunes filles n'appartiennent pas à un âge, à un sexe, à un ordre ou à un règne : elles se glissent plutôt, entre les ordres, les actes, les âges, les sexes ; elles produisent *n* sexes moléculaires sur la ligne de fuite, par rapport aux machines duelles qu'elles traversent de part en part. La seule manière de sortir des dualismes, être-entre, passer entre, intermezzo, c'est ce que Virginia Woolf a vécu de toutes ses forces, dans toute son œuvre, ne cessant pas de devenir. La jeune fille est comme le bloc de devenir qui reste contemporain de chaque terme opposable, homme, femme, enfant, adulte. Ce n'est pas la jeune fille qui devient femme, c'est le devenir-femme qui fait la jeune fille universelle ; ce n'est pas l'enfant qui devient adulte, c'est le devenir-enfant qui fait une jeunesse universelle. Trost, auteur mystérieux, a fait un portrait de jeune fille auquel il lie le sort de la révolution : sa vitesse, son corps librement machinique, ses intensités, sa ligne abstraite ou de fuite, sa production moléculaire, son indifférence à la mémoire, son caractère non figuratif — « le non-figuratif du désir⁴⁷ ». Jeanne d'Arc ? Particularité de la jeune fille dans le terrorisme russe, la jeune fille à la bombe, gardienne de dynamite ? Il est sûr que la politique moléculaire passe par la jeune fille et l'enfant. Mais il est sûr aussi que les jeunes filles et les enfants ne tirent pas leurs forces du statut

47. Cf. Trost, *Visible et invisible*, Arcanes et *Librement mécanique*, Minotaure : « Elle était à la fois dans sa réalité sensible et dans le prolongement idéal de ses lignes comme la projection d'un groupe humain à venir. »

molaire qui les dompte, ni de l'organisme et de la subjectivité qu'ils reçoivent ; ils tirent toutes leurs forces du devenir moléculaire qu'ils font passer entre les sexes et les âges, devenir-enfant de l'adulte comme de l'enfant, devenir-femme de l'homme comme de la femme. La jeune fille et l'enfant ne deviennent pas, c'est le devenir lui-même qui est enfant ou jeune fille. L'enfant ne devient pas adulte, pas plus que la jeune fille ne devient femme ; mais la jeune fille est le devenir-femme de chaque sexe, comme l'enfant le devenir-jeune de chaque âge. Savoir vieillir n'est pas rester jeune, c'est extraire de son âge les particules, les vitesses et lenteurs, les flux qui constituent la jeunesse de *cet* âge. Savoir aimer n'est pas rester homme ou femme, c'est extraire de son sexe les particules, les vitesses et lenteurs, les flux, les *n* sexes qui constituent la jeune fille de *cette* sexualité. C'est l'Age même qui est un devenir-enfant, comme la Sexualité, n'importe quelle sexualité, un devenir-femme, c'est-à-dire une jeune fille. — Afin de répondre à la question stupide : pourquoi Proust a-t-il fait d'Albert Albertine ?

Or, si tous les devenirs sont déjà moléculaires, y compris le devenir-femme, il faut dire aussi que tous les devenirs commencent et passent par le devenir-femme. C'est la clef des autres devenirs. Que l'homme de guerre se déguise en femme, qu'il fuie déguisée en fille, qu'il se cache en fille, n'est pas un incident provisoire honteux dans sa carrière. Se cacher, se camoufler est une fonction guerrière ; et la ligne de fuite attire l'ennemi, traverse quelque chose et fait fuir ce qu'il traverse ; c'est à l'infini d'une ligne de fuite que surgit le guerrier. Mais, si la féminité de l'homme de guerre n'est pas accidentelle, on ne pensera pas pour autant qu'elle soit structurale, ou réglée par une correspondance de rapports. On voit mal comment la correspondance entre les deux rapports « homme-guerre » et « femme-mariage » pourrait entraîner une équivalence du guerrier avec la jeune fille en tant que femme qui se refuse au mariage⁴⁸. On ne voit pas davantage comment la bisexualité générale, ou même l'homosexualité des sociétés militaires, expliqueraient ce phénomène qui n'est pas plus imitatif que structural, mais qui représente plutôt une *anomie* essentielle à l'homme de guerre. C'est en termes de devenir qu'il faut comprendre le phénomène. Nous avons vu comment l'homme de guerre, par sa *furor* et sa célérité, était pris dans des devenirs-animaux irrésistibles. Ce sont ces devenirs qui trouvent leur condition dans le devenir-femme du guerrier, ou dans son alliance avec la jeune fille, dans sa contagion avec elle.

48. Cf. les exemples et l'explication structurale proposée par J.-P. Vernant, in *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Mouton, pp. 15-16.

L'homme de guerre n'est pas séparable des Amazones. L'union de la jeune fille et de l'homme de guerre ne produit pas des animaux, mais produit à la fois le devenir-femme de l'un et le devenir-animal de l'autre, dans un seul et même « bloc » où le guerrier devient animal à son tour par contagion de la jeune fille, en même temps que la jeune fille devient guerrière par contagion de l'animal. Tout se réunit dans un bloc de devenir asymétrique, un zigzag instantané. C'est dans la survivance d'une double machine de guerre, celle des Grecs qui va bientôt se faire supplanter par l'Etat, et celle des Amazones qui va bientôt se dissoudre, c'est dans une série d'étourdissements, de vertiges et d'évanouissements moléculaires qu'Achille et Penthésilée se choisissent, le dernier homme de guerre, la dernière reine des jeunes filles, Achille au devenir-femme et Penthésilée au devenir-chienne.

Les rites de transvestisme, de travestissement, dans les sociétés primitives où l'homme devient femme ne s'expliquent ni par une organisation sociale qui ferait correspondre des rapports donnés, ni par une organisation psychique qui ferait que l'homme ne désirerait pas moins être femme que la femme, homme⁴⁹. La structure sociale, l'identification psychique laissent de côté trop de facteurs spéciaux : l'enchaînement, le déchaînement et la communication de devenirs que le travesti déclenche ; la puissance du devenir-animal qui en découle ; et surtout l'appartenance de ces devenirs à une machine de guerre spécifique. Il en est de même pour la sexualité : celle-ci s'explique mal par l'organisation binaire des sexes, et pas mieux par une organisation bisexuée de chacun des deux. La sexualité met en jeu des devenirs conjugués trop divers qui sont comme n sexes, toute une machine de guerre par quoi l'amour passe. Ce qui ne se ramène pas aux fâcheuses métaphores entre l'amour et la guerre, la séduction et la conquête, la lutte des sexes et la scène de ménage, ou même la guerre-Strindberg : c'est seulement quand l'amour est fini, la sexualité tarie, que les choses apparaissent ainsi. Mais ce qui compte est que l'amour lui-même est une machine de guerre douée de pouvoirs étranges et quasi terrifiants. La sexualité est une production de mille sexes, qui sont autant de devenirs incontrôlables. *La sexualité passe par le devenir-femme de l'homme et le devenir-animal de l'humain* : émission de particules. Il n'y a pas besoin de bestialisme pour ça, bien que le bestialisme puisse y apparaître, et beaucoup d'anecdotes psychia-

49. Sur le transvestisme dans les sociétés primitives, cf. Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques*, Gallimard (qui donne une interprétation psychologique identificatoire), et surtout Gregory Bateson, *La cérémonie du Naven*, Ed. de Minuit (qui propose une interprétation structurale originale).

triques en témoignent d'une manière intéressante, mais trop simple, donc détournée, devenue trop bête. Il ne s'agit pas de « faire » le chien, comme un vieux monsieur sur la carte postale ; il ne s'agit pas tellement de faire l'amour avec des bêtes. Les devenirs-animaux sont d'abord d'une autre puissance, puisqu'ils n'ont pas leur réalité dans l'animal qu'on imiterait ou auquel on correspondrait, mais en eux-mêmes, dans ce qui nous prend tout d'un coup et nous fait devenir, un *voisinage*, une *indiscernabilité*, qui extrait de l'animal quelque chose de commun, beaucoup plus que toute domestication, que toute utilisation, que toute imitation : « la Bête ».

Si le devenir-femme est le premier quantum, ou segment moléculaire, et puis les devenirs-animaux qui s'enchaînent avec lui, vers quoi se précipitent-ils tous ? Sans aucun doute, vers un devenir-imperceptible. L'imperceptible est la fin immanente du devenir, sa formule cosmique. Ainsi *l'Homme qui rétrécit*, de Matheson, passe à travers les règnes, glisse entre les molécules jusqu'à devenir une particule introuvable qui médite à l'infini sur l'infini. Le *Monsieur Zéro*, de Paul Morand, fuit les grands pays, traverse les plus petits, descend l'échelle des Etats pour constituer au Lichtenstein une société anonyme à lui tout seul, et mourir imperceptible en formant de ses doigts la particule O : « Je suis un homme qui fuit en nageant entre deux eaux et sur qui tous les fusils du monde tirent. (...) Il faudrait ne plus offrir de cible. » Mais que signifie devenir-imperceptible, à la fin de tous les devenirs moléculaires qui commençaient par le devenir-femme ? Devenir imperceptible veut dire beaucoup de choses. Quel rapport entre l'imperceptible (anorganique), l'indiscernable (asignifiant) et l'impersonnel (asubjectif) ?

On dirait d'abord : être comme tout le monde. C'est ce que raconte Kierkegaard, dans son histoire du « chevalier de la foi », l'homme du devenir : on a beau l'observer, on ne remarque rien, un bourgeois, rien qu'un bourgeois. C'est ce que vivait Fitzgerald : à l'issue d'une vraie rupture, on arrive... vraiment à être comme tout le monde. Et ce n'est pas facile du tout, ne pas se faire remarquer. Etre inconnu, même de sa concierge et de ses voisins. Si c'est tellement difficile, être « comme » tout le monde, c'est qu'il y a une affaire de devenir. Ce n'est pas tout le monde qui devient comme tout le monde, qui fait de tout le monde un devenir. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice : une élégance anglaise, un tissu anglais, se confondre avec les murs, éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir. « Eliminer tout ce qui est déchet, mort et superfluité », plainte et grief, désir non satisfait, défense ou plaider, tout ce qui enracine chacun (tout le monde) en lui-même,

dans sa molarité. Car tout le monde est l'ensemble molaire, mais *devenir tout le monde* est une autre affaire, qui met en jeu le cosmos avec ses composantes moléculaires. Devenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde. A force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. Et c'est en conjugant, en continuant avec d'autres lignes, d'autres pièces qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier, comme en transparence. L'élégance animale, le poisson-camoufleur, le clandestin : il est parcouru de lignes abstraites qui ne ressemblent à rien, et qui ne suivent même pas ses divisions organiques ; mais ainsi désorganisé, désarticulé, il fait monde avec les lignes d'un rocher, du sable et des plantes, pour devenir imperceptible. Le poisson est comme le peintre poète chinois : ni imitatif ni structural, mais cosmique. François Cheng montre que le poète ne poursuit pas la ressemblance, pas plus qu'il ne calcule des « proportions géométriques ». Il retient, il extrait seulement les lignes et les mouvements essentiels de la nature, il ne procède qu'avec des « traits » continués ou surimposés⁵⁰. C'est en ce sens que devenir tout le monde, faire du monde un devenir, c'est faire monde, c'est faire un monde, des mondes, c'est-à-dire trouver ses voisinages et ses zones d'indiscernabilité. Le Cosmos comme machine abstraite, et chaque monde comme agencement concret qui l'effectue. Se réduire à une ou plusieurs lignes abstraites qui vont se continuer et se conjuguer avec d'autres, pour produire immédiatement, directement, *un* monde, dans lequel c'est *le* monde qui devient, on devient tout le monde. Que l'écriture soit comme la ligne du dessin-poème chinois, c'était le rêve de Kérouac, ou déjà celui de Virginia Woolf. Elle dit qu'il faut « saturer chaque atome », et pour cela éliminer, éliminer tout ce qui est ressemblance et analogie, mais aussi « tout mettre » : éliminer tout ce qui excède le moment mais mettre tout ce qu'il inclut — et le moment n'est pas l'instantané, c'est l'heccéité, dans laquelle on se glisse, et qui se glisse dans d'autres heccéités par transparence⁵¹. Etre à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccéité comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a

50. François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, pp. 20 sq.

51. Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, t. I, 10-18, p. 230 : « L'idée m'est venue que, ce que je voudrais faire maintenant, c'est saturer chaque atome », etc. Sur tous ces points, nous nous servons d'une étude inédite de Fanny Zavin concernant Virginia Woolf.

fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses. On a combiné le « tout », l'article indéfini, l'infinif-dévenir, et le nom propre auquel on est réduit. Saturer, éliminer, tout mettre!

Le mouvement est dans un rapport essentiel avec l'imperceptible, il est par nature imperceptible. C'est que la perception ne peut saisir le mouvement que comme la translation d'un mobile ou le développement d'une forme. Les mouvements, et les devenirs, c'est-à-dire les purs rapports de vitesse et de lenteur, les purs affects, sont en dessous ou au-dessus du seuil de perception. Sans doute les seuils de perception sont relatifs, il y en aura donc toujours un capable de saisir ce qui échappe à un autre : l'œil de l'aigle... Mais le seuil adéquat, à son tour, ne pourra procéder qu'en fonction d'une forme perceptible et d'un sujet perçu, aperçu. Si bien que le mouvement pour lui-même *continue* à se passer ailleurs : si l'on constitue la perception en série, le mouvement se fait toujours au-delà du seuil maximal et en deçà du seuil minimal, dans des intervalles en expansion ou en contraction (micro-intervalles). C'est comme les énormes lutteurs japonais dont l'avance est trop lente et la prise trop rapide et soudaine pour être vues : alors ce qui s'accouple, ce sont moins les lutteurs que l'infinie lenteur d'une attente (qu'est-ce qui va se passer ?) avec la vitesse infinie d'un résultat (qu'est-ce qui s'est passé ?). Il faudrait atteindre au seuil photographique ou cinématographique, mais, par rapport à la photo, le mouvement et l'affect se sont encore réfugiés au-dessus ou en dessous. Lorsque Kierkegaard lance la devise merveilleuse « Je ne regarde qu'aux mouvements », il peut se comporter en étonnant précurseur du cinéma, et multiplier les versions d'un scénario d'amour, Agnès et le Triton, suivant des vitesses et des lenteurs variables. Il a d'autant plus de raisons de préciser qu'il n'y a de mouvement que de l'infini ; que le mouvement de l'infini ne peut se faire que par affect, passion, amour, dans un devenir qui est jeune fille, mais sans référence à une « méditation » quelconque ; et que ce mouvement comme tel échappe à la perception médiatrice, puisqu'il est déjà effectué à tout moment, et que le danseur, ou l'amant, se retrouve déjà « debout en marche », à la seconde même où il retombe, et même à l'instant où il saute⁵². Telle la jeune fille comme être de fuite, le mouvement ne peut pas être perçu.

52. Nous nous rapportons à *Crainte et tremblement*, qui nous paraît le plus grand livre de Kierkegaard, par sa manière de poser le problème du mouvement et de la vitesse, non seulement dans son contenu, mais dans son style et sa composition.

Et pourtant il faut tout de suite corriger : le mouvement aussi « doit » être perçu, il ne peut être que perçu, l'imperceptible est aussi le *percipiendum*. Il n'y a pas là contradiction. Si le mouvement est imperceptible par nature, c'est toujours par rapport à un seuil quelconque de perception, auquel il appartient d'être relatif, de jouer ainsi le rôle d'une médiation, sur un plan qui opère la distribution des seuils et du perçu, qui donne des formes à percevoir à des sujets percevants : or c'est ce plan d'organisation et de développement, plan de transcendance qui donne à percevoir sans être lui-même perçu, sans pouvoir être perçu. Mais, sur *l'autre* plan, d'immanence ou de consistance, c'est le principe de composition lui-même qui doit être perçu, qui ne peut être que perçu, en même temps que ce qu'il compose ou donne. Ici, le mouvement cesse d'être rapporté à la médiation d'un seuil relatif auquel il échappe par nature à l'infini ; il a atteint, quelle que soit sa vitesse ou sa lenteur, un seuil absolu, bien que différencié, qui ne fait qu'un avec la construction de telle ou telle région du plan continué. On dirait aussi bien que le mouvement cesse d'être le procédé d'une déterritorialisation toujours relative, pour devenir le processus de la déterritorialisation absolue. C'est la différence des deux plans qui fait que ce qui ne peut pas être perçu sur l'un ne peut être que perçu sur l'autre. C'est là que l'imperceptible devient le nécessairement-perçu, sautant d'un plan à l'autre, ou des seuils relatifs au seuil absolu qui leur coexiste. Kierkegaard montre que le plan de l'infini, ce qu'il appelle le plan de la foi, doit devenir pur plan d'immanence qui ne cesse de donner immédiatement, de redonner, de recueillir le fini : contrairement à l'homme de la résignation infinie, le chevalier de la foi, c'est-à-dire l'homme du devenir, aura la jeune fille, il aura tout le fini, et percevra l'imperceptible, en tant que « héritier direct du monde fini ». C'est que la perception ne sera plus dans le rapport d'un sujet et d'un objet, mais dans le mouvement qui sert de limite à ce rapport, dans la période qui leur est associée. La perception se trouvera confrontée à sa propre limite ; elle sera parmi les choses, dans l'ensemble de son propre voisinage, comme la présence d'une heccité dans une autre, la préhension de l'une par l'autre ou le passage de l'une à l'autre : ne regarder qu'aux mouvements.

C'est curieux que le mot « foi » serve à désigner un plan qui tourne à l'immanence. Mais, si le chevalier est l'homme du devenir, il y a des chevaliers de toutes sortes. N'y a-t-il pas même des chevaliers de la drogue, au sens où la foi est une drogue, très différent du sens où la religion est un opium ? Ces chevaliers prétendent que la drogue, dans les conditions de prudence et d'expérimentation nécessaires, est inséparable du déploiement

d'un plan. Et sur ce plan, non seulement se conjuguent des devenirs-femme, des devenirs-animaux, des devenirs-moléculaires, des devenirs-imperceptible, mais l'imperceptible lui-même devient un nécessairement perçu, en même temps que la perception devient nécessairement moléculaire : arriver à des trous, des micro-intervalles entre les matières, les couleurs et les sons, où s'engouffrent les lignes de fuite, les lignes du monde, lignes de transparence et de section⁵³. *Changer la perception* ; le problème est posé en termes corrects, parce qu'il donne un ensemble prégnant de « la » drogue, indépendamment des distinctions secondaires (hallucinatoires ou non, lourdes ou légères, etc.). Toutes les drogues concernent d'abord les vitesses, et les modifications de vitesse. Ce qui permet de décrire un agencement Drogue, quelles que soient les différences, c'est une ligne de causalité perceptive qui fait que 1) l'imperceptible est perçu, 2) la perception est moléculaire, 3) le désir investit directement la perception et le perçu. Les Américains de la *beat generation* s'étaient déjà engagés dans cette voie, et parlaient d'une révolution moléculaire propre à la drogue. Puis, l'espèce de grande synthèse de Castaneda. Fiedler a marqué les pôles du Rêve américain : coincés entre deux cauchemars, du génocide indien et de l'esclavagisme nègre, les Américains faisaient du nègre une image refoulée de la force d'affect, d'une multiplication d'affects, mais de l'Indien l'image réprimée d'une finesse de perception, d'une perception de plus en plus fine, divisée, infiniment ralentie ou accélérée⁵⁴. En Europe, Henri Michaux tendait à se débarrasser plus volontiers des rites et des civilisations, pour dresser des protocoles d'expérience admirables et minutieux, épurer la question d'une causalité de la drogue, la cerner au maximum, la séparer des délires et des hallucinations. Mais précisément, à ce point, tout se rejoint : encore une fois, le problème est bien posé quand on dit que la drogue fait perdre les formes et les personnes, fait jouer les folles vitesses de drogue et les prodigieuses lenteurs d'après-drogue, accouple les unes aux autres comme des lutteurs, donne à la perception la puissance moléculaire de saisir des micro-phénomènes, des micro-opérations, et au perçu, la force d'émettre des particules accélérées ou ralenties, suivant un temps flottant qui n'est plus le nôtre, et des heccités qui ne sont plus de ce monde : déterritorialisation, « j'étais désorienté... » (perception de choses, de pensées, de

53. Carlos Castaneda, *passim*, et surtout *Voyage à Ixtlan*, pp. 233 sq.

54. Leslie Fiedler, *Le retour du Peau-rouge*, Ed. du Seuil. Fiedler explique l'alliance secrète de l'Américain blanc avec le Noir ou l'Indien par un désir de fuir la forme et l'emprise molaire de la femme américaine.

désirs, où le désir, la pensée, la chose ont envahi toute la perception, l'imperceptible enfin perçu). Plus rien que le monde des vitesses et des lenteurs sans forme, sans sujet, sans visage. Plus rien que le zig-zag d'une ligne, comme « la lanière du fouet d'un charretier en fureur », qui déchire visages et paysages⁵⁵. Tout un travail rhizomatique de la perception, le moment où désir et perception se confondent.

Ce problème d'une causalité spécifique est important. Tant qu'on invoque des causalités trop générales ou extrinsèques, psychologiques, sociologiques, pour rendre compte d'un agencement, c'est comme si l'on ne disait rien. Aujourd'hui s'est mis en place un discours sur la drogue qui ne fait qu'agiter des généralités sur le plaisir et le malheur, sur les difficultés de communication, sur des causes qui viennent toujours d'ailleurs. On feint d'autant plus de compréhension pour un phénomène qu'on est incapable d'en saisir une causalité propre en extension. Sans doute un agencement ne comporte jamais une infra-structure causale. Il comporte pourtant, et au plus haut point, une ligue abstraite de causalité spécifique ou créatrice, sa *ligne de fuite*, *de déterritorialisation*, qui ne peut s'effectuer qu'en rapport avec des causalités générales ou d'une autre nature, mais qui ne s'explique pas du tout par elles. Nous disons que les problèmes de drogue ne peuvent être saisis qu'au niveau où le désir investit directement la perception, et où la perception devient moléculaire, en même temps que l'imperceptible devient perçu. La drogue apparaît alors comme l'agent de ce devenir. C'est là qu'il y aurait une pharmaco-analyse, qu'il faudrait à la fois comparer et opposer à la psychanalyse. Car, de la psychanalyse, il y a lieu de faire à la fois un modèle, un opposé, et une trahison. La psychanalyse, en effet, peut être considérée comme un modèle de référence parce que, par rapport à des phénomènes essentiellement affectifs, elle a su construire le schème d'une causalité propre, distinct des généralités psychologiques ou sociales ordinaires. Mais ce schème causal reste tributaire d'un plan d'organisation qui ne peut jamais être saisi pour lui-même, toujours conclu d'autre chose, inféré, soustrait au système de la perception, et qui reçoit précisément le nom d'Inconscient. Le plan de l'Inconscient reste donc un plan

55. Michaux, *Misérable miracle*, Gallimard, p. 126 : « L'horreur était surtout en ce que je n'étais qu'une ligne. Dans la vie normale, on est une sphère, une *sphère* qui découvre des *panoramas*. (...) Ici seulement une ligne. (...) L'accélération linéaire que j'étais devenu... » Cf. les dessins linéaires de Michaux. Mais c'est dans *Les grandes épreuves de l'esprit*, dans les quatre-vingts premières pages de ce livre, que Michaux va le plus loin dans l'analyse des vitesses, des perceptions moléculaires et des « micro-phénomènes » ou « micro-opérations ».

de transcendance, qui doit cautionner, justifier, l'existence du psychanalyste et la nécessité de ses interprétations. Ce plan de l'Inconscient s'oppose moléculairement au système perception-conscience, et, comme le désir doit être *traduit* sur ce plan, il est lui-même enchaîné à de grosses molarités comme à la face cachée de l'iceberg (structure d'Œdipe ou roc de la castration). L'imperceptible reste alors d'autant plus imperceptible qu'il s'oppose au perçu dans une machine duelle. Tout change sur un plan de consistance ou d'immanence, qui se trouve nécessairement perçu pour son compte en même temps qu'il est construit : l'expérimentation se substitue à l'interprétation ; l'inconscient devenu moléculaire, non figuratif et non symbolique, est donné comme tel aux micro-perceptions ; le désir investit directement le champ perceptif où l'imperceptible apparaît comme l'objet perçu du désir lui-même, « le non-figuratif du désir ». L'inconscient ne désigne plus le principe caché du plan d'organisation transcendant, mais le processus du plan de consistance immanent, en tant qu'il apparaît sur lui-même au fur et à mesure de sa construction. Car l'inconscient est à faire, non pas à retrouver. Il n'y a plus une machine duelle conscience-inconscient, parce que l'inconscient est, ou plutôt est produit, là où va la conscience emportée par le plan. La drogue donne à l'inconscient l'immanence et le plan que la psychanalyse n'a cessé de rater (il se peut à cet égard que l'épisode célèbre de la cocaïne ait marqué un tournant forçant Freud à renoncer à une approche directe de l'inconscient).

Mais, s'il est vrai que la drogue renvoie à cette causalité perceptive moléculaire, immanente, la question reste entière de savoir si elle arrive effectivement à tracer le plan qui en conditionne l'exercice. Or la ligne causale, ou de fuite, de la drogue ne cesse d'être segmentarisée sous la forme la plus dure de la dépendance, de la prise et de la dose, et du dealer. Et même sous sa forme souple, elle peut mobiliser des gradients et des seuils de perception, de manière à déterminer des devenirs-animaux, des devenirs-moléculaires, tout se fait encore dans une relativité des seuils qui se contente d'imiter un plan de consistance plutôt que de le tracer sur un seuil absolu. A quoi sert de percevoir aussi vite qu'un oiseau rapide, si la vitesse et le mouvement continuent de fuir ailleurs ? Les déterritorialisations restent relatives, compensées par les re-territorialisations les plus abjectes, si bien que l'imperceptible et la perception ne cessent pas de se poursuivre ou de courir l'un derrière l'autre sans jamais s'accoupler vraiment. Au lieu que des trous dans le monde permettent aux lignes du monde de fuir elles-mêmes, les lignes de fuite s'enroulent et se mettent à tourner dans des trous noirs, chaque drogué dans son trou, groupe ou individu, comme un bigorneau. Enfoncé plutôt

que défoncé. Les micro-perceptions moléculaires sont recouvertes d'avance, suivant la drogue considérée, par des hallucinations, des délires, de fausses perceptions, des fantasmes, des bouffées paranoïaques, restaurant à chaque instant des formes et des sujets, comme autant de fantômes ou de doubles qui ne cesseraient de barrer la construction du plan. Bien plus, c'est comme nous l'avons vu précédemment dans l'énumération des dangers : le plan de consistance ne risque pas seulement d'être trahi ou détourné sous l'influence d'autres causalités qui interviennent dans un tel agencement, mais le plan lui-même engendre ses propres dangers d'après lesquels il se défait au fur et à mesure de sa construction. Nous ne sommes plus, il n'est plus lui-même *maître des vitesses*. Au lieu de faire un corps sans organes suffisamment riche ou plein pour que les intensités passent, les drogues érigent un corps vidé ou vitrifié, ou un corps cancéreux : la ligne causale, la ligne créatrice ou de fuite, tourne immédiatement en ligne de mort et d'abolition. L'abominable vitrification des veines, ou la purulence du nez, le corps vitreux du drogué. Trous noirs et lignes de mort, les avertissements d'Artaud et de Michaux se rejoignent (plus techniques, plus consistants que le discours socio-psychologique, ou psychanalytique, ou informationnel, des centres d'accueil et de traitement). Artaud disant : vous n'éviterez pas les hallucinations, les perceptions erronées, les fantasmes éhontés ou les sentiments mauvais, comme autant de trous noirs sur ce plan de consistance, car votre conscience ira aussi dans cette direction piégée⁵⁶. Michaux disant : vous ne serez plus maître de vos vitesses, vous entrerez dans une folle course de l'imperceptible et de la perception, qui tourne d'autant plus en rond que tout y est relatif⁵⁷. Vous vous gonflerez de vous-même, vous perdrez vos contrôles, vous serez sur un plan de consistance, dans un corps sans organes, mais à l'endroit même où vous ne cesserez de les rater, de les vider, et de défaire ce que vous faites, loques immobiles. Quels mots plus simples que « perceptions erronées » (Artaud), « sentiments mauvais » (Michaux), pour dire cependant la chose la plus technique : comment la causalité immanente du désir, moléculaire et perceptive, échoue dans l'agencement-drogue. Les drogués ne cessent de retomber dans ce qu'ils voulaient fuir : une segmentarité plus dure à force d'être marginale, une territorialisation d'autant plus artificielle qu'elle se fait sur des substances chimiques, des formes hallucinatoires et des subjectivations fantasmatiques. Les drogués peuvent être considérés comme des précurseurs ou des

56. Artaud, *Les Tarabumaras*, Œuvres complètes, t. IX, pp. 34-36.

57. Michaux, *Misérable miracle*, p. 164 (« Rester maître de sa vitesse »).

expérimentateurs qui retracent inlassablement un nouveau chemin de vie ; mais même leur prudence n'a pas les conditions de la prudence. Alors, ou bien ils retombent dans la cohorte des faux héros qui suivent le chemin conformiste d'une petite mort et d'une longue fatigue. Ou bien, c'est le pire, ils n'auront servi qu'à lancer une tentative qui ne peut être reprise et qui ne peut profiter qu'à ceux qui ne se droguent pas, ou qui ne se droguent plus, qui rectifient secondairement le plan toujours avorté de la drogue, et découvrent par la drogue ce qui manque à la drogue pour construire un plan de consistance. Le tort des drogués serait-il chaque fois de repartir à zéro, soit pour prendre de la drogue, soit pour l'abandonner, alors qu'il faudrait prendre un relais, partir « au milieu », bifurquer au milieu ? Arriver à se saouler, mais à l'eau pure (Henry Miller). Arriver à se droguer, mais par abstention, « prendre et s'abstenir, surtout s'abstenir », je suis un buveur d'eau (Michaux). Arriver au point où la question n'est plus « se droguer ou non », mais que la drogue ait suffisamment changé les conditions générales de la perception de l'espace et du temps pour que les non-drogués réussissent à passer par les trous du monde et sur les lignes de fuite, à l'endroit même où il faut d'autres moyens que la drogue. Ce n'est pas la drogue qui assure l'immanence, c'est l'immanence de la drogue qui permet de s'en passer. Lâcheté, profitage, attendre que les autres aient risqué ? Plutôt reprendre toujours une entreprise au milieu, en changer les moyens. Nécessité de choisir, de sélectionner la bonne molécule, la molécule d'eau, la molécule d'hydrogène ou d'hélium. Ce n'est pas affaire de modèle, tous les modèles sont molaires : il faut déterminer les molécules et les particules par rapport auxquelles les « voisinages » (indiscernabilités, devenirs) s'engendrent et se définissent. L'agencement vital, l'agencement-vie, est *théoriquement ou logiquement* possible avec toutes sortes de molécules, par exemple le silicium. Mais il se trouve que cet agencement n'est pas *machiniquement* possible avec le silicium : la machine abstraite ne le laisse pas passer, parce qu'il ne distribue pas les zones de voisinage qui construisent le plan de consistance⁵⁸. Nous verrons que les raisons machiniques sont tout autres que des raisons ou possibilités logiques. On ne se conforme pas à un modèle, mais on enfourche un cheval. Les drogués n'ont pas choisi la bonne molécule ou le bon cheval. Trop gros pour saisir l'imperceptible, et pour devenir imperceptibles, ils ont cru que la drogue leur donnerait le plan, tandis

58. Sur les possibilités du Silicium, et son rapport avec le Carbone du point de vue de la chimie organique, cf. l'article « Silicium » in *Encyclopedia Universalis*.

que c'est le plan qui doit distiller ses propres drogues, rester maître des vitesses et voisinages.

Souvenirs du secret. — Le secret est dans un rapport privilégié, mais très variable, avec la perception et l'imperceptible. Le secret concerne d'abord certains contenus. Le contenu est *trop grand* pour sa forme... ou bien les contenus ont en eux-mêmes une forme, mais cette forme est recouverte, doublée ou remplacée par un simple contenant, enveloppe ou boîte, dont le rôle est d'en supprimer les relations formelles. Ce sont des contenus qu'on juge bon d'isoler ainsi, ou de déguiser, pour des raisons elles-mêmes variées. Mais, justement, faire une liste de ces raisons (le honteux, le trésor, le divin, etc.) a peu d'intérêt, tant qu'on oppose le secret *et* sa découverte, comme dans une machine binaire où il n'y aurait que deux termes, secret et divulgation, secret et profanation. Car, d'une part, le secret comme contenu se dépasse vers une perception du secret, qui n'est pas moins secrète que lui. Peu importe les fins, et si cette perception a pour but une dénonciation, une divulgation finale, une mise à découvert. Du point de vue de l'anecdote, la perception du secret en est le contraire, mais, du point de vue du concept, elle en fait partie. Ce qui compte, c'est que la perception du secret ne peut être que secrète elle-même : l'espion, le voyeur, le maître-chanteur, l'auteur de lettres anonymes ne sont pas moins secrets que ce qu'ils ont à découvrir, quel que soit leur but ultérieur. Il y aura toujours une femme, un enfant, un oiseau pour percevoir secrètement le secret. Il y aura toujours une perception plus fine que la vôtre, une perception de votre imperceptible, de ce qu'il y a dans votre boîte. On prévoit même un secret professionnel pour ceux qui sont en situation de percevoir le secret. Et celui qui protège le secret n'est pas forcément au courant, mais lui aussi renvoie à une perception, puisqu'il doit percevoir et détecter ceux qui veulent découvrir le secret (contre-espionnage). Il y a donc une première direction, où le secret va vers une perception non moins secrète, une perception qui se voudrait imperceptible à son tour. Toutes sortes de figures très différentes peuvent tourner autour de ce premier point. Et puis, il y a un second point, qui n'est pas non plus séparable du secret comme contenu : la manière dont il s'impose et se répand. Là encore, quelles que soient les finalités ou les résultats, le secret a une manière de se répandre, qui est prise à son tour dans le secret. Le secret comme sécrétion. Il faut que le secret s'insère, se glisse, s'introduise entre les formes publiques, fasse pression sur elles et fasse agir des sujets connus (influence du type « lobby », même si celui-ci n'est pas en lui-même une société secrète).

Bref, le secret, défini comme contenu qui a caché sa forme au profit d'un simple contenant, est inséparable de deux mouvements qui peuvent accidentellement en interrompre le cours ou le trahir, mais en font partie essentiellement : quelque chose doit suinter de la boîte, quelque chose sera perçu à travers la boîte ou dans la boîte entrouverte. Le secret a été inventé par la société, c'est une notion sociale ou sociologique. Tout secret est un agencement collectif. Le secret n'est pas du tout une notion statique ou immobilisée, il n'y a que les devenirs qui soient secrets, le secret a un devenir. Le secret a son origine dans la machine de guerre, c'est elle qui amène le secret, avec ses devenirs-femmes, ses devenirs-enfants, ses devenirs-animaux⁵⁹. Une société secrète agit toujours dans la société comme machine de guerre. Les sociologues qui se sont occupés des sociétés secrètes ont dégagé beaucoup de lois de ces sociétés, protection, égalisation et hiérarchie, silence, rituel, désindividuation, centralisation, autonomie, cloisonnement, etc.⁶⁰. Mais peut-être n'ont-ils pas donné assez d'importance aux deux lois principales qui régissent le mouvement du contenu : 1°) Toute société secrète comporte une arrière-société encore plus secrète, soit qu'elle perçoive le secret, soit qu'elle le protège, soit qu'elle exécute les sanctions de sa divulgation (or il n'y a aucune pétition de principe à définir la société secrète par son arrière-société secrète : une société est secrète dès qu'elle comporte ce redoublement, cette section spéciale) ; 2°) Toute société secrète comporte son mode d'action, lui-même secret, par influence, glissement, insinuation, suintement, pression, rayonnement noir, d'où naissent les « mots de passe » et les langages secrets (et il n'y a pas là de contradiction, la société secrète ne peut pas vivre hors du projet universel de pénétrer toute la société, de se glisser dans toutes les formes de la société, en en bousculant la hiérarchie et la segmentation : la hiérarchie secrète se conjugue avec une conspiration des égaux, la société secrète ordonne à ses membres d'être dans la société comme des poissons dans l'eau, mais elle aussi doit être comme l'eau parmi les poissons ; elle a besoin de la complicité de toute une société environnante). On le voit bien dans des cas aussi différents que les sociétés de gangsters aux Etats-Unis, ou les sociétés d'hommes-animaux en Afrique : d'une part le mode

59. Luc de Heusch montre comment c'est l'homme de guerre qui amène le secret : il pense, mange, aime, juge, arrive en secret, tandis que l'homme d'Etat procède publiquement (*Le roi ivre ou l'origine de l'Etat*). L'idée du secret d'Etat est tardive, et suppose l'appropriation de la machine de guerre par l'appareil d'Etat.

60. Notamment Georg Simmel, cf. *The Sociology of Georg Simmel*, Glencoe, ch. III.

d'influence de la société secrète et de ses chefs sur les hommes publics ou politiques environnants, d'autre part le mode de redoublement de la société secrète dans une arrière-société, qui peut être faite d'une section spéciale de tueurs ou de gardiens⁶¹. Influence et redoublement, sécrétion et concrétion, tout secret avance ainsi entre deux « discrets » qui peuvent d'ailleurs se rejoindre, se confondre en certains cas. Le secret d'enfant combine à merveille ces éléments : le secret comme contenu dans une boîte, l'influence ou la propagation secrètes du secret, la perception secrète du secret (le secret d'enfant n'est pas fait avec des secrets d'adulte miniaturisés, mais il s'accompagne nécessairement d'une perception secrète du secret d'adulte). Un enfant découvre un secret...

Mais le devenir du secret le pousse à ne pas se contenter de cacher sa forme dans un simple contenant, ou de la troquer pour un contenant. Il faut maintenant que le secret acquière sa propre forme, en tant que secret. Le secret s'élève du contenu fini à la forme infinie du secret. C'est là que le secret atteint à l'imperceptible absolu, au lieu de renvoyer à tout un jeu de perceptions et de réactions relatives. On va d'un contenu bien déterminé, localisé ou passé, à la forme générale a priori d'un *quelque chose* qui s'est passé, non localisable. On va du secret défini comme contenu hystérique d'enfance au secret défini comme forme paranoïaque éminemment virile. Et l'on retrouvera sur cette forme même les deux concomitants du secret, la perception secrète et le mode d'action, l'influence secrète, mais ces concomitants sont devenus des « traits » de la forme qui ne cessent de la reconstituer, de la reformer, de la recharger. D'une part le paranoïaque dénonce le complot international de ceux qui lui volent ses secrets, ses pensées les plus intimes ; ou bien déclare son don de percevoir les secrets de l'autre avant qu'ils soient formés (le jaloux paranoïaque ne saisit pas l'autre comme lui échappant, mais au contraire en devine ou prévoit la moindre intention). D'autre part le paranoïaque agit, ou bien pâtit par rayonnements qu'il émet ou reçoit (des rayons de Raymond Roussel à ceux de Schreber). L'influence par rayonnement, et le redoublement par vol ou écho, sont maintenant ce qui donne au secret sa forme infinie, où les perceptions comme les actions passent dans l'imperceptible. Le

61. P. E. Joset marque bien ces deux aspects de la société secrète d'initiation, le *Mambela* du Congo : d'une part, son rapport d'influence sur les chefs politiques coutumiers, qui va jusqu'à un transfert des pouvoirs sociaux ; d'autre part, son rapport de fait avec les *Anioto*, comme arrière-société secrète de crime ou d'hommes-léopards (même si les *Anioto* ont une autre origine que le *Mambela*). Cf. *Les sociétés secrètes des hommes-léopards en Afrique noire*, ch. v.

jugement paranoïaque est comme une anticipation de la perception, qui remplace la recherche empirique des boîtes et de leur contenu : *coupable a priori*, et de toutes manières ! (ainsi l'évolution du narrateur de *La recherche* par rapport à Albertine). On peut dire sommairement que la psychanalyse est allée d'une conception hystérique à une conception de plus en plus paranoïaque du secret⁶². Psychanalyse interminable : l'Inconscient reçoit la tâche de plus en plus lourde d'être lui-même la forme infinie du secret, au lieu d'être seulement une boîte à secrets. Vous direz tout, mais, en disant tout, vous ne direz rien, puisqu'il faut tout l' « art » du psychanalyste pour mesurer vos contenus à la forme pure. Pourtant à ce point, une aventure inévitable arrive, quand le secret est ainsi élevé à la forme. Quand la question « Qu'est-ce qui s'est passé ? » atteint cette forme virile infinie, la réponse est forcément que rien ne s'est passé, détruisant forme et contenu. La nouvelle se répand vite que le secret des hommes n'était rien, rien du tout en vérité. Œdipe, le phallus, la castration, « l'écharde dans la chair », c'était ça le secret ? Il y a de quoi faire rire les femmes, les enfants, les fous et les molécules.

Plus on en fait une forme organisatrice structurante, plus le secret devient mince et partout répandu, plus son contenu devient moléculaire, en même temps que sa forme se dissout. C'était vraiment peu de chose, comme dit Jocaste. Le secret n'en disparaît pas pour autant, mais il prend maintenant un statut plus féminin. Et qu'y avait-il déjà dans le secret paranoïaque du président Schreber, sinon un devenir féminin, un devenir-femme ? C'est que les femmes n'ont pas du tout la même manière de traiter le secret (sauf quand elles reconstituent une image inversée du secret viril, une sorte de secret de gynécée). Les hommes leur reprochent tantôt leur indiscretion, leur bavardage, tantôt leur manque de solidarité, leur trahison. Et pourtant c'est curieux comme une femme peut être secrète en ne cachant rien, à force de transparence, d'innocence et de vitesse. L'agencement complexe du secret, dans l'amour courtois, est proprement féminin et opère dans la plus grande transparence. Célérité contre gravité. Célérité d'une machine de guerre contre gravité d'un appareil d'Etat. Les hommes prennent une attitude grave, chevaliers du secret, « voyez sous quelle charge je ploie, ma gravité, ma discrétion », mais ils finissent par tout dire, et ce n'était rien. Il y a des femmes au contraire qui disent tout, elles parlent même avec une effroyable technicité, on n'en saura pourtant pas plus à

62. Sur les conceptions psychanalytiques du secret, cf. « Du secret », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 14 ; et pour l'évolution de Freud, l'article de Claude Girard, « Le secret aux origines ».

la fin qu'au début, elles auront tout caché par célérité, limpidité. Elles n'ont pas de secret, parce qu'elles sont devenues elles-mêmes un secret. Seraient-elles plus politiques que nous ? Iphigénie. *Innocente a priori*, c'est cela que la jeune fille réclame pour son compte, contre le jugement proféré par les hommes : « Coupable a priori »... C'est là que le secret atteint à un dernier état : son contenu est molécularisé, il est devenu moléculaire, en même temps que sa forme se défait pour devenir une pure ligne mouvante, — au sens où l'on peut dire de telle ligne que c'est le « secret » d'un peintre, ou de telle cellule rythmique, de telle molécule sonore, qui ne constitue pas un thème ou une forme, le « secret » d'un musicien.

Si un écrivain eut affaire avec le secret, ce fut Henry James. Il a toute une évolution à cet égard, qui est comme la perfection de son art. Car le secret, il le cherche d'abord dans des contenus, même insignifiants, entrouverts, entraperçus. Puis il évoque la possibilité d'une forme infinie du secret qui n'aurait même plus besoin de contenu et qui aurait conquis l'imperceptible. Mais il n'évoque cette possibilité que pour poser la question : le secret est-il dans le contenu, ou bien dans la forme ? — et la réponse est déjà donnée : *ni l'un ni l'autre*⁶³. C'est que James fait partie de ces écrivains pris dans un devenir-femme irrésistible. Il ne cessera de poursuivre son but, et d'inventer les moyens techniques nécessaires. Moléculariser le contenu du secret, linéariser la forme. James aura tout exploré, du devenir-enfant du secret (toujours un enfant qui découvre des secrets, *ce que savait Maisie*) au devenir-femme du secret (un secret par transparence, et qui n'est plus qu'une ligne pure laissant à peine la trace de son passage, l'admirable *Daisy Miller*). James est moins proche de Proust qu'on ne dit, c'est lui qui fait valoir le cri : « *Innocente a priori* ! » (*Daisy* ne demandait qu'un peu d'estime, elle aurait donné son amour pour ça...) contre le « Coupable a priori » qui condamne Albertine. Ce qui compte dans le secret, ce sont moins ses trois états, contenu d'enfant, forme infinie virile, pure ligne fémi-

63. Bernard Pingaud, s'appuyant sur le texte exemplaire de James, « Image dans le tapis », montre comment le secret saute du contenu à la forme, et échappe aux deux : « Du secret », pp. 247-249. On a souvent commenté ce texte de James d'un point de vue qui intéresse la psychanalyse ; et d'abord J.-B. Pontalis, *Après Freud*, Gallimard. Mais la psychanalyse reste prisonnière d'un contenu nécessairement déguisé comme d'une forme nécessairement symbolique (structure, cause absente...), à un niveau qui définit à la fois l'inconscient et le langage. C'est pourquoi, dans ses applications littéraires ou esthétiques, elle rate le secret chez un auteur aussi bien que le secret d'un auteur. C'est comme pour le secret d'Édipe : on s'occupe des deux premiers secrets, mais non pas du troisième, qui est pourtant le plus important.

nine, que les devenirs qui y sont attachés, le devenir-enfant du secret, son devenir-féminin, son devenir-moléculaire — là où précisément le secret n'a plus ni contenu ni forme, l'imperceptible enfin perçu, le clandestin qui n'a même plus rien à cacher. De l'éminence grise à l'immanence grise. *Cédipe passe par les trois secrets*, le secret du sphynx dont il perce la boîte, le secret qui pèse sur lui comme la forme infinie de sa propre culpabilité, enfin le secret à Colone qui le rend inaccessible et se confond avec la ligne pure de sa fuite et de son exil, lui qui n'a plus rien à cacher, ou, comme un vieil acteur de Nô, n'a plus qu'un masque de jeune fille pour couvrir son absence de visage. Certains peuvent parler, ne rien cacher, ne pas mentir : ils sont secrets par transparence, impénétrables comme l'eau, incompréhensibles en vérité, tandis que les autres ont un secret toujours percé, bien qu'ils l'entourent d'un mur épais ou l'élèvent à la forme infinie.

Souvenirs et devenirs, points et blocs. — Pourquoi y a-t-il tant de devenirs de l'homme, mais pas de devenir-homme ? C'est d'abord parce que l'homme est majoritaire par excellence, tandis que les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir-minoritaire. Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaires : homme-blanc adulte-mâle, etc. Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse. Il ne s'agit pas de savoir s'il y a plus de moustiques ou de mouches que d'hommes, mais comment « l'homme » a constitué dans l'univers un étalon par rapport auquel les hommes forment nécessairement (analytiquement) une majorité. De même que la majorité dans la cité suppose un droit de vote, et ne s'établit pas seulement parmi ceux qui possèdent ce droit, mais s'exerce sur ceux qui ne l'ont pas, quel que soit leur nombre, la majorité dans l'univers suppose déjà donné le droit ou le pouvoir de l'homme⁶⁴. C'est en ce sens que les femmes, les enfants, et aussi les animaux, les végétaux, les molécules sont minoritaires. C'est peut-être même la situation particulière de la femme par rapport à l'étalon-homme qui fait que tous les devenirs, étant minoritaires, passent par un devenir-femme. Il ne faut pourtant pas confondre « minoritaire » en tant que devenir ou processus, et « minorité » comme ensemble ou état. Les juifs, les tziganes, etc., peuvent former des minorités dans telles ou telles

64. Sur les obscurités de l'idée de majorité, cf. les deux thèmes célèbres de l'« effet-Condorcet » et du « théorème de décision collective » d'Arrow.

conditions ; ce n'est pas encore suffisant pour en faire des devenirs. On se reterritorialise, ou on se laisse reterritorialiser sur une minorité comme état ; mais on se déterritorialise dans un devenir. Même les Noirs, disaient les Black Panthers, ont à devenir-noir. Même les femmes, à devenir-femme. Même les juifs, à devenir-juif (il ne suffit certes pas d'un état). Mais s'il en est ainsi, le devenir-juif affecte nécessairement le non-juif autant que le juif..., etc. Le devenir-femme affecte nécessairement les hommes autant que les femmes. D'une certaine manière, c'est toujours « homme » qui est le sujet d'un devenir ; mais il n'est un tel sujet qu'en entrant dans un devenir-minoritaire qui l'arrache à son identité majeure. Comme dans le roman d'Arthur Miller, *Focus*, ou dans le film de Losey, *M. Klein*, c'est le non-juif qui devient juif, qui est pris, emporté par ce devenir, quand il est arraché à son mètre étalon. Inversement, si les juifs eux-mêmes ont à devenir-juif, les femmes à devenir-femme, les enfants à devenir-enfant, les Noirs à devenir-noir, c'est dans la mesure où seule une minorité peut servir de médium actif au devenir, mais dans des conditions telles qu'elle cesse à son tour d'être un ensemble définissable par rapport à la majorité. Le devenir-juif, le devenir-femme, etc., impliquent donc la simultanété d'un double mouvement, l'un par lequel un terme (le sujet) se soustrait à la majorité, et l'autre, par lequel un terme (le médium ou l'agent) sort de la minorité. Il y a un bloc de devenir indissociable et asymétrique, un bloc d'alliance : les deux « Monsieur Klein », le juif et le non juif, entrent dans un devenir-juif (de même dans *Focus*).

Une femme a à devenir-femme, mais dans un devenir-femme de l'homme tout entier. Un juif devient juif, mais dans un devenir-juif du non-juif. Un devenir minoritaire n'existe que par un médium et un sujet déterritorialisés qui sont comme ses éléments. Il n'y a de sujet du devenir que comme variable déterritorialisée de la majorité, et il n'y a de médium du devenir que comme variable déterritorialisante d'une minorité. Ce qui nous précipite dans un devenir, ce peut être n'importe quoi, le plus inattendu, le plus insignifiant. Vous ne déviez pas de la majorité sans un petit détail qui va se mettre à grossir, et qui vous emporte. C'est parce que le héros de *Focus*, Américain moyen, a besoin de lunettes qui donnent à son nez un air vaguement sémite, c'est « à cause des lunettes », qu'il va être précipité dans cette étrange aventure du devenir-juif d'un non-juif. N'importe quoi peut faire l'affaire, mais l'affaire se révèle politique. Devenir-minoritaire est une affaire politique, et fait appel à tout un travail de puissance, à une micro-politique active. C'est le contraire de la macro-politique, et même de l'Histoire, où il s'agit plutôt de savoir comment l'on va conquérir ou obtenir une majorité. Comme disait Faulk-

ner, il n'y avait pas d'autre choix que de devenir-nègre, pour ne pas se retrouver fasciste⁶⁵. Contrairement à l'histoire, le devenir ne se pense pas en termes de passé et d'avenir. Un devenir-révolutionnaire reste indifférent aux questions d'un avenir et d'un passé de la révolution ; il passe entre les deux. Tout devenir est un bloc de coexistence. Les sociétés dites sans histoire se mettent hors de l'histoire, non pas parce qu'elles se contenteraient de reproduire des modèles immuables ou seraient régies par une structure fixe, mais parce que ce sont des sociétés de devenir (sociétés de guerre, sociétés secrètes, etc.). Il n'y a d'histoire que de majorité, ou de minorités définies par rapport à la majorité. Mais « comment conquérir la majorité » est un problème tout à fait secondaire par rapport aux cheminements de l'imperceptible.

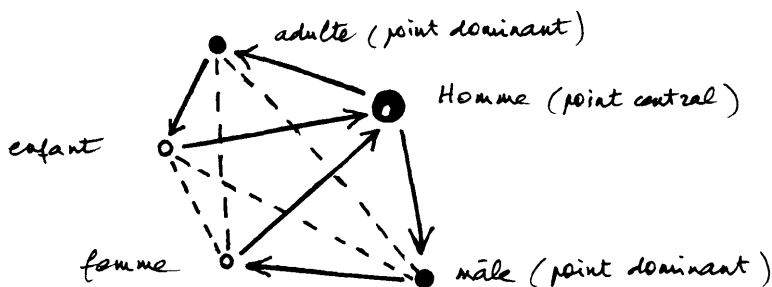
Essayons de dire les choses autrement : il n'y a pas de devenir-homme, parce que l'homme est l'entité molaire par excellence, tandis que les devenirs sont moléculaires. La fonction de visagéité nous a montré sous quelle forme l'homme constituait la majorité, ou plutôt l'étalon qui conditionnait celle-ci : blanc, mâle, adulte, « raisonnable », etc., bref l'Européen moyen quelconque, le sujet d'énonciation. D'après la loi d'arborescence, c'est ce Point central qui se déplace dans tout l'espace ou sur tout l'écran, et qui chaque fois va nourrir une opposition distinctive suivant le trait de visagéité retenu : ainsi mâle-(femelle) ; adulte-(enfant) ; blanc-(noir, jaune ou rouge) ; raisonnable-(animal). Le point central, ou troisième œil, a donc la propriété d'organiser les distributions binaires dans les machines duelles, de se reproduire dans le terme principal de l'opposition, en même temps que l'opposition tout entière résonne en lui. Constitution d'une « majorité » comme redondance. Et l'homme se constitue ainsi comme une gigantesque mémoire, avec la position du point central, sa fréquence en tant qu'il est reproduit nécessairement par chaque point dominant, sa résonance en tant que l'ensemble des points se rapporte à lui. Fera partie du réseau d'arborescence toute ligne qui va d'un point à un autre dans l'ensemble du système molaire, et se définit donc par des points répondant à ces conditions mémorielles de fréquence et de résonance⁶⁶.

65. Cf. Faulkner, *L'Intrus*, Gallimard, p. 264. Parlant des Blancs du Sud après la guerre de Sécession, non seulement des pauvres, mais des anciennes familles riches, Faulkner écrit : « Nous sommes dans la situation de l'Allemand après 1933, qui n'avait pas d'autre alternative que d'être nazi ou juif. »

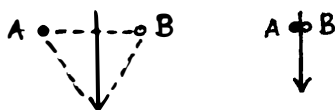
66. La soumission de la ligne au point apparaît bien dans les schémas d'arborescence : cf. Julien Pacotte, *Le réseau arborescent*, Hermann ; et le statut des systèmes hiérarchiques ou centrés selon P. Rosenstiehl et

C'est la soumission de la ligne au point qui constitue l'arborescence. Bien sûr, l'enfant, la femme, le nègre ont des souvenirs ; mais la Mémoire qui recueille ces souvenirs n'en est pas moins l'instance virile majoritaire qui les prend comme « souvenirs d'enfance », comme souvenirs conjugaux ou coloniaux. On peut opérer par conjonction ou accollement de points contigus, plutôt que par relation de points distants : on aura alors des fantasmes, au lieu de souvenirs. Ainsi la femme peut avoir un point femelle et un point mâle accolés, et l'homme un point mâle et un point femelle. La constitution de ces hybrides ne nous fait pourtant pas davantage avancer dans le sens d'un véritable devenir (la bisexualité par exemple, comme le remarquent les psychanalystes, n'empêche nullement la prévalence du masculin ou la majorité du « phallus »). On ne rompt avec le schéma d'arborescence, on n'atteint pas au devenir ni au moléculaire, tant qu'une ligne est rapportée à deux points distants, ou bien composée de points contigus. Une ligne de devenir ne se définit ni par des points qu'elle relie ni par des points qui la composent : au contraire, elle passe *entre* les points, elle ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points qu'on a d'abord distingués, transversale au rapport localisable entre points contigus ou distants⁶⁷. Un point est toujours d'origine. Mais une

J. Petitot, « Automate asocial et systèmes acentrés » (*Communications* n° 22, 1974). On pourrait présenter le schéma arborescent de majorité sous la forme suivante :



67. Ligne de devenir, par rapport à la liaison localisable de A et B (distance), ou par rapport à leur contiguïté :



ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ ni arrivée, ni origine ni destination ; et parler d'absence d'origine, ériger l'absence d'origine en origine, est un mauvais jeu de mots. Une ligne de devenir a seulement un milieu. Le milieu n'est pas une moyenne, c'est un accéléré, c'est la vitesse absolue du mouvement. Un devenir est toujours au milieu, on ne peut le prendre qu'au milieu. Un devenir n'est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite, de chute, perpendiculaire aux deux. Si le devenir est un bloc (bloc-ligne), c'est parce qu'il constitue une zone de voisinage et d'indiscernabilité, un *no man's land*, une relation non localisable emportant les deux points distants ou contigus, portant l'un dans le voisinage de l'autre, — et le voisinage-frontière est indifférent à la contiguïté comme à la distance. Dans la ligne ou le bloc de devenir qui unit la guêpe et l'orchidée se produit une commune déterritorialisation, de la guêpe en tant qu'elle devient une pièce libérée de l'appareil de reproduction de l'orchidée, mais aussi de l'orchidée en tant qu'elle devient l'objet d'un orgasme de la guêpe elle-même libérée de sa propre reproduction. Coexistence de deux mouvements asymétriques qui font bloc, sur une ligne de fuite où s'engouffre la pression sélective. La ligne, ou le bloc, ne relie pas la guêpe et l'orchidée, pas plus qu'elle ne les conjugue ou les mélange : elle passe entre les deux, les emportant dans un commun voisinage où disparaît la discernabilité des points. Le système-ligne (ou bloc) du devenir s'oppose au système-point de la mémoire. Le devenir est le mouvement par lequel la ligne se libère du point, et rend les points indiscernables : rhizome, l'opposé de l'arborescence, se dégager de l'arborescence. *Le devenir est une anti-mémoire*. Sans doute y a-t-il une mémoire moléculaire, mais comme facteur d'intégration à un système molaire ou majoritaire. Le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation. Au contraire, un vecteur de déterritorialisation n'est nullement indéterminé, mais en prise directe sur les niveaux moléculaires, et d'autant plus en prise qu'il est plus déterritorialisé : c'est la déterritorialisation qui fait « tenir » ensemble les composantes moléculaires. On oppose de ce point de vue un *bloc d'enfance*, ou un devenir-enfant, au *souvenir d'enfance* : « un » enfant moléculaire est produit... « un » enfant coexiste avec nous, dans une zone de voisinage ou un bloc de devenir, sur une ligne de déterritorialisation qui nous emporte tous deux, — contrairement à l'enfant que nous avons été, dont nous nous souvenons ou que nous fantasmons, l'enfant molaire dont l'adulte est l'avenir. « Ce sera l'enfance, mais ce ne doit pas être mon enfance », écrit Virginia Woolf. (*Orlando* déjà n'opérait pas par souvenirs, mais par blocs, blocs d'âges, blocs d'époques, blocs de règnes, blocs de sexes, formant autant de

devenirs entre les choses, ou de lignes de déterritorialisation⁶⁸.) Chaque fois que nous avons employé le mot « souvenir », dans les pages précédentes, c'était donc à tort, nous voulions dire « devenir », nous disions devenir.

Si la ligne s'oppose au point (ou le bloc au souvenir, le devenir à la mémoire), ce n'est pas d'une manière absolue : un système ponctuel comporte une certaine utilisation des lignes, et le bloc assigne lui-même au point des fonctions nouvelles. Dans un système ponctuel, en effet, un point renvoie d'abord à des coordonnées linéaires. Et non seulement on représente une ligne horizontale et une ligne verticale, mais la verticale se déplace parallèlement à elle-même, et l'horizontale se superpose d'autres horizontales, si bien que tout point est assigné par rapport aux deux coordonnées de base, mais aussi marqué sur une ligne horizontale de superposition, et sur une ligne ou un plan vertical de déplacement. Enfin, deux points sont en liaison lorsqu'une ligne quelconque est tracée de l'un à l'autre. *Un système sera dit ponctuel* tant que les lignes y seront ainsi considérées comme des coordonnées, ou comme des liaisons localisables : par exemple, les systèmes d'arborescence, ou les systèmes molaires et mémoriels en général, sont ponctuels. La Mémoire a une organisation ponctuelle parce que tout présent renvoie à la fois à la ligne horizontale du *cours* du temps (cinématique), qui va d'un ancien présent à l'actuel, et à une ligne verticale de l'*ordre* du temps (stratigraphique), qui va du présent au passé ou à la représentation de l'ancien présent. Sans doute est-ce un schéma de base qui ne se développe pas sans de grandes complications, mais qu'on retrouvera dans les représentations de l'art formant une « didactique », c'est-à-dire une mnemotechnie. La représentation musicale trace une ligne horizontale, mélodique, la ligne basse, à laquelle se superposent d'autres lignes mélodiques, où des points sont assignés, qui entrent d'une ligne à l'autre dans des rapports de contrepoint ; d'autre part une ligne ou un plan vertical, harmonique, qui se déplace le long des horizontales, mais n'en dépend plus, allant de haut en bas, et fixant un accord capable de s'enchaîner avec les suivants. La représentation picturale a une forme analogue, avec ses moyens propres : non seulement parce que le tableau a une verticale et une horizontale, mais parce que les traits et les couleurs, chacun pour son compte, renvoient à des verticales de déplacement et à des horizontales de superposition

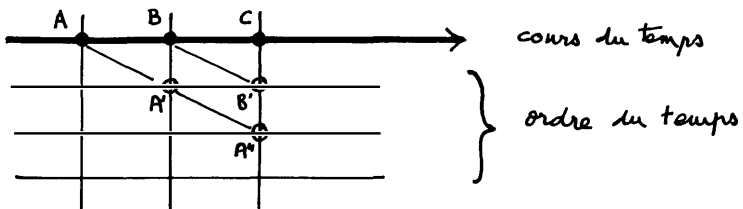
68. Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, 10-18, t. I, p. 238. Il en est de même chez Kafka, où les blocs d'enfance fonctionnent à l'opposé de souvenirs d'enfance. Le cas de Proust est plus compliqué, parce qu'il y a un mélange des deux. La psychanalyse est dans la situation de saisir les souvenirs ou fantasmes, mais jamais les blocs d'enfance.

(ainsi la verticale et la forme froide, ou le blanc, ou la lumière, ou le tonal ; l'horizontale et la forme chaude, ou le noir, le chromatique, le modal, etc.). Pour s'en tenir à des exemples assez récents, on le voit bien dans des systèmes didactiques comme celui de Kandinsky, celui de Klee, celui de Mondrian, qui impliquent nécessairement une confrontation avec la musique.

Nous résumons les caractères principaux d'un système ponctuel : 1) de tels systèmes comportent deux lignes de base, mais horizontale et verticale, qui servent de coordonnées pour l'assignation de points ; 2) la ligne horizontale peut se superposer verticalement, la ligne verticale se déplacer horizontalement, de telle manière que de nouveaux points soient produits ou reproduits, dans des conditions de fréquence horizontale et de résonance verticale ; 3) d'un point à un autre, une ligne peut (ou non) être tracée, mais comme liaison localisable ; les diagonales joueront alors le rôle de liaisons pour des points de niveau et de moment différents, instaurant à leur tour des fréquences et des résonances avec ces points d'horizon et de verticon variables, contigus ou distants⁶⁹. — Ces systèmes sont arborescents, mémoriels, molaires, structuraux, de territorialisation ou reterritorialisation. La ligne, et la diagonale, restent entièrement subordonnées au point, parce qu'elles servent de coordonnées à un point, ou de liaisons localisables pour un point et un autre, d'un point à un autre.

Ce qui s'oppose au système ponctuel, ce sont des systèmes linéaires, ou plutôt multilinéaires. Libérer la ligne, libérer la diagonale : il n'y a pas de musicien ni de peintre qui n'aient cette intention. On élabore un système ponctuel ou une représentation didactique, mais dans le but de les faire craquer, de faire passer une secousse sismique. Un système ponctuel sera d'autant plus intéressant qu'un musicien, un peintre, un écrivain, un philosophe

69. Par exemple, dans le système de la mémoire, la formation du souvenir implique une diagonale qui fait passer un présent A en représentation A' par rapport au nouveau présent B, en A'' par rapport à C, etc. :



Cf. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, P. U. F.

se l'oppose, et même le fabrique pour se l'opposer, comme un tremplin pour sauter. L'histoire n'est faite que par ceux qui s'opposent à l'histoire (et non pas par ceux qui s'y insèrent, ou même qui la remanient). Ce n'est pas par provocation, mais parce que le système ponctuel qu'ils trouvaient tout fait, ou qu'ils inventaient eux-mêmes, devait permettre cette opération : libérer la ligne et la diagonale, tracer la ligne au lieu de faire le point, produire une diagonale imperceptible, au lieu de s'accrocher à une verticale et à une horizontale même compliquées ou réformées. Ça retombe toujours dans l'Histoire, mais ça n'est jamais venu d'elle. L'histoire a beau essayer de rompre ses liens avec la mémoire ; elle peut compliquer les schémas de mémoire, superposer et déplacer les coordonnées, souligner les liaisons ou approfondir les coupures. La frontière n'est pourtant pas là. La frontière ne passe pas entre l'histoire et la mémoire, mais entre les systèmes ponctuels « histoire-mémoire », et les agencements multilinéaires ou diagonaux, qui ne sont pas du tout de l'éternel, mais du devenir, un peu de devenir à l'état pur, trans-historique. Pas un acte de création qui ne soit trans-historique, et qui ne prenne à revers, ou ne passe par une ligne libérée. Nietzsche oppose l'histoire, non pas à l'éternel, mais au sub-historique ou au sur-historique : l'Intempestif, un autre nom pour l'heccécité, le devenir, l'innocence du devenir (c'est-à-dire l'oubli contre la mémoire, la géographie contre l'histoire, la carte contre le calque, le rhizome contre l'arborescence). « Ce qui est non historique ressemble à une atmosphère ambiante, où seule peut s'engendrer la vie, pour disparaître de nouveau avec l'anéantissement de cette atmosphère. (...) Où y a-t-il des actes que l'homme eût été capable d'accomplir sans s'être enveloppé d'abord de cette nuée non historique⁷⁰ ? » Les créations sont comme des lignes abstraites mutantes qui se sont dégagées de la tâche de représenter un monde, précisément parce qu'elles agencent un nouveau type de réalité que l'histoire ne peut que ressaisir ou replacer dans les systèmes ponctuels.

Quand Boulez se fait historien de la musique, c'est pour montrer comment, chaque fois de manière très différente, un grand musicien invente et fait passer une sorte de diagonale entre la verticale harmonique et l'horizon mélodique. Et chaque fois c'est une autre diagonale, une autre technique et une création. Alors, sur cette ligne transversale qui est réellement de déterritorialisation, se meut un *bloc sonore*, qui n'a plus de point d'origine, puisqu'il est toujours et déjà au milieu de la ligne, qui n'a plus

70. Nietzsche, *Considérations intempestives*, « Utilité et inconvénient des études historiques », § 1.

de coordonnées horizontales et verticales, puisqu'il crée ses propres coordonnées, qui ne forme plus de liaison localisable d'un point à un autre, puisqu'il est dans un « temps non pulsé » : un bloc rythmique déterritorialisé, abandonnant points, coordonnées et mesure, comme un bateau ivre qui se confond lui-même avec la ligne, ou qui trace un plan de consistance. Des vitesses et des lenteurs s'insèrent dans la forme musicale, poussant celle-ci tantôt à une prolifération, à des microproliférations linéaires, tantôt à une extinction, une abolition sonore, involution, et les deux à la fois. Le musicien peut dire par excellence : « Je hais la mémoire, je hais le souvenir », et cela parce qu'il affirme la puissance du devenir. On peut trouver le cas exemplaire d'une telle diagonale, d'une ligne-bloc, dans l'école viennoise. Mais on pourrait dire aussi bien que l'école viennoise trouve un nouveau système de territorialisation, de points, de verticales et d'horizontales qui la situe dans l'Histoire. Une autre tentative, un autre acte créateur vient après. L'important, c'est que tout musicien a toujours procédé ainsi : tracer sa diagonale, même fragile, hors des points, hors des coordonnées et des liaisons localisables, pour faire flotter un bloc sonore sur une ligne libérée, créée, et lâcher dans l'espace ce bloc mobile et mutant, une heccéité (par exemple le chromatisme, les agrégats et notes complexes, mais déjà toutes les ressources et les possibilités de la polyphonie, etc.⁷¹). On a pu parler de « vecteurs obliques » à propos de l'orgue. La diagonale est souvent faite de lignes et d'espaces sonores extrêmement complexes. Est-ce cela, le secret d'une petite phrase ou d'un

71. Sur tous ces thèmes, cf. Pierre Boulez : 1°) comment, chaque fois, des transversales tendent à s'échapper des coordonnées horizontales et verticales de la musique, traçant même parfois des « lignes virtuelles », *Relevés d'apprenti*, Ed. du Seuil, pp. 230, 290-297, 372. 2°) Sur l'idée de bloc sonore ou « bloc de durée », en rapport avec cette transversale, *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, pp. 59-63 ; sur la distinction des points et des blocs, des « ensembles ponctuels » et des « ensembles agrégatifs » à individualité variable, « Sonate que me veux-tu ? », in *Médiations* n° 7, 1964. La haine de la mémoire apparaît fréquemment chez Boulez : cf. « Eloge de l'amnésie » (*Musique en jeu* n° 4, 1971), « J'ai horreur du souvenir » (in *Roger Desormière et son temps*, Ed. du Rocher). Pour s'en tenir à des exemples contemporains, on trouverait des déclarations analogues chez Strawinsky, Cage, Berio. Bien sûr, il y a une mémoire musicale liée aux coordonnées, et qui s'exerce dans les cadres sociaux (se lever, se coucher, battre en retraite). Mais la perception d'une « phrase » musicale fait moins appel à une mémoire, même du type réminiscence, qu'à une extension ou contraction de la perception du type rencontre. Il faudrait étudier comment chaque musicien fait fonctionner de véritable *blocs d'oubli* : par exemple ce que Barraqué dit des « tranches d'oubli » et des « développements absents » chez Debussy (*Debussy*, pp. 169-171). On se reportera à une étude générale de Daniel Charles, « La musique et l'oubli », *Traverses* n° 4, 1976.

bloc rythmique ? Et sans doute, alors, le point conquiert une nouvelle fonction créatrice essentielle : il ne s'agit plus simplement du destin inévitable qui reconstitue un système ponctuel ; au contraire, c'est maintenant le point qui se trouve subordonné à la ligne, et c'est lui qui marque la prolifération de la ligne, ou son brusque détour, sa précipitation, son ralentissement, sa fureur ou son agonie. Les « micro-blocs » de Mozart. Il arrive même que le bloc soit réduit à un point, comme à une seule note (bloc-point) : le Si de Berg dans *Wozzeck*, le La de Schumann. Hommage à Schumann, folie de Schumann : à travers le quadrillage de l'orchestration, le violoncelle erre, et trace sa diagonale où passe le bloc sonore déterritorialisé ; ou bien une sorte de ritournelle extrêmement sobre est « traitée » par une ligne mélodique et une architecture polyphonique très élaborées.

Tout se fait à la fois, dans un système multilinéaire : la ligne se libère du point comme origine ; la diagonale se libère de la verticale et de l'horizontale comme coordonnées ; aussi bien la transversale se libère de la diagonale comme liaison localisable d'un point à un autre ; bref, une ligne-bloc passe au milieu des sons, et pousse elle-même par son propre milieu non localisable. Le bloc sonore est *l'intermezzo*. Corps sans organes, anti-mémoire, qui passe à travers l'organisation musicale, et d'autant plus sonore : « Le corps schumannien ne tient pas en place. (...) L'intermezzo [est] consubstantiel à toute l'œuvre. (...) A la limite, il n'y a que des intermezzi. (...) Le corps schumannien ne connaît que des bifurcations : il ne se construit pas, il diverge, perpétuellement, au gré d'une accumulation d'intermèdes. (...) Le battement schumannien est affolé, mais il est aussi codé ; et c'est parce que l'affolement des coups se tient apparemment dans les limites d'une langue sage qu'il passe ordinairement inaperçu. (...) Imaginons à la tonalité deux statuts contradictoires, et cependant concomitants : d'un côté un écran (...), une langue destinée à articuler le corps selon une organisation connue (...), d'un autre côté, contradictoirement, la tonalité devient la servante habile des coups qu'à un autre niveau elle prétend domestiquer⁷². »

Est-ce la même chose, strictement la même chose, en peinture ? En effet, ce n'est pas le point qui fait la ligne, c'est la ligne qui emporte le point déterritorialisé, qui l'emporte dans son influence extérieure ; alors la ligne ne va pas d'un point à un autre, mais *entre les points* elle file dans une autre direction, qui les rend indiscernables. La ligne est devenue la diagonale, qui se libère de la verticale et de l'horizontale ; mais la diagonale est déjà

72. Roland Barthes, « Rasch », in *Langue, discours, société*, Ed. du Seuil, pp. 217-228.

devenue la transversale, la semi-diagonale ou la droite libre, la ligne brisée ou angulaire, ou bien la courbe, toujours au milieu d'elles-mêmes. Entre le blanc vertical et le noir horizontal, le gris de Klee, le rouge de Kandinsky, le violet de Monet, chacun forme un bloc de couleur. La ligne sans origine, puisqu'elle a toujours commencé hors du tableau qui ne la prend qu'au milieu, sans coordonnées, puisqu'elle se confond elle-même avec un plan de consistance où elle flotte et qu'elle crée, sans liaison localisable, puisqu'elle a perdu non seulement sa fonction représentative, mais toute fonction de cerner une forme quelconque, — la ligne est par là même devenue abstraite, vraiment abstraite et mutante, bloc visuel, et le point, dans ces conditions, trouve à nouveau des fonctions créatrices, comme point-couleur ou point-ligne⁷³. La ligne est entre les points, au milieu des points, et non plus d'un point à un autre. Elle ne cerne plus un contour. « Il ne peignait pas les choses, mais entre les choses. » Il n'y a pas de problème plus faux en peinture que celui de la profondeur, et particulièrement de la perspective. Car la perspective n'est qu'une manière historique d'*occuper* les diagonales ou transversales, les lignes de fuite, c'est-à-dire de reterritorialiser le bloc visuel mobile. Nous disons « occuper » au sens de donner une occupation, fixer une mémoire et un code, assigner une fonction. Mais les lignes de fuite, les transversales, sont susceptibles de beaucoup d'autres fonctions que cette fonction molaire. Loin que les lignes de fuite soient faites pour représenter la profondeur, ce sont elles qui inventent par surcroît la possibilité d'une telle représentation qui ne les occupe qu'un instant, à tel moment. La perspective, et même la profondeur, sont la reterritorialisation de lignes de fuite qui, seules, créaient la peinture en l'emportant plus loin. Notamment, la perspective dite centrale précipite dans un trou noir ponctuel la multiplicité des fuites et le dynamisme des lignes. Il est vrai que, inversement, les problèmes de perspective ont déchaîné tout un foisonnement de lignes créatrices, tout un lâcher de blocs

73. Il y a beaucoup de différences entre les peintres, à tous ces égards, mais aussi un mouvement d'ensemble : cf. Kandinsky, *Point, ligne, plan* ; Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gonthier. Des déclarations comme celles de Mondrian, sur la valeur exclusive de la verticale et de l'horizontale, ont pour but de montrer dans quelles conditions celles-ci suffisent à lancer une diagonale qui n'a même plus besoin d'être tracée : par exemple, parce que les coordonnées d'épaisseur inégale se coupent à l'intérieur du cadre, et se prolongent hors du cadre, ouvrant un « axe dynamique » en transversale (cf. les commentaires de Michel Butor, *Répertoire III*, « Le carré et son habitant », Ed. de Minuit). On consultera aussi l'article de Michel Fried sur la ligne de Pollock (« Trois peintres américains », in *Peindre*, 10-18), et les pages de Henry Miller sur la ligne de Nash (*Virage à quatre-vingts*, Livre de Poche).

visuels, au moment même où ils prétendaient s'en rendre maître. Par chacun de ses actes de création, la peinture est-elle engagée dans un devenir aussi intense que la musique ?

Devenir musique. — Pour la musique occidentale (mais les autres musiques se trouvent devant un problème analogue, sous d'autres conditions, et qu'elles résolvent autrement) nous avons essayé de définir un bloc de devenir au niveau de l'expression, un bloc d'expression : grâce aux transversales qui ne cessent pas de s'échapper des coordonnées ou des systèmes ponctuels fonctionnant à tel ou tel moment comme codes musicaux. Il va de soi qu'un bloc de contenu correspond à ce bloc d'expression. Ce n'est même pas une correspondance ; il n'y aurait pas de « bloc » mobile si un contenu lui-même musical (non pas un sujet ni un thème) n'interférait sans cesse avec l'expression. Or quelle est l'affaire de la musique, quel est son contenu indissociable de l'expression sonore ? C'est difficile à dire, mais c'est quelque chose comme : *un* enfant meurt, un enfant joue, une femme naît, une femme meurt, un oiseau arrive, un oiseau s'en va. Nous voulons dire qu'il n'y a pas là des thèmes accidentels de la musique, même si l'on peut en multiplier les exemples, encore moins des exercices imitatifs, mais quelque chose d'essentiel. Pourquoi un enfant, une femme, un oiseau ? C'est parce que l'expression musicale est inséparable d'un devenir-femme, d'un devenir-enfant, d'un devenir-animal qui constituent son contenu. Pourquoi l'enfant meurt-il, ou l'oiseau tombe-t-il, comme percé d'une flèche ? En raison même du « danger » propre à toute ligne qui s'échappe, à toute ligne de fuite ou de déterritorialisation créatrice : tourner en destruction, en abolition. Mélisande, une femme-enfant, un secret, meurt deux fois (« c'est au tour maintenant de la pauvre petite »). La musique n'est jamais tragique, la musique est joie. Mais il arrive nécessairement qu'elle nous donne le goût de mourir, moins de bonheur que mourir avec bonheur, s'éteindre. Non pas en vertu d'un instinct de mort qu'elle soulèverait en nous, mais d'une dimension propre à son agencement sonore, à sa machine sonore, le moment qu'il faut affronter, où la transversale tourne en ligne d'abolition. Paix et exaspération⁷⁴. La musique a soif de destruction, tous les gen-

74. « Il y avait quelque chose de tendu, d'exaspéré, quelque chose qui allait presque jusqu'à une intolérable colère dans sa poitrine de brave homme, tandis qu'il jouait cette fine et noble musique de paix. Plus la musique était exquise, et plus il l'exécutait avec perfection dans un complet bonheur ; et en même temps la folle exaspération qu'il y avait en lui croissait d'autant » (Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, p. 16).

res de destruction, extinction, cassage, dislocation. N'est-ce pas son « fascisme » potentiel ? Mais chaque fois qu'un musicien écrit *In memoriam*, il s'agit non pas d'un motif d'inspiration, non pas d'un souvenir, mais au contraire d'un devenir qui n'a fait qu'affronter son propre danger, quitte à tomber pour en renaître : un devenir-enfant, un devenir-femme, un devenir-animal, en tant qu'ils sont le contenu même de la musique et vont jusqu'à la mort.

Nous dirions que la *ritournelle* est le contenu proprement musical, le bloc de contenu propre à la musique. Un enfant se rassure dans le noir, ou bien bat des mains, ou bien invente une marche, l'adapte aux traits du trottoir, ou bien psalmodie « Fort-Da » (les psychanalystes parlent très mal du Fort-Da, quand ils veulent y trouver une opposition phonologique ou une composante symbolique pour l'inconscient-langage, alors que c'est une ritournelle). Tra la la. Une femme chantonne, « je l'entendais se chantonner un air à voix basse doucement ». Un oiseau lance sa ritournelle. La musique tout entière est traversée du chant des oiseaux, de mille manières, de Jannequin à Messiaen. Frrr, Frrr. La musique est traversée de blocs d'enfance, et de féminité. La musique est traversée de toutes les minorités, et pourtant compose une puissance immense. Ritournelles d'enfants, de femmes, d'ethnies, de territoires, d'amour et de destruction : naissance du rythme. L'œuvre de Schumann est faite de ritournelles, de blocs d'enfance, auxquels il fait subir un traitement très spécial : son devenir-enfant à lui, son devenir-femme à lui, Clara. On pourrait établir le catalogue de l'utilisation diagonale ou transversale de la ritournelle dans l'histoire de la musique, tous les Jeux d'enfant et les *Kinderszenen*, tous les chants d'oiseaux. Le catalogue serait inutile, parce qu'il ferait croire à une multiplication d'exemples concernant dès lors des thèmes, des sujets, des motifs, tandis qu'il s'agit du contenu le plus essentiel et le plus nécessaire à la musique. Le motif de la ritournelle peut être l'angoisse, la peur, la joie, l'amour, le travail, la marche, le territoire..., mais la ritournelle, elle, est le contenu de la musique.

Nous ne disons pas du tout que la ritournelle soit l'origine de la musique, ou que la musique commence avec elle. On ne sait pas trop quand commence la musique. La ritournelle serait plutôt un moyen d'empêcher, de conjurer la musique ou de s'en passer. Mais la musique existe parce que la ritournelle existe aussi, parce que la musique prend, s'empare de la ritournelle comme contenu dans une forme d'expression, parce qu'elle fait bloc avec elle pour l'emporter ailleurs. *La ritournelle d'enfant, qui n'est pas de la musique, fait bloc avec le devenir-enfant de la*

musique : une fois de plus il a fallu cette composition asymétrique. « Ah vous dirai-je maman » chez Mozart, les ritournelles de Mozart. Thème en ut suivi de douze variations : non seulement chaque note du thème est doublée, mais le thème se dédouble à l'intérieur. La musique fait subir à la ritournelle ce traitement très spécial de la diagonale ou de la transversale, elle l'arrache à sa territorialité. La musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle. Tandis que la ritournelle est essentiellement territoriale, territorialisante ou reterritoriaisante, la musique en fait un contenu déterritorialisé pour une forme d'expression déterritoriaisante. Qu'on nous pardonne une pareille phrase, il faudrait qu'elle soit musicale, l'écrire en musique, ce que les musiciens font. Nous donnons plutôt un exemple figuratif : la Berceuse de Moussorgsky, dans *Chants et danses de la mort*, présente une mère exténuée qui veille sur son enfant malade ; elle se fait relayer par une visiteuse, la Mort, qui chante une berceuse dont chaque couplet se termine par une ritournelle sobre obsédante, rythme répétitif d'une seule note, bloc-point, « chut, petit enfant, dors mon petit enfant » (non seulement l'enfant meurt, mais la déterritorialisation de la ritournelle est redoublée par la Mort en personne qui remplace la mère).

La situation de la peinture est-elle semblable, et de quelle façon ? Nous ne croyons nullement à un système des beaux-arts, mais à des problèmes très différents qui trouvent leurs solutions dans des arts hétérogènes. L'Art nous paraît un faux concept, uniquement nominal ; ce qui n'empêche pas la possibilité de faire usage simultané des arts dans une multiplicité déterminable. La peinture s'inscrit dans un « problème » qui est celui du *visage-paysage*. La musique, dans un tout autre problème, qui est celui de la *ritournelle*. Chacune surgit à un certain moment et dans certaines conditions, sur la ligne de son problème ; mais aucune correspondance symbolique ou structurale n'est possible entre les deux, sinon quand on les traduit dans des systèmes ponctuels. Du côté du problème visage-paysage, nous avons distingué comme trois états : 1) des sémiotiques de corporéité, silhouettes, postures, couleurs et lignes (ces sémiotiques sont déjà présentes et foisonnantes chez les animaux, la tête y fait partie du corps, le corps a pour corrélat le milieu, le biotope ; on y voit surgir des lignes déjà très pures, comme dans les conduites de « brin d'herbe ») ; 2) une organisation de visage, mur blanc-trous noirs, face-yeux, ou bien face vue de profil et yeux obliques (cette sémiotique de visagéité a pour corrélat l'organisation du paysage : visagéification de tout le corps et paysagéification de tous les milieux, point central européen le Christ) ; 3) une déterritorialisation des visages et des paysages, au profit

de têtes chercheuses, avec des lignes qui ne cernent plus aucune forme, qui ne forment plus aucun contour, des couleurs qui ne distribuent plus de paysage (c'est la sémiotique picturale, faire fuir visage et paysage : exemple, ce que Mondrian appelle « paysage », et qu'il a raison d'appeler ainsi, pur paysage en tant que déterritorialisé jusqu'à l'absolu). — Pour la commodité, nous présentons trois états bien distincts et successifs, mais c'est à titre provisoire. Nous ne pouvons pas décider si les animaux ne font pas déjà de la peinture, bien qu'ils ne peignent pas sur des tableaux, et même quand des hormones induisent leurs couleurs et leurs lignes : même là, une distinction tranchée animal-homme serait peu fondée. Inversement, nous devons dire que la peinture ne commence pas avec l'art dit abstrait, mais recrée les silhouettes et postures de la corporéité, et aussi opère déjà pleinement dans l'organisation visage-paysage (comment les peintres « travaillent » le visage du Christ, et le font fuir dans tous les sens hors du code religieux). La peinture n'aura jamais cessé d'avoir pour but la déterritorialisation des visages et paysages, soit par réactivation de la corporéité, soit par libération des lignes ou des couleurs, les deux à la fois. Il y a beaucoup de devenir-animaux, de devenir-femme et enfant dans la peinture.

Or le problème de la musique est différent, s'il est vrai que c'est celui de la ritournelle. Déterritorialisier la ritournelle, inventer des lignes de déterritorialisation pour la ritournelle, implique des procédés et des constructions qui n'ont rien à voir avec ceux de la peinture (à moins de vagues analogies, comme les peintres en ont parfois tenté). Sans doute, là encore, il n'est pas sûr qu'on puisse faire passer une frontière entre l'animal et l'homme : n'y a-t-il pas des oiseaux musiciens, comme le pense Messiaen, par différence avec des oiseaux non musiciens ? La ritournelle de l'oiseau est-elle forcément territoriale, ou bien ne s'en sert-il pas déjà dans des déterritorialisations très subtiles, des lignes de fuites sélectives ? Ce n'est certes pas la différence du bruit et du son qui permet de définir la musique, ni même qui distingue les oiseaux musiciens et les oiseaux non musiciens, mais c'est *le travail de la ritournelle* : reste-t-elle territoriale et territorialisante, ou bien est-elle emportée dans un bloc mobile qui trace une transversale à travers toutes les coordonnées — et tous les intermédiaires entre les deux ? La musique est précisément l'aventure d'une ritournelle : la manière dont la musique retombe en ritournelle (dans notre tête, dans la tête de Swann, dans les têtes pseudo-chercheuses de la télé et de la radio, un grand musicien en indicatif, ou la chansonnette) ; la manière dont elle s'empare de la ritournelle, la rend de plus en plus sobre, quelques notes,

pour l'emporter sur une ligne créatrice d'autant plus riche, dont on ne voit ni l'origine ni le bout...

Leroi-Gourhan établissait une distinction et une corrélation entre deux pôles, « main-outil » et « visage-langage ». Mais il s'agissait de distinguer une forme de contenu et une forme d'expression. Maintenant que nous considérons des expressions qui ont leur contenu en elles-mêmes, nous avons une autre distinction : le visage avec ses corrélats visuels (yeux) renvoie à la peinture, la voix renvoie à la musique, avec ses corrélats auditifs (l'oreille est elle-même une ritournelle, elle en a la forme). La musique, c'est d'abord une déterritorialisation de la voix, qui devient de moins en moins langage, tout comme la peinture est une déterritorialisation du visage. Or les traits de vocabilité peuvent bien être indexés sur des traits de visagéité, comme lorsqu'on lit des paroles sur un visage, ils n'ont pourtant pas de correspondance, et en ont de moins en moins à mesure qu'ils sont emportés par les mouvements respectifs de la musique et de la peinture. La voix est très en avance sur le visage, très en avant. Intituler une œuvre musicale *Visage* semble à cet égard le plus haut paradoxe sonore⁷⁵. Dès lors, la seule manière de « ranger » les deux problèmes, de la peinture et de la musique, c'est de prendre un critère extrinsèque à la fiction d'un système des beaux-arts, c'est de comparer les forces de déterritorialisation dans les deux cas. Or il semble que la musique ait une force déterritorialisante beaucoup plus grande, beaucoup plus intense et collective à la fois, et la voix une puissance d'être déterritorialisée beaucoup plus grande aussi. C'est peut-être ce trait qui explique la fascination collective exercée par la musique, et même la potentialité du danger « fasciste » dont nous parlions tout à l'heure : la musique, tambours, trompettes, entraîne les peuples et les armées, dans une course qui peut aller jusqu'à l'abîme, beaucoup plus que ne le font les étendards et les drapeaux, qui sont des tableaux, des moyens de classification ou de ralliement. Il se peut que les musiciens soient

75. Bien que Berio donne d'autres indications, il nous semble que son œuvre *Visage* est composée suivant les trois états de visagéité : d'abord une multiplicité de corps et de silhouettes sonores, puis un court moment d'organisation dominante et symphonique du visage, enfin un lancer de têtes chercheuses dans toutes les directions. Pourtant, il ne s'agit pas du tout d'une musique qui « imiterait » le visage et ses avatars, ni d'une voix qui ferait métaphore. Mais les sons accélèrent la déterritorialisation du visage, lui donnant une puissance proprement acoustique, tandis que le visage réagit musicalement en précipitant à son tour la déterritorialisation de la voix. C'est un visage moléculaire, produit par une musique électronique. La voix précède le visage, le forme elle-même un instant, et lui survit en prenant de plus en plus de vitesse, à condition d'être inarticulée, a-signifiante, a-subjective.

individuellement plus réactionnaires que les peintres, plus religieux, moins « sociaux » ; ils n'en manient pas moins une force collective infiniment supérieure à celle de la peinture : « C'est un lien bien puissant que le chœur formé par l'assemblée du peuple... » On peut toujours expliquer cette force par les conditions matérielles de l'émission et de la réception musicales, mais l'inverse est préférable, ce sont plutôt ces conditions qui s'expliquent par la force de déterritorialisation de la musique. On dirait que la peinture et la musique ne correspondent pas aux mêmes seuils du point de vue d'une machine abstraite mutante, ou que la machine picturale et la machine musicale n'ont pas le même indice. Il y a un « retard » de la peinture sur la musique, comme le constatait Klee, le plus musicien des peintres⁷⁶. C'est peut-être pour cela que beaucoup de gens préfèrent la peinture, ou que l'esthétique a pris la peinture comme modèle privilégié : il est certain qu'elle fait moins « peur ». Même ses rapports avec le capitalisme, et avec les formations sociales, ne sont pas du tout du même type.

Sans doute, dans tous les cas, nous devons faire jouer à la fois des facteurs de territorialité, de déterritorialisation, mais aussi de reterritorialisation. Les ritournelles de l'animal et de l'enfant semblent territoriales : aussi ne sont-elles pas de la « musique ». Mais quand la musique s'empare de la ritournelle, pour la déterritorialiser, et déterritorialiser la voix, quand elle s'empare de la ritournelle pour la faire filer dans un bloc sonore rythmique, quand la ritournelle « devient » Schumann ou Debussy, c'est à travers un système de coordonnées harmoniques et mélodiques où la musique se reterritorialise en elle-même, en tant que musique. Inversement, nous verrons que même la ritournelle animale avait déjà, dans certains cas, des forces de déterritorialisation beaucoup plus intenses que les silhouettes, postures et couleurs animales. Il faut donc tenir compte de beaucoup de facteurs : les territorialités relatives, les déterritorialisations respectives, mais aussi les reterritorialisations corrélatives, et encore plusieurs types de reterritorialisations, par exemple intrinsèques comme les coordonnées musicales, ou extrinsèques comme la chute de la ritournelle en rengaine, ou de la musique en chansonnette. Qu'il n'y ait pas de déterritorialisation sans reterritorialisation spéciale doit nous faire penser d'une autre façon à la corrélation qui subsiste toujours entre le molaire et le molé-

76. Grohmann, *Paul Klee*, Flammarion : « Mi-convaincu, mi-amusé, il s'estimait heureux, disait-il, d'avoir presque amené [la peinture], du moins sous le rapport de la forme, à la hauteur où Mozart avait laissé la musique avant sa mort » (pp. 66-67).

culaire : aucun flux, aucun devenir-moléculaire ne s'échappent d'une formation molaire sans que des composantes molaires ne les accompagnent, formant des passages ou des repères perceptibles pour les processus imperceptibles.

Le devenir-femme, le devenir-enfant de la musique apparaissent dans le problème d'une machination de la voix. Machiner la voix est la première opération musicale. On sait comment le problème fut résolu dans la musique occidentale, en Angleterre et en Italie, de deux manières différentes : d'une part la voix de tête du haute-contre, qui chante « au-delà de sa voix », ou dont la voix travaille dans la cavité des sinus, l'arrière-gorge et le palais, sans prendre appui sur le diaphragme ni franchir les bronches ; d'autre part, la voix de ventre des castrats, « plus forte, plus volumineuse, plus alanguie », comme s'ils avaient donnée une matière charnelle à l'imperceptible, à l'impalpable et à l'aérien. Dominique Fernandez a écrit à ce sujet un beau livre où, se gardant heureusement de toute considération psychanalytique sur un lien de la musique et de la castration, il montre que le problème musical d'une machinerie de la voix impliquait nécessairement l'abolition de la grosse machine duelle, c'est-à-dire de la formation molaire qui distribue les voix en « homme ou femme⁷⁷ ». Être homme *ou* femme n'existe plus en musique. Il n'est pas sûr toutefois que le mythe de l'androgyné invoqué par Fernandez soit suffisant. Il ne s'agit pas de mythe, mais de devenir réel. Il faut que la voix atteigne elle-même à un devenir-femme ou à un devenir-enfant. Et c'est là le prodigieux contenu de la musique. Dès lors, comme le remarque Fernandez, il ne s'agit pas d'imiter la femme ou d'imiter l'enfant, même si c'est un enfant qui chante. C'est la voix musicale qui devient elle-même enfant, mais en même temps l'enfant devient sonore, purement sonore. Jamais aucun enfant n'aurait pu le faire, ou s'il le fait, c'est en devenant aussi autre chose qu'enfant, enfant d'un autre monde étrangement céleste et sensuel. Bref, la déterritorialisation est double : la voix se déterritorialise dans un devenir-enfant, mais l'enfant qu'elle devient est lui-même déterritorialisé, inengendré, devenant. « Des ailes ont poussé à l'enfant », dit Schumann. On retrouve le même mouvement de zigzag dans les devenirs-animaux de la musique : Marcel Moré montre comment la musique de Mozart est traversée d'un devenir-

77. Dominique Fernandez, *La rose des Tudors*, Julliard (et le roman *Porporino*, Grasset). Fernandez cite la musique pop comme un retour timide à la grande musique vocale anglaise. Il faudrait en effet considérer les techniques de respiration circulaire, où l'on chante en inspirant et en expirant, ou de filtrage du son d'après des zones de résonance (nez, front, pommettes — utilisation proprement musicale du visage).

cheval, ou de devenir-oiseau. Mais aucun musicien ne s'amuse à « faire » le cheval ou l'oiseau. Le bloc sonore n'a pas pour contenu un devenir-animal sans que l'animal en même temps ne devienne en sonorité quelque chose d'autre, quelque chose d'absolu, la nuit, la mort, la joie — non pas certes une généralité ni une simplicité, mais une heccéité, la mort que voici, la nuit voilà. La musique prend pour contenu un devenir-animal ; mais le cheval par exemple y prend comme expression les petits coups de timbale ailés tels des sabots qui viennent du ciel ou de l'enfer ; et les oiseaux prennent expression dans des *gruppetti*, des appoggiatures, des notes piquées qui font d'eux autant d'âmes⁷⁸. Ce qui forme la diagonale chez Mozart, ce sont les accents, d'abord les accents. Si l'on ne suit pas les accents, si on ne les observe pas, on retombe dans un système ponctuel relativement pauvre. L'homme musicien se déterritorialise dans l'oiseau, mais c'est un oiseau lui-même déterritorialisé, « transfiguré », un oiseau céleste qui ne devient pas moins que ce qui devient avec lui. Le capitaine Achab est engagé dans un devenir-baleine irrésistible avec Moby Dick ; mais il faut en même temps que l'animal, Moby Dick, devienne pure blancheur insoutenable, pure muraille blanche éclatante, pur fil d'argent qui s'allonge et s'assouplit « comme » une jeune fille, ou se tord comme un fouet, ou se dresse comme un rempart. Se peut-il que la littérature rattrape parfois la peinture, et même la musique ? Et que la peinture rattrape la musique ? (Moré cite les oiseaux de Klee, en revanche ne comprend pas Messiaen pour le chant des oiseaux.) Aucun art n'est imitatif, ne peut être imitatif ou figuratif : supposons qu'un peintre « représente » un oiseau ; en fait, c'est un devenir-oiseau qui ne peut se faire que dans la mesure où l'oiseau est lui-même en train de devenir autre chose, pure ligne et pure couleur. Si bien que l'imitation se détruit d'elle-même, pour autant que celui qui imite entre sans le savoir dans un devenir, qui se conjugue avec le devenir sans le savoir de ce qu'il imite. On n'imite donc que si l'on rate, quand on rate. Ce n'est pas le peintre ou le musicien qui imitent un animal, c'est eux qui deviennent-animal, en même temps que l'animal devient ce qu'ils voulaient, au plus profond de leur entente avec la Nature⁷⁹. Que le devenir aille toujours par deux, que ce qu'on devient devienne autant que celui qui devient, c'est cela

78. Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Gallimard.

79. Nous avons vu que l'imitation pouvait être conçue comme une ressemblance de termes culminant dans un archétype (série), soit comme une correspondance de rapports constituant un ordre symbolique (structure) ; mais le devenir ne se laisse réduire ni à l'une ni à l'autre. Le concept de mimesis n'est pas seulement insuffisant, mais radicalement faux.

qui fait un bloc, essentiellement mobile, jamais en équilibre. Le carré parfait, c'est celui de Mondrian, qui bascule sur une pointe et produit une diagonale entrouvrant sa fermeture, entraînant l'un et l'autre côté.

Devenir n'est jamais imiter. Quand Hitchcock fait l'oiseau, il ne reproduit aucun cri d'oiseau, il produit un son électronique comme un champ d'intensités ou une vague de vibrations, une variation continue, comme une terrible menace que nous éprouvons en nous-mêmes⁸⁰. Et ce ne sont pas seulement les « arts » : les pages de Moby Dick valent aussi par le pur vécu du double devenir, et n'auraient pas cette beauté autrement. La tarentelle est l'étrange danse qui conjure ou exorcise les victimes supposées d'une piquêre de tarentule : mais, lorsque la victime fait sa danse, peut-on dire qu'elle imite l'araignée, qu'elle s'identifie à elle, même dans une identification de lutte « agonistique », « archétypale » ? Non, puisque la victime, le patient, le malade, ne devient araignée dansante que dans la mesure où l'araignée pour son compte est supposée devenir pure silhouette, pure couleur et pur son, sur lesquels l'autre danse⁸¹. On n'imité pas ; on constitue un bloc de devenir, l'imitation n'intervient que pour l'ajustement de ce bloc, comme dans un dernier souci de perfection, un clin d'œil, une signature. Mais tout l'important s'est passé ailleurs : devenir-araignée de la danse, à condition que l'araignée devienne elle-même son et couleur, orchestre et peinture. Soit le cas d'un héros local folklorique, Alexis le Trotteur, qui courait « comme » un cheval, à une vitesse extraordinaire, se fouettait d'une petite badine, hennissait, levait les jambes, ruait, fléchissait, s'affaissait à la manière des chevaux, rivalisant dans des courses avec eux, avec des bicyclettes ou des trains. Il imitait le cheval pour faire rire. Mais il avait une zone de voisinage ou d'indiscernabilité plus profonde. Des renseignements nous apprennent qu'il n'était jamais plus cheval que quand il jouait de l'harmonica : justement parce qu'il n'avait même plus besoin d'imitation secondaire ou régulatrice. On dit qu'il appelait l'harmonica son « ruine-babines », et qu'il doublait tout le monde avec cet instrument, doublait le temps de l'accord, imposait un tempo non humain⁸². Alexis devenait d'autant plus cheval que le mors

80. François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Seghers, pp. 332-333 (« j'ai pris la licence dramatique de ne pas du tout faire crier les oiseaux... »)

81. Cf. E. de Martino, *La terre du remords*, Gallimard, pp. 142-170. Martino maintient pourtant une interprétation fondée sur l'archétype, l'imitation et l'identification.

82. Cf. J. C. Larouche, *Alexis le trotteur*, Ed. du Jour, Montréal. Témoignage cité : « Il jouait de la musique à bouche comme pas un de nous ;

du cheval devenait harmonica, et le trot du cheval double-mesure. Et, toujours, il faut le dire déjà des animaux eux-mêmes. Car les animaux ont non seulement des couleurs et des sons, mais ils n'attendent pas le peintre ou le musicien pour en faire une peinture, une musique, c'est-à-dire pour entrer dans des devenir-couleurs et des devenir-sons déterminés (nous le verrons ailleurs) par des composantes de déterritorialisation. L'éthologie est assez avancée pour avoir abordé ce domaine.

Nous ne militons nullement pour une esthétique des qualités, comme si la qualité pure (la couleur, le son, etc.) contenait le secret d'un devenir sans mesure, à la manière du *Philèbe*. Les qualités pures nous paraissent encore des systèmes ponctuels : ce sont des réminiscences, soit des souvenirs flottants ou transcendants, soit des germes de fantasme. Une conception fonctionnaliste au contraire ne considère dans une qualité que la fonction qu'elle remplit dans un agencement précis, ou dans le passage d'un agencement à un autre. C'est la qualité qui doit être considérée dans le devenir qui la saisit, et non pas le devenir dans des qualités intrinsèques qui auraient valeur d'archétypes ou de souvenirs phylogénétiques. Par exemple, la blancheur, la couleur, est saisie dans un devenir-animal, qui peut être celui du peintre ou du capitaine Achab, en même temps que dans un devenir-couleur, un devenir-blancheur, qui peut être celui de l'animal lui-même. La blancheur de Moby Dick est l'indice spécial de son devenir-solitaire. Les couleurs, les silhouettes et les ritournelles animales sont des indices de devenir-conjugal ou de devenir-social qui impliquent aussi des composantes de déterritorialisation. Une qualité ne fonctionne que comme ligne de déterritorialisation d'un agencement, ou allant d'un agencement à un autre. C'est bien en ce sens qu'un bloc-animal est autre chose qu'un souvenir phylogénétique, et qu'un bloc d'enfance est autre chose qu'un souvenir d'enfance. Chez Kafka, jamais une qualité ne fonctionne pour elle-même ou comme souvenir, mais rectifie un agencement dans lequel elle se déterritorialise, et, inversement, auquel elle donne une ligne de déterritorialisation : ainsi le clocher d'enfance passe dans la tour du château, la prend au niveau de sa zone d'indiscernabilité (« les créneaux incertains ») pour la lancer sur une ligne de fuite (comme si un habitant « avait crevé » le toit). Si c'est plus compliqué, moins sobre, pour Proust,

il avait un harmonica très gros dans lequel nous n'étions même pas capables de jouer. (...) Quand il jouait avec nous, il se décidait tout d'un coup à nous doubler. C'est-à-dire qu'il doublait le temps de l'accord ; pendant que nous jouions un temps, il en jouait deux, ce qui demandait une haleine extraordinaire » (p. 95).

c'est parce que les qualités y gardent un air de réminiscence *ou* de fantasma ; et pourtant, chez lui aussi, ce sont des blocs fonctionnels agissant, non comme souvenirs et fantasmes, mais comme devenir-enfant, devenir-femme, comme composantes de déterritorialisation, passant d'un agencement à un autre.

Aux théorèmes de déterritorialisation simple que nous avons rencontrés (à l'occasion du visage), nous pouvons maintenant en ajouter d'autres, concernant la double déterritorialisation généralisée. *Cinquième théorème* : la déterritorialisation est toujours double, parce qu'elle implique la coexistence d'une variable majeure et d'une variable mineure qui deviennent en même temps (dans un devenir, les deux termes ne s'échangent pas, ne s'identifient pas, mais sont entraînés dans un bloc asymétrique, où l'un ne change pas moins que l'autre, et qui constitue leur zone de voisinage). — *Sixième théorème* : la double déterritorialisation non symétrique permet d'assigner une force déterritorialisante et une force déterritorialisée, même si la même force passe d'une valeur à l'autre suivant le « moment » ou l'aspect considéré ; bien plus, le moins déterritorialisé précipite toujours la déterritorialisation du plus déterritorialisant, qui réagit d'autant plus sur lui. — *Septième théorème* : le déterritorialisant a le rôle relatif d'expression, et le déterritorialisé le rôle relatif de contenu (comme on le voit bien dans les arts) ; or, non seulement le contenu n'a rien à voir avec un objet ou un sujet extérieurs, puisqu'il fait bloc asymétrique avec l'expression, mais la déterritorialisation porte l'expression et le contenu dans un tel voisinage que leur distinction cesse d'être pertinente, ou que la déterritorialisation crée leur indiscernabilité (exemple : la diagonale sonore comme forme d'expression musicale, et les devenirs-femme, enfant, animal comme contenus proprement musicaux, ritournelles). — *Huitième théorème* : un agencement n'a pas les mêmes forces ou les mêmes vitesses de déterritorialisation qu'un autre ; il faut chaque fois calculer les indices et coefficients d'après les blocs de devenir considérés, et les mutations d'une machine abstraite (par exemple, une certaine lenteur, une certaine viscosité de la peinture par rapport à la musique ; mais, plus encore, on ne pourra pas faire passer de frontière symbolique entre l'homme et l'animal, on ne pourra que calculer et comparer des puissances de déterritorialisation).

Voilà que Fernandez a montré la présence de devenirs-femme, devenirs-enfant, dans la musique vocale. Puis il proteste contre la montée de la musique instrumentale et orchestrale ; il reproche particulièrement à Verdi et à Wagner d'avoir resexualisé les voix, d'avoir restauré la machine binaire en se conformant aux exigences du capitalisme, qui veut qu'un homme soit un homme,

une femme, une femme, et que chacun ait sa voix : les voix-Verdi, les voix-Wagner sont reterritorisées sur homme *et* femme. Il explique la disparition prématurée de Rossini et de Bellini, la retraite de l'un et la mort de l'autre, par le sentiment désespéré que les devenirs vocaux de l'opéra n'étaient plus possibles. Toutefois, Fernandez ne demande pas sous quel bénéfice, et quels nouveaux types de diagonale. Il est vrai, d'abord, que la voix cesse d'être machinée pour elle-même, avec simple accompagnement instrumental : elle cesse d'être une strate ou une ligne d'expression valant pour soi. Mais pour quelle raison ? La musique a franchi un nouveau seuil de déterritorialisation, où c'est l'instrument qui machine la voix, où la voix et l'instrument sont portés *sur le même plan*, dans un rapport tantôt d'affrontement, tantôt de suppléance, tantôt d'échange et de complémentarité. C'est peut-être dans le lied, et surtout dans le lied de Schumann, qu'apparaît pour la première fois ce pur mouvement qui met la voix et le piano sur un même plan de consistance, et fait du piano un instrument de délire, dans une direction qui prépare l'opéra wagnérien. Même un cas comme celui de Verdi : on a dit souvent que son opéra reste lyrique et vocal, malgré la destruction qu'il opère du bel canto, et malgré l'importance de l'orchestration dans les œuvres finales ; reste que les voix sont instrumentées, et gagnent singulièrement en tessiture ou en extension (production du baryton-Verdi, du soprano-Verdi). Il ne s'agit pourtant pas de tel compositeur, surtout pas de Verdi, ni de tel ou tel genre, mais du mouvement le plus général qui affecte la musique, lente mutation de la machine musicale. Si la voix retrouve une distribution binaire des sexes, c'est en rapport avec les groupements binaires d'instruments dans l'orchestration. Il y a toujours des systèmes molaires dans la musique comme coordonnées ; mais, lorsqu'on retrouve au niveau de la voix le système dualiste des sexes, cette distribution ponctuelle et molaire est une condition pour de nouveaux flux moléculaires qui vont se croiser, se conjuguer, s'emporter dans une instrumentation et une orchestration qui tendent à faire partie de la création même. Les voix peuvent être reterritorisées sur la distribution des deux sexes, mais le flux sonore et continu passe d'autant plus entre les deux comme dans une différence de potentiel.

Et c'est là le second point qu'il faudrait marquer : si, avec ce nouveau seuil de déterritorialisation de la voix, le problème principal n'est plus celui d'un devenir-femme ou d'un devenir-enfant, proprement vocal, c'est parce qu'il est maintenant celui d'un devenir-moléculaire, où la voix se trouve elle-même instrumentée. Certes, les devenirs-femme et enfant gardent toute leur importance, ils vont même se découvrir une nouvelle importance,

mais dans la mesure où ils dégagent une autre vérité : ce qui était produit, c'était déjà un enfant moléculaire, une femme moléculaire... Il suffit de penser à Debussy : le devenir-enfant, le devenir-femme sont intenses, mais ne sont plus séparables d'une molécularisation du motif, véritable « chimie » qui se fait avec l'orchestration. L'enfant et la femme ne sont plus séparables de la mer, de la molécule d'eau (*Sirènes* représente précisément une des premières tentatives complètes pour intégrer la voix à l'orchestre). C'est déjà à propos de Wagner qu'on parlait, pour lui en faire grief, du caractère « élémentaire » de cette musique, de son aquatisme, ou bien de l'« atomisation » du motif, « une subdivision en unités infiniment petites ». On le voit encore mieux quand on pense au devenir-animal : les oiseaux ont gardé toute leur importance, et pourtant c'est comme si l'âge des insectes avait relayé le règne des oiseaux, avec des vibrations, des stridulations, des crissements, des bourdonnements, des claquements, des grattages, des frottements beaucoup plus moléculaires. Les oiseaux sont vocaux, mais les insectes, instrumentaux, tambours et violons, guitares et cymbales⁸³. Un devenir-insecte a remplacé le devenir-oiseau, ou fait bloc avec lui. L'insecte est plus proche, pour faire entendre cette vérité que tous les devenirs sont moléculaires (cf. les ondes Martenot, la musique électronique). C'est que le moléculaire a la capacité de faire communiquer *l'élémentaire* et *le cosmique* : précisément parce qu'il opère une dissolution de la forme qui met en rapport les longitudes et latitudes les plus diverses, les vitesses et les lenteurs les plus variées, et qui assure un continuum en étendant la variation bien au-delà de ses limites formelles. Redécouvrir

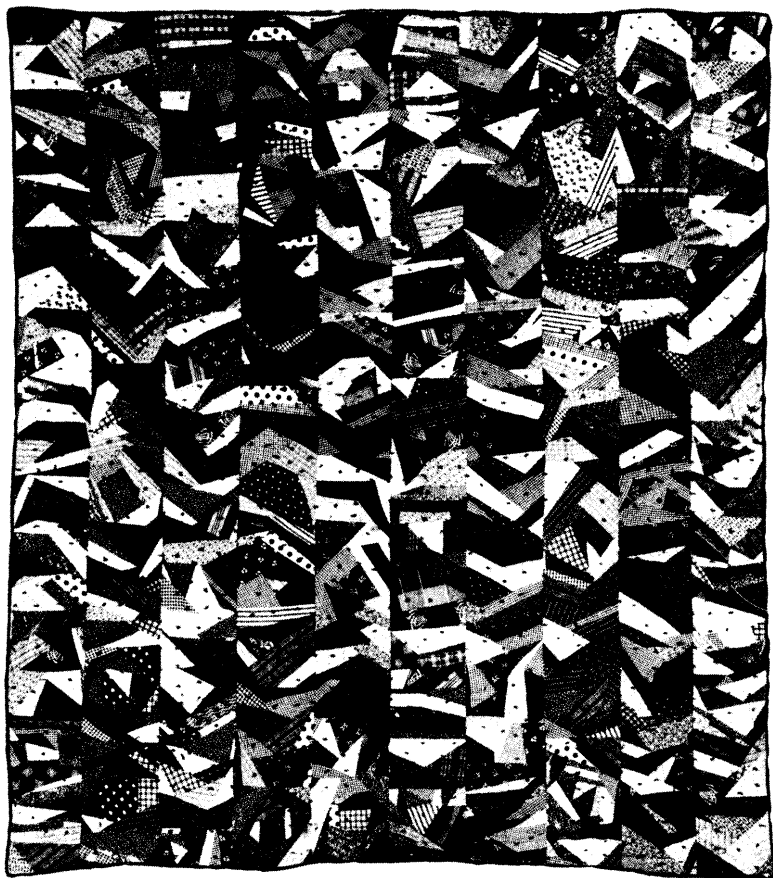
83. Andrée Tétray, *Les outils chez les êtres vivants*, Gallimard, chapitre sur les « instruments de musique », avec bibliographie : le bruit peut être un effet du mouvement ou du travail de l'animal, mais on parlera d'instruments de musique chaque fois que des animaux disposent d'appareils dont la fonction unique est de produire des sons variés (le caractère musical, pour autant qu'il se laisse déterminer, est très variable, mais l'est aussi pour l'appareil vocal des oiseaux ; il y a chez les insectes de véritables virtuoses). De ce point de vue, on distingue : 1°) des appareils stridulants, du type instruments à corde, frottement d'une surface rigide contre une autre surface (insectes, crustacés, araignées, scorpions, pédipalpes) ; 2°) des appareils de percussion, du type tambour, cymbale, xylophone, action directe de muscles sur une membrane vibrante (cigales et certains poissons). Non seulement la variété des appareils et des sons est infinie, mais un même animal varie son rythme, sa tonalité, son intensité, d'après les circonstances ou des exigences encore plus mystérieuses. « C'est alors un chant de colère, d'angoisse, de peur, de triomphe, d'amour. Sous l'impulsion d'une vive excitation, le rythme de la stridulation varie : chez *Crioceris Lili*, la fréquence des frottements passe de 228 coups à 550 et plus par minute. »

Mozart, et que le « thème », c'était déjà la variation. Varèse explique que la molécule sonore (le bloc) se dissocie en éléments disposés de diverses façons suivant des rapports de vitesse variables, mais aussi bien comme autant d'ondes ou de flux d'une énergie sonore irradiant tout l'univers, ligne de fuite éperdue. C'est ainsi qu'il a peuplé le désert de Gobi d'insectes et d'étoiles qui formaient un devenir-musique du monde, une diagonale pour un cosmos. Messiaen met en présence des durées chromatiques multiples, en coalescence, « alternant les plus grandes et les plus petites, afin de suggérer l'idée des rapports entre les temps infiniment longs des étoiles et des montagnes, et infiniment courts des insectes et des atomes : pouvoir élémentaire, cosmique, qui (...) vient avant tout du travail rythmique⁸⁴ ». Ce qui fait qu'un musicien découvre les oiseaux lui fait aussi découvrir l'élémentaire et le cosmique. L'un et l'autre font bloc, fibre d'univers, diagonale ou espace complexe. La musique envoie des flux moléculaires. Certes, comme dit Messiaen, la musique n'est pas le privilège de l'homme : l'univers, le cosmos est fait de ritournelles ; la question de la musique est celle d'une puissance de déterritorialisation qui traverse la Nature, les animaux, les éléments et les déserts non moins que l'homme. Il s'agit plutôt de ce qui n'est pas musical dans l'homme, et de ce qui l'est déjà dans la nature. Bien plus, ce que les éthologues découvraient du côté de l'animal, Messiaen le découvrait du côté de la musique : il n'y a guère de privilège de l'homme, sauf dans les moyens de surcoder, de faire des systèmes ponctuels. C'est même le contraire d'un privilège ; à travers les devenirs-femme, enfant, animal ou molécule, la nature oppose sa puissance, et la puissance de la musique, à celle des machines de l'homme, fracas des usines et des bombardiers. Et il faut aller jusque-là, que le son non musical de l'homme fasse bloc avec le devenir-musique du son, qu'ils s'affrontent ou s'étreignent, comme deux lutteurs qui ne peuvent plus se défaire, et glissent sur une ligne de pente : « Que le chœur représente les survivants (...). On entend le faible bruissement des cigales. Puis les trilles d'une alouette, puis le chant de l'oiseau moqueur. Quelqu'un rit, une femme éclate en sanglots. Un homme pousse un grand cri : « Nous sommes perdus ! » Une voix de femme : « Nous sommes sauvés ! » Des cris éclatent de toutes parts : « Perdus ! Sauvés ! Perdus ! Sauvés⁸⁵ ! »

84. Gisèle Brelet, in *Histoire de la musique*, II, Pléiade, « Musique contemporaine en France », p. 1166.

85. Texte d'Henry Miller pour Varèse, *Le cauchemar climatisé*, Gallimard, pp. 189-199.

14. 1440 - Le lisse et le strié



Quilt

L'espace lisse et l'espace strié, — l'espace nomade et l'espace sédentaire, — l'espace où se développe la machine de guerre et l'espace institué par l'appareil d'Etat, — ne sont pas de même nature. Mais tantôt nous pouvons marquer une opposition simple entre les deux sortes d'espaces. Tantôt nous devons indiquer

une différence beaucoup plus complexe, qui fait que les termes successifs des oppositions considérées ne coïncident pas tout à fait. Tantôt encore nous devons rappeler que les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre : l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert ; dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît ; et les deux à la fois. Or les mélanges de fait n'empêchent pas la distinction de droit, la distinction abstraite entre les deux espaces. C'est même pourquoi l'un et l'autre ne communiquent pas entre eux de la même façon : c'est la distinction de droit qui détermine les formes de tel ou tel mélange de fait, et du sens de ce mélange (est-ce un espace lisse qui est capturé, enveloppé par un espace strié, est-ce un espace strié qui se dissout dans un espace lisse, qui laisse se développer un espace lisse ?). Il y a donc un ensemble de questions simultanées : les oppositions simples entre les deux espaces ; les différences complexes ; les mélanges de fait, et passages de l'un à l'autre ; les raisons du mélange qui ne sont pas du tout symétriques, et qui font que l'on passe tantôt du lisse au strié, tantôt du strié au lisse, par des mouvements tout à fait différents. Il faut donc envisager un certain nombre de modèles, qui seraient comme des aspects variables des deux espaces et de leurs rapports.

Modèle technologique. — Un tissu présente en principe un certain nombre de caractères qui permettent de le définir comme espace strié. D'abord, il est constitué par deux sortes d'éléments parallèles : au plus simple, les uns sont verticaux, les autres horizontaux, et tous deux s'entrecroisent, se croisent perpendiculairement. En second lieu, les deux sortes d'éléments n'ont pas la même fonction ; les uns sont fixes, et les autres mobiles, passant dessus et dessous les fixes. Leroi-Gourhan a analysé cette figure des « solides souples », dans le cas de la vannerie non moins que du tissage : les montants et les brins, la chaîne et la trame¹. En troisième lieu, un tel espace strié est nécessairement délimité, fermé sur un côté au moins : le tissu peut être infini en longueur, mais non sur sa largeur définie par le cadre de la chaîne ; la nécessité d'un aller-retour implique un espace fermé (et les figures circulaires ou cylindriques sont elles-mêmes fermées). Enfin, un tel espace semble bien présenter nécessairement un envers et un endroit ; même quand les fils de la chaîne et

1. Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Albin Michel, pp. 244 sq. (et l'opposition du tissu et du feutre).

ceux de la trame ont exactement la même nature, le même nombre et la même densité, le tissage reconstitue un envers en reportant d'un seul côté les fils noués. N'est-ce pas en fonction de tous ces caractères que Platon peut prendre le modèle du tissage comme paradigme de la « science royale », c'est-à-dire de l'art de gouverner les hommes ou d'exercer l'appareil d'Etat ?

Mais, parmi les produits des solides souples, il y a le feutre qui procède tout autrement, comme un anti-tissu. Il n'implique aucun dégageage des fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement des fibres, obtenu par foulage (par exemple en roulant alternativement le bloc de fibres en avant et en arrière). Ce sont les micro-écailles des fibres qui s'enchevêtrent. Un tel ensemble d'intrication n'est nullement *homogène* : il est pourtant lisse, et s'oppose point par point à l'espace du tissu (il est infini en droit, ouvert ou illimité dans toutes les directions ; il n'a ni envers ni endroit, ni centre ; il n'assigne pas des fixes et des mobiles, mais distribue plutôt une variation continue). Or même les technologues qui émettent les plus grands doutes sur le pouvoir d'innovation des nomades leur font au moins l'hommage du feutre : splendide isolant, géniale invention, matière de la tente, du vêtement, de l'armure chez les Turco-Mongols. Et sans doute les nomades d'Afrique et du Maghreb traitent plutôt la laine comme tissu. Mais quitte à déplacer l'opposition, ne trouvera-t-on pas deux conceptions et même deux pratiques très différentes du tissage, qui se distinguent un peu comme le tissu lui-même et le feutre ? Car, chez le sédentaire, le tissu-vêtement et le tissu-tapisserie tendent à annexer tantôt le corps, tantôt l'espace extérieur, à la maison immobile : le tissu intègre le corps et le dehors à un espace clos. Tandis que le nomade en tissant indexe le vêtement et la maison même sur l'espace du dehors, sur l'espace lisse ouvert où le corps se meut.

Il y a beaucoup d'embrassements, de mélanges du feutre et du tissu. Ne peut-on pas encore faire glisser l'opposition ? Par exemple, les aiguilles tricotent un espace strié, et l'une des aiguilles joue le rôle de chaîne, et l'autre le rôle de trame, bien que ce soit tour à tour. Tandis que le crochet trace un espace ouvert en toutes directions, prolongeable dans tous les sens, bien que cet espace ait encore un centre. Mais plus significative serait la distinction de la broderie, avec son thème ou motif central, et du *patchwork*, avec son bout-à-bout, ses ajouts de tissu successifs infinis. Certes, la broderie peut être extraordinairement complexe, dans ses variables et ses constantes, ses fixes et ses mobiles. Le patchwork de son côté peut présenter des équivalents de thèmes, de symétries, de résonance qui le rapprochent de la broderie. Reste que l'espace n'y est pas du tout constitué de la

même manière : il n'y a pas de centre ; un motif de base (*block*) y est composé d'un élément unique ; le retour de cet élément libère des valeurs uniquement rythmiques, qui se distinguent des harmonies de la broderie (notamment dans le *crazy patchwork* qui ajuste des morceaux de taille, de forme et de couleur variables, et qui joue de la *texture* des tissus). « Elle y travaillait depuis quinze ans, l'emportant partout avec elle dans un informe sac de brocart, qui contenait toute une collection de bouts d'étoffe de couleur, de toutes les formes possibles. Elle ne pouvait jamais se décider à les disposer d'après un modèle définitif, c'est pourquoi elle les déplaçait, les replaçait, réfléchissait, les déplaçait et les replaçait de nouveau comme les pièces d'un jeu de patience jamais terminé, sans avoir recours aux ciseaux, lisant de ses doigts mous...² » C'est une collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières : nous verrons que le patchwork est littéralement un espace riemanien, ou plutôt l'inverse. D'où la constitution de groupes de travail très particuliers dans la fabrication même du patchwork (l'importance de la *quilting party* en Amérique, et son rôle du point de vue d'une collectivité féminine). L'espace lisse du patchwork montre assez que « lisse » ne veut pas dire homogène, au contraire : c'est un espace *amorphe*, informel, et qui préfigure l'*op'art*.

Une histoire particulièrement intéressante à cet égard serait celle du Quilt. On appelle quilt la réunion de deux épaisseurs de tissus piquées ensemble entre lesquelles on introduit souvent un rembourrage. D'où la possibilité qu'il n'y ait ni endroit ni envers. Or, si l'on suit l'histoire du quilt sur une courte séquence de migration (les colons qui quittent l'Europe pour le nouveau monde), on voit que l'on passe d'une formule où domine la broderie (quilts dits « ordinaires ») à une formule patchwork (« quilts en application » et surtout « quilts à pièces rapportées »). Car, si les premiers colons du XVII^e siècle emportent leurs quilts ordinaires, espaces brodés et striés d'une extrême beauté, ils développent de plus en plus une technique en patchwork, à la fin du XVII^e, d'abord en raison de la pénurie textile (restes de tissus, morceaux récupérés de vêtements usagés, utilisation des résidus recueillis dans le « sac à chutes »), ensuite en raison du succès des cotonnades indiennes. C'est comme si un espace lisse se dégageait, sortait d'un espace strié, non sans corrélation des deux, reprise de l'un par l'autre, cheminement de l'autre à travers l'un, et pourtant différence complexe qui se poursuit. Conformément à la migration, à son degré d'affinité avec le nomadisme,

2. Faulkner, *Sartoris*, Gallimard, p. 136.

le patchwork prendra non seulement des noms de trajets, mais « représentera » des trajets, sera inséparable de la vitesse ou du mouvement dans un espace ouvert³.

Modèle musical. — C'est Pierre Boulez le premier qui a développé un ensemble d'oppositions simples et de différences complexes, mais aussi de corrélations réciproques non symétriques, entre espace lisse et espace strié. Il a créé ces concepts, et ces mots, dans le champ musical, et les a définis justement à plusieurs niveaux, pour rendre compte à la fois de la distinction abstraite et des mélanges concrets. Au plus simple, Boulez dit que dans un espace-temps lisse on occupe sans compter, et que dans un espace-temps strié l'on compte pour occuper. Il rend ainsi sensible ou perceptible la différence entre des multiplicités non métriques et des multiplicités métriques, entre des espaces directionnels et des espaces dimensionnels. Il les rend sonores et musicaux. Et sans doute son œuvre personnelle est faite avec ces rapports créés, recréés musicalement⁴.

A un second niveau, on dira que l'espace peut subir deux sortes de coupures : l'une, définie par un étalon, l'autre, irrégulière et non déterminée, pouvant s'effectuer où l'on veut. A un autre niveau encore, on dira que les fréquences peuvent se distribuer dans des intervalles, entre coupures, ou se répartir statistiquement, sans coupure : dans le premier cas on appellera « modulo » la raison de distribution des coupures et intervalles, raison qui peut être constante et fixe (espace strié *droit*), ou qui peut être variable, régulièrement ou irrégulièrement (espaces striés *courbes*, focalisés si le modulo est variable régulièrement, non focalisé s'il est irrégulier). Mais, lorsqu'il n'y a pas de modulo, la répartition des fréquences est sans coupure : elle se fait « statistique », sur un morceau d'espace aussi petit qu'il soit ; elle n'en a pas moins deux aspects, suivant que la répartition est égale (espace lisse non dirigé), ou plus ou moins rare, plus ou moins dense (espace lisse dirigé). Dans l'espace lisse sans coupure ni modulo, peut-on dire qu'il n'y a pas intervalle ? Ou bien, au

3. Sur cette histoire du quilt et du patchwork dans l'immigration américaine, cf. Jonathan Holstein, *Quilts*, Musée des arts décoratifs 1972 (avec reproductions et bibliographie). Holstein ne prétend pas que le quilt soit la source principale de l'art américain, mais remarque à quel point il a pu inspirer ou relancer certaines tendances de la peinture américaine : d'une part avec le « blanc sur blanc » des quilts ordinaires, d'autre part avec les compositions-patchwork (« on y retrouve des effets *op*, des images en série, l'emploi des champs colorés, une compréhension réelle de l'espace négatif, la manière de l'abstraction formelle, etc. », p. 12).

4. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Médiations, pp. 95 sq. Nous résumons l'analyse de Boulez dans le paragraphe suivant.

contraire, tout n'y est-il pas devenu intervalle, intermezzo ? Le lisse est un nomos, tandis que le strié a toujours un logos, l'octave par exemple. Le souci de Boulez est dans la communication des deux sortes d'espace, leurs alternances et superpositions : comment « un espace lisse fortement dirigé aura tendance à se confondre avec un espace strié », comment « un espace strié, où la répartition statistique des hauteurs utilisées *en fait* sera égale, aura tendance à se confondre avec un espace lisse » ; comment l'octave peut être remplacé par des « échelles non octaviantes » se reproduisant d'après un principe de spirale ; comment la « texture » peut être travaillée de manière à perdre ses valeurs fixes et homogènes pour devenir un support de glissements dans le temps, de déplacements dans les intervalles, de transformations *son'art* comparable à celles de l'*op'art*.

Pour en revenir à l'opposition simple, le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes, ce qui organise les lignes mélodiques horizontales et les plans harmoniques verticaux. Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, c'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale.

Modèle maritime. — Bien sûr, dans l'espace strié comme dans l'espace lisse, il y a des points, des lignes et des surfaces (des volumes aussi, mais nous laissons de côté pour le moment cette question). Or dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet. C'était déjà le vecteur vêtement-tente-espace du dehors, chez les nomades. C'est la subordination de l'habitat au parcours, la conformation de l'espace du dedans à l'espace du dehors : la tente, l'igloo, le bateau. Dans le lisse comme dans le strié, il y a des arrêts et des trajets ; mais, dans l'espace lisse, c'est le trajet qui entraîne l'arrêt, là encore c'est l'intervalle qui prend tout, c'est l'intervalle qui est substance (d'où les valeurs rythmiques⁵).

Dans l'espace lisse, la ligne est donc un vecteur, une direction et non pas une dimension ou une détermination métrique. C'est un espace construit par opération locales avec changements de

5. Sur cette indexation du dedans sur le dehors, chez les nomades de désert, cf. Annie Milovanoff, « La seconde peau du nomade ». Et, sur les rapports de l'igloo avec le dehors, chez les nomades de glace, Edmund Carpenter, *Eskimo*.

direction. Ces changements de direction peuvent être dus à la nature même du parcours, comme chez les nomades d'archipel (cas d'un espace lisse « dirigé ») ; mais ils peuvent encore plus être dus à la variabilité du but ou du point à atteindre, comme chez les nomades du désert qui vont vers une végétation locale et temporaire (espace lisse « non dirigé »). Mais dirigé ou non, et surtout dans le second cas, l'espace lisse est directionnel, non pas dimensionnel ou métrique. L'espace lisse est occupé par des événements ou heccités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures. *Spatium* intense au lieu d'*Extensio*. Corps sans organes, au lieu d'organisme et d'organisation. La perception y est faite de symptômes et d'évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces⁶. Craquement de la glace et chant des sables. Ce qui couvre au contraire l'espace strié, c'est le ciel comme mesure et les qualités visuelles mesurables qui en découlent.

C'est ici que se poserait le problème très spécial de la mer. Car la mer est l'espace lisse par excellence, et pourtant celui qui s'est trouvé le plus tôt confronté aux exigences d'un striage de plus en plus strict. Le problème ne se pose pas à la proximité de la terre. Au contraire, c'est dans la navigation hauturière que s'est fait le striage des mers. L'espace maritime s'est strié en fonction de deux acquisitions, astronomique et géographique : *le point*, que l'on obtient par un ensemble de calculs à partir d'une observation exacte des astres et du soleil ; *la carte*, qui entrecroise les méridiens et les parallèles, les longitudes et les latitudes, quadrillant ainsi les régions connues ou inconnues (comme un tableau de Mendeleiev). Faut-il, selon la thèse portugaise, assigner une date-charnière vers 1440, qui aurait marqué un premier striage décisif et aurait rendu possibles les grandes découvertes ? Nous suivons plutôt Pierre Chaunu lorsqu'il invoque une longue durée, où le lisse et le strié s'affrontent sur mer, et où le striage s'établit progressivement⁷. Car, avant le repérage

6. Les deux descriptions convergentes, de l'espace de glace et de l'espace de sable : E. Carpenter, *Eskimo*, et W. Thesiger, *Le désert des déserts* (dans les deux cas, indifférence à l'astronomie).

7. Cf. l'exposé de Pierre Chaunu, *L'expansion européenne du XIII^e au XV^e siècle*, pp. 288-305.

très tardif des longitudes, il y a toute une navigation nomade empirique et complexe qui fait intervenir les vents, les bruits, les couleurs et les sons de la mer ; puis une navigation directionnelle, pré-astronomique et déjà astronomique, qui procède avec une géométrie opératoire, n'opère encore que par latitude, sans possibilité de « faire le point », ne dispose que de portulans et non de véritables cartes, sans « généralisation traductible » ; et les progrès de cette navigation astronomique primitive, dans les conditions spéciales en latitude de l'océan Indien, puis dans les circuits elliptiques de l'Atlantique (espaces droits et courbes⁸). C'est comme si la mer avait été, non seulement l'archétype de tous les espaces lisses, mais le premier de ces espaces à subir un striage qui le gagnait progressivement, et le quadrillait ici ou là, et d'un côté, puis de l'autre. Les cités commerçantes ont participé à ce striage, ont souvent innové, mais seuls des Etats pouvaient le mener à bien, l'élever au niveau global d'une « politique de la science⁹ ». Un *dimensionnel* s'est instauré de plus en plus, qui se subordonnait le *directionnel* ou se superposait à lui.

C'est sans doute par là que la mer, archétype de l'espace lisse, a été aussi l'archétype de tous les striages de l'espace lisse : striage du désert, striage de l'air, striage de la stratosphère (qui fait que Virilio peut parler d'un « littoral vertical » comme changement de direction). C'est d'abord sur la mer que l'espace lisse a été dompté, et qu'on a trouvé un modèle d'aménagement, d'imposition du strié, qui servira ailleurs. Ce qui ne contredit pas l'autre hypothèse de Virilio : à l'issue de son striage, la mer redonne une sorte d'espace lisse, occupé par le *fleet in being*, puis par le mouvement perpétuel du sous-marin stratégique, débordant tout quadrillage, inventant un néo-nomadisme au service d'une machine de guerre encore plus inquiétante que les Etats qui la reconstituent à la limite de leurs striages. La mer, puis l'air et la stratosphère se retrouvent espaces lisses, mais pour mieux contrôler la terre striée, dans le plus étrange des renversements¹⁰. Le lisse dispose toujours d'une puissance de déterritorialisation supérieure au strié. Quand on s'intéresse aux nouveaux métiers et même aux nouvelles classes, comment ne pas s'interroger sur ces techniciens militaires qui surveillent jour et

8. Notamment Paul Adam, « Navigation primitive et navigation astronomique », in *Colloques d'histoire maritime* V (cf. la géométrie opératoire de l'étoile polaire).

9. Guy Beaujouan, *ibid.*

10. Paul Virilio, *L'insécurité du territoire* : sur la façon dont la mer redonne un espace lisse avec le *fleet in being*, etc. ; et sur la façon dont se dégage un espace lisse vertical, de domination aérienne et stratosphérique (notamment ch. iv, « Le littoral vertical »).

nuit des écrans, qui habitent ou habiteront à longue durée sous-marins stratégiques et satellites, et quels yeux, quelles oreilles d'apocalypse ils se font, qui ne peuvent plus guère distinguer un phénomène physique, un vol de sauterelles, une attaque « ennemie » venue d'un point quelconque ? Tout ceci pour rappeler que le lisse peut lui-même être tracé et occupé par des puissances d'*organisation* diaboliques ; mais d'abord, indépendamment de tout jugement de valeur, pour montrer qu'il y a deux mouvements non symétriques, l'un qui strie le lisse, mais l'autre qui redonne du lisse à partir du strié. (Et même par rapport à l'espace lisse d'une organisation mondiale, n'y a-t-il pas aussi de nouveaux espaces lisses, ou des espaces troués, qui naissent en guise de parade ? Virilio invoque les débuts d'un habitat souterrain, dans l' « épaisseur minérale », et qui peut avoir des valeurs très diverses).

Revenons à l'opposition simple entre le lisse et le strié, puisque nous ne sommes pas encore en mesure de considérer les mélanges concrets et dissymétriques. Le lisse et le strié se distinguent en premier lieu par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre deux points dans le cas du strié, le point entre deux lignes dans le lisse). En second lieu, par la nature de la ligne (lisse-directionnelle, intervalles ouverts ; striée-dimensionnelle, intervalles fermés). Il y a enfin une troisième différence concernant la surface ou l'espace. Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la « répartit » suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse, on se « distribue » sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours (*logos* et *nomos*¹¹). Mais, si simple qu'elle soit, l'opposition n'est pas facilement situable. On ne peut pas se contenter d'opposer immédiatement le sol lisse de l'éleveur-nomade et la terre striée du cultivateur sédentaire. Il est évident que le paysan, même sédentaire, participe pleinement de l'espace des vents, des qualités sonores et tactiles. Lorsque les Grecs anciens parlent de l'espace ouvert du *nomos*, non délimité, non partagé, campagne pré-urbaine, flanc de montagne, plateau, steppe, ils ne l'opposent pas à la culture, qui peut au contraire en faire partie, ils l'opposent à la *polis*, à la cité, à la ville. Lorsque Ibn Khaldoun parle de la *Badiya*, de la bédouinité, celle-ci comprend aussi bien des cultivateurs que des éleveurs nomades : il l'oppose à l'*Hadara*, c'est-à-dire à la « citadinité ». Certainement cette précision est importante ; et pourtant elle ne

11. E. Laroche marque bien la différence entre l'idée de distribution et celle de partage, entre les deux groupes linguistiques à cet égard, entre les deux genres d'espace, entre le pôle « province » et le pôle « cité ».

change pas grand-chose. Car, dès les temps les plus anciens, le néolithique et même le paléolithique, *c'est la ville qui invente l'agriculture* : c'est sous l'action de la ville que l'agriculteur, et son espace strié, se superposent au cultivateur en espace encore lisse (cultivateur transhumant, mi-sédentaire ou déjà sédentaire). Si bien qu'on peut retrouver à ce niveau l'opposition simple qu'on récusait d'abord entre agriculteurs et nomades, entre terre striée et sol lisse : mais en passant par le détour de la ville, en tant que force de striage. Dès lors, ce n'est pas seulement la mer, le désert, la steppe, l'air, qui sont le lieu d'un enjeu du lisse et du strié, c'est la terre elle-même, suivant qu'il y a une culture en espace-nomos, ou une agriculture en espace-cité. Et bien plus : ne faudra-t-il pas dire la même chose de la cité ? A l'inverse de la mer, elle est l'espace strié par excellence ; mais, de même que la mer est l'espace lisse qui se laisse fondamentalement strier, la cité serait la force de striage, qui redonnerait, repratiquerait partout de l'espace lisse, sur la terre et dans les autres éléments — hors d'elle-même, mais aussi en elle-même. Voilà que des espaces lisses sortent de la ville, qui ne sont plus seulement ceux de l'organisation mondiale, mais ceux d'une riposte combinant le lisse et le troué, se retournant contre la ville : immenses bidonvilles mouvants, temporaires, de nomades et de troglodytes, résidus de métal et de tissu, patchwork, qui ne sont même plus concernés par les striages de la monnaie, du travail ou de l'habitation. Une misère explosive, que la ville secrète, et qui correspondrait à la formule mathématique de Thom : « un lissage rétroactif ¹² ». Force condensée, potentialité d'une riposte ?

Chaque fois donc, l'opposition simple « lisse-strié » nous renvoie à des complications, à des alternances et à des superpositions beaucoup plus difficiles. Mais ces complications confirment d'abord la distinction, justement parce qu'elles mettent en jeu dès mouvements dissymétriques. Pour le moment, il faudrait seulement dire qu'il y a deux sortes de voyage, qui se distinguent par le rôle respectif du point, de la ligne et de l'espace. Voyage-Goethe et voyage-Kleist ? Voyage français et voyage anglais (ou américain) ? Voyage-arbre et voyage-rhizome ? Mais rien ne coïncide tout à fait, et aussi tout se mélange, ou passe de l'un à l'autre. C'est que les différences ne sont pas objectives : on peut habiter en strié les déserts, les steppes ou les mers ; on peut habiter en lisse même les villes, être un nomade des villes (par exemple, une promenade de Miller, à Clichy ou à Brooklin, est

12. On trouve cette expression chez René Thom, qui l'emploie en rapport avec une variation continue où la variable réagit sur ses antécédents : *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, 10-18, pp. 218-219.

un parcours nomade en espace lisse, il fait en sorte que la ville dégorge un patchwork, des différentielles de vitesse, des retards et des accélérations, des changements d'orientation, des variations continues... Les beatniks doivent beaucoup à Miller, mais ils changeront encore l'orientation, ils feront un nouvel usage de l'espace hors des villes). Il y a longtemps que Fitzgerald disait : il ne s'agit pas de partir pour les mers du Sud, ce n'est pas cela que détermine le voyage. Il y a non seulement d'étranges voyages en ville, mais des voyages sur place : nous ne pensons pas aux drogués, dont l'expérience est trop ambiguë, mais plutôt aux véritables nomades. C'est à propos de ces nomades qu'on peut dire, comme le suggère Toynbee : *ils ne bougent pas*. Ils sont nomades à force de ne pas bouger, de ne pas migrer, de tenir un espace lisse qu'ils refusent de quitter, et qu'ils ne quittent que pour conquérir et mourir. Voyage sur place, c'est le nom de toutes les intensités, même si elles se développent aussi en extension. Penser, c'est voyager, et nous avons essayé précédemment de dresser un modèle théo-noologique des espaces lisses et striés. Bref, ce qui distingue les voyages, ce n'est ni la qualité objective des lieux, ni la quantité mesurable du mouvement — ni quelque chose qui serait seulement dans l'esprit — mais le mode de spatialisation, la manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace. Voyager en lisse ou en strié, penser de même... Mais toujours les passages de l'un à l'autre, les transformations de l'un dans l'autre, les renversements. Dans le film *Au fil du temps*, Wenders fait s'entrecroiser et se superposer les parcours de deux personnages, dont l'un mène un voyage encore gothéen, culturel, mémoriel, « éducatif », strié de toutes parts, tandis que l'autre a déjà conquis un espace lisse, fait seulement d'expérimentation et d'amnésie, dans le « désert » allemand. Mais, bizarrement, c'est le premier qui s'ouvre l'espace et opère une sorte de lissage rétroactif, tandis que des stries viennent se reformer sur le second, refermer son espace. Voyager en lisse, c'est tout un devenir, et encore un devenir difficile, incertain. Il ne s'agit pas de revenir à la navigation pré-astronomique, ni aux anciens nomades. C'est aujourd'hui, et dans les sens les plus divers, que se poursuit l'affrontement du lisse et du strié, les passages, alternances et superpositions.

Modèle mathématique. — Ce fut un événement décisif lorsque le mathématicien Riemann arracha le multiple à son état de prédicat, pour en faire un substantif, « multiplicité ». C'était la fin de la dialectique, au profit d'une typologie et d'une topologie des multiplicités. Chaque multiplicité se définissait par n déterminations, mais tantôt les déterminations étaient indépen-

dantes de la situation, tantôt en dépendaient. Par exemple, on peut comparer la grandeur de la ligne verticale entre deux points et la grandeur de la ligne horizontale entre deux autres : on voit ici que la multiplicité est métrique, en même temps qu'elle se laisse strier, et que ses déterminations sont des grandeurs. En revanche, on ne peut pas comparer la différence entre deux sons de hauteur égale et d'intensité distincte avec deux sons d'intensité égale et de hauteur distincte ; on ne peut dans ce cas comparer deux déterminations que « si l'une est une partie de l'autre et en nous contentant alors de juger que celle-ci est plus petite que celle-là, sans pouvoir dire de combien ¹³ ». Ces secondes multiplicités ne sont pas métriques, et ne se laissent strier et mesurer que par des moyens indirects auxquels elles ne manquent pas de résister. Elles sont anexactes et pourtant rigoureuses. Meinong et Russell invoquaient la notion de *distance*, et l'opposaient à celle de *grandeur* (magnitude ¹⁴). Les distances ne sont pas à proprement parler des indivisibles : elles se laissent diviser, précisément dans le cas où une détermination est en situation d'être une partie de l'autre. Mais, contrairement aux grandeurs, *elles ne se divisent pas sans changer de nature à chaque fois*. Une intensité, par exemple, n'est pas composée de grandeurs additionnables et déplaçables : une température n'est pas la somme de deux températures plus petites, une vitesse n'est pas la somme de deux vitesses plus petites. Mais chaque intensité, étant elle-même une différence, se divise suivant un ordre où chaque terme de la division se distingue en nature de l'autre. La distance est donc un ensemble de différences ordonnées, c'est-à-dire enveloppées les unes dans les autres, telles qu'on puisse juger de la plus grande et de la plus petite, indépendamment d'une grandeur exacte. On divisera par exemple le mouvement en galop, trot et pas, mais de telle manière que le divisé change de nature à chaque moment de la division, sans qu'un de ces moments entre dans la composition de l'autre. C'est bien en ce sens que ces multiplicités de « distance » sont inséparables d'un processus de variation continue, tandis que les multiplicités de « grandeur », au contraire, répartissent des fixes et des variables.

C'est pourquoi il nous semble que Bergson (beaucoup plus encore que Husserl, ou même Meinong et Russell) a eu une grande

13. Sur la présentation des multiplicités de Riemann et de Helmholtz, cf. Jules Vuillemin, *Philosophie de l'algèbre*, P. U. F., pp. 409 sq.

14. Cf. Russell, *The Principles of Mathematics*, Allen ed., ch. xxxi. L'exposé qui suit ne se conforme pas à la théorie de Russel. On trouvera une excellente analyse des notions de distance et de grandeur selon Meinong et Russell chez Albert Spaier, *La pensée et la quantité*, Alcan.

importance dans le développement de la théorie des multiplicités. Car, dès *l'Essai sur les données immédiates*, la durée est présentée comme un type de multiplicité, qui s'oppose à la multiplicité métrique ou de grandeur. C'est que la durée n'est nullement l'indivisible, mais ce qui ne se divise pas sans changer de nature à chaque division (la course d'Achille se divise en pas, mais justement ces pas ne la composent pas à la manière de grandeurs¹⁵). Tandis que, dans une multiplicité comme l'étendue homogène, la division peut toujours être poussée aussi loin qu'on voudra, sans que rien ne change dans l'objet constant ; ou bien les grandeurs peuvent varier sans autre effet qu'un agrandissement ou une diminution de l'espace qu'elles strient. Bergson dégageait donc « deux espèces bien différentes de multiplicité », l'une qualitative et de fusion, continue ; l'autre, numérique et homogène, discrète. On remarquera que la *matière* opère une sorte d'aller et retour entre les deux, tantôt encore enveloppée dans la multiplicité qualitative, tantôt déjà développée dans un « schème » métrique qui la pousse hors d'elle-même. La confrontation de Bergson avec Einstein, du point de vue de la Relativité, reste incompréhensible si l'on ne se reporte pas à la théorie de base des multiplicités riemaniennes, telle que Bergson la transforme.

Il nous est souvent arrivé de rencontrer toutes sortes de différences entre deux types de multiplicités : métriques, et non métriques ; extensives, et qualitatives ; centrées, et acentrées ; arborescentes, et rhizomatiques ; numériques, et plates ; dimensionnelles, et directionnelles ; de masse, et de meute ; de grandeur, et de distance ; de coupure, et de fréquence ; *striées*, et *lisses*. Non seulement, ce qui peuple un espace lisse, c'est une multiplicité qui change de nature en se divisant — ainsi les tribus dans le désert : distances qui se modifient sans cesse, meutes qui ne cessent pas de se métamorphoser — mais l'espace lisse lui-même, désert, steppe, mer ou glace, est une multiplicité de ce type, non métrique, acentrée, directionnelle, etc. Or on pourrait croire que le Nombre appartient exclusivement aux *autres multiplicités*, et qu'il leur donne le statut scientifique dont les multiplicités non métriques sont privées. Mais ce n'est vrai qu'en partie. Il est vrai que le nombre est le corrélat de la

15. C'est dès le chapitre II de *l'Essai* que Bergson emploie de manière répétée le substantif « multiplicité », dans des conditions qui devraient éveiller l'attention des commentateurs : la référence implicite à Riemann ne nous paraît pas douteuse. Dans *Matière et mémoire*, il expliquera que la course ou même le pas d'Achille se divisent parfaitement en « sous-multiples », mais qui diffèrent en nature avec ce qu'ils divisent ; de même, le pas de la tortue ; et les sous-multiples, « de part et d'autre », diffèrent eux-mêmes en nature.

métrique : les grandeurs ne strient l'espace qu'en renvoyant à des nombres, et inversement les nombres arrivent à exprimer des rapports de plus en plus complexes entre grandeurs, suscitant par là des espaces idéaux qui renforcent le striage et le rendent coextensif à toute la matière. Il y a donc une corrélation qui constitue la science majeure, entre la géométrie et l'arithmétique, la géométrie et l'algèbre, au sein des multiplicités métriques (les auteurs les plus profonds à cet égard sont ceux qui ont vu, dès les formes les plus simples, que le nombre avait ici un caractère exclusivement cardinal, et l'unité un caractère essentiellement divisible¹⁶). On dirait en revanche que les multiplicités non métriques ou d'espace lisse ne renvoient qu'à une géométrie mineure, purement opératoire et qualitative, où le calcul est nécessairement très limité, où les opérations locales ne sont même pas capables d'une traductibilité générale, ni d'un système homogène de repérage. Et pourtant cette « infériorité » n'est qu'apparente ; car cette indépendance d'une géométrie presque analphabète, amétrique, rend possible à son tour une indépendance du nombre qui n'a plus pour fonction de mesurer des grandeurs dans l'espace strié (ou à strier). Le nombre se distribue lui-même dans l'espace lisse, il ne se divise plus sans changer de nature à chaque fois, sans changer d'unité, dont chacune représente une distance et non pas une grandeur. C'est le nombre articulé, nomade, directionnel, ordinal, le nombre nombrant qui renvoie à l'espace lisse, comme le nombre nombré renvoyait à l'espace strié. Si bien que, de toute multiplicité, on doit dire : elle est déjà nombre, elle est encore unité. Mais ce n'est ni le même nombre dans les deux cas, ni la même unité, ni la même manière dont l'unité se divise. Et la science mineure ne cessera pas d'enrichir la majeure, en lui communiquant son intuition, son cheminement, son itinérance, son sens et son goût de la matière, de là singularité, de la variation, de la géométrie intuitionniste et du nombre nombrant.

Mais nous n'avons considéré encore qu'un premier aspect des multiplicités lisses ou non métriques, par opposition aux métriques : comment une détermination peut être en situation de faire partie d'une autre, sans qu'on puisse assigner de grandeur exacte ni d'unité commune, ni d'indifférence à la situation. C'est le caractère enveloppant ou enveloppé de l'espace lisse. Mais jus-

16. Cf. Bergson, *Essai*, Ed. du Centenaire, p. 56 : si une multiplicité « implique la possibilité de traiter un nombre quelconque comme une unité provisoire qui s'ajoutera à elle-même, inversement les unités à leur tour sont de véritables nombres, aussi grands qu'on voudra, mais que l'on considère comme provisoirement indécomposables pour les composer entre eux ».

tement le second aspect est plus important : quand la situation même de deux déterminations exclut leur comparaison. Nous savons que c'est le cas des espaces riemaniens, ou plutôt des morceaux riemaniens d'espace, les uns par rapport aux autres : « Les espaces de Riemann sont dépourvus de toute espèce d'homogénéité. Chacun d'eux est caractérisé par la forme de l'expression qui définit le carré de la distance de deux points infiniment voisins. (...) Il en résulte que deux observateurs voisins peuvent repérer dans un espace de Riemann les points qui sont dans leur voisinage immédiat, mais ils ne peuvent pas sans convention nouvelle se repérer l'un par rapport à l'autre. Chaque voisinage est donc comme un petit bout d'espace euclidien, *mais le raccordement d'un voisinage au voisinage suivant n'est pas défini et peut se faire d'une infinité de manières. L'espace de Riemann le plus général se présente ainsi comme une collection amorphe de morceaux juxtaposés sans être rattachés les uns aux autres* » ; et il est possible de définir cette multiplicité indépendamment de toute référence à une métrique, par des conditions de fréquence ou plutôt d'*accumulation* valant pour un ensemble de voisinages, conditions tout à fait distinctes de celles qui déterminent les espaces métriques et leurs coupures (même si un rapport entre les deux sortes d'espaces doit en découler¹⁷). Bref, si l'on suit cette très belle description de Lautman, l'espace riemanien est un pur patchwork. Il a des connexions ou des rapports tactiles. Il a des valeurs rythmiques qui ne se retrouvent pas ailleurs, bien qu'elles puissent être traduites dans un espace métrique. Hétérogène, en variation continue, c'est un espace lisse, en tant qu'amorphe, non pas homogène. Nous définissons donc un double caractère positif de l'espace lisse en général : d'une part, lorsque les déterminations qui font partie l'une de l'autre renvoient à des distances enveloppées ou à des différences ordonnées, indépendamment de la grandeur ; d'autre part, lorsque surgissent des déterminations qui ne peuvent pas faire partie l'une de l'autre, et qui se connectent par des processus de fréquence ou d'*accumulation*, indépendamment de la métrique. Ce sont les deux aspects du *nomos* de l'espace lisse.

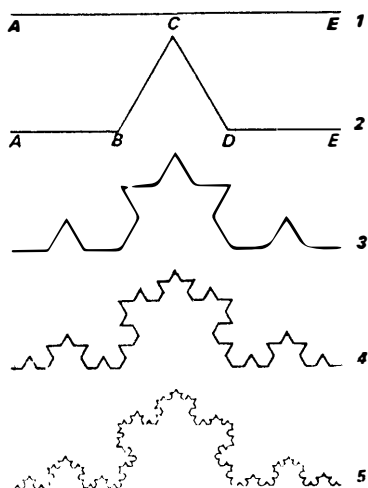
Et pourtant nous retrouvons toujours une nécessité dissymétrique, de passer du lisse au strié, comme du strié au lisse. S'il est vrai que la géométrie itinérante et le nombre nomade des espaces lisses ne cessent d'inspirer la science royale de l'espace strié, inversement la métrique des espaces striés (*metron*) est indispensable pour traduire les étranges données d'une multiplicité lisse. Or traduire n'est pas un acte simple : il ne suffit pas de rem-

17. Albert Lautman, *Les schémas de structure*, Hermann, pp. 23, 34-35.

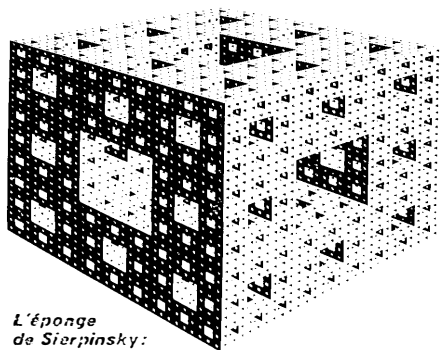
placer le mouvement par l'espace parcouru, il faut une série d'opérations riches et complexes (et Bergson fut le premier à le dire). Traduire n'est pas non plus un acte secondaire. C'est une opération qui consiste sans doute à dompter, à surcoder, à *métriser* l'espace lisse, à le neutraliser, mais aussi bien à lui donner un milieu de propagation, d'extension, de réfraction, de renouvellement, de poussée, sans lequel il mourrait peut-être de lui-même : comme un masque sans lequel il ne pourrait trouver ni respiration ni forme générale d'expression. La science majeure a perpétuellement besoin d'une inspiration qui vient du mineur ; mais le mineur ne serait rien s'il n'affrontait les plus hautes exigences scientifiques, et ne passaient par elles. Soit deux exemples seulement de la richesse et de la nécessité des traductions, qui comportent autant de chances d'ouverture que de risques de fermeture ou d'arrêt. D'abord, la complexité des moyens par lesquels on traduit des intensités en quantités extensives, ou plus généralement les multiplicités de distance en systèmes de grandeurs qui les mesurent et les strient (rôle des logarithmes à cet égard). D'autre part et surtout, la finesse et la complexité des moyens par lesquels les morceaux riemaniens d'espace lisse reçoivent une conjonction euclidienne (rôle d'un parallélisme des vecteurs dans un striage infinitésimal¹⁸). On ne confondra pas la connexion propre des morceaux d'espace riemaniens (« accumulation ») avec cette conjonction euclidienne de l'espace de Riemann (« parallélisme »). Et pourtant les deux sont liés, se relancent. Rien n'est jamais fini : la manière dont un espace lisse se laisse strier, mais aussi la manière dont un espace strié redonne du lisse, avec des valeurs, des portées et des signes éventuellement très différents. Peut-être faut-il dire que tout progrès se fait par et dans l'espace strié, mais tout devenir est dans l'espace lisse.

Pourrait-on donner une définition mathématique très générale des espaces lisses ? Il semble que les « objets fractals », de Benoît Mandelbrot, soient sur cette voie. Ce sont des ensembles dont le nombre de dimensions est fractionnaire ou non entier, ou bien entier, mais avec variation continue de direction. Par exemple, un segment dont on remplace le tiers central par l'angle d'un triangle équilatéral, en répétant ensuite l'opération sur chacun des quatre segments, etc., à l'infini, suivant un rapport d'homothétie, — un tel segment constituera une ligne ou courbe infinie de dimension supérieure à 1, mais inférieure à la surface (= 2). Des résultats semblables peuvent être obtenus par trouage, en retranchant des « baies » à partir d'un cercle, au

18. Sur cette conjonction proprement euclidienne (très différente du processus d'accumulation), cf. Lautman, pp. 45-48.



La courbe de Von Koch: plus qu'une ligne, moins qu'une surface! Le segment AE (1) est amputé de son deuxième tiers lequel est remplacé par le triangle BCD (2). En (3), on répète cette opération sur chacun des segments AB, BC, CD et DE séparément. Ce qui donne un tracé anguleux dont tous les segments sont égaux. Sur chacun de ces segments on répète une troisième fois (4) ce qui a été fait en (2) et (3), et ainsi de suite, à l'infini. On obtient à la limite une « courbe » faite d'un nombre infini de points anguleux et qui n'admet pas de tangente en aucun de ses points. La longueur de cette courbe est infinie et sa dimension est supérieure à un: elle représente un espace de dimension $1,261\ 859$ (exactement $\log 4/\log 3$).



L'éponge de Sierpinsky:
plus qu'un volume,

moins qu'une surface.

La loi d'évidement de ce cube est intuitive, au simple coup d'œil: chaque trou carré est entouré de huit trous au tiers de sa dimension; ces huit trous sont eux-mêmes entourés de huit trous encore au tiers. Et ainsi de suite, indéfiniment. Le dessinateur n'a pu représenter l'infini de trous de plus en plus minuscules au-delà du quatrième ordre, mais il est bien évident que ce cube est finalement infiniment creux, son volume total tend vers zéro alors que la surface totale latérale des évidements croît à l'infini. La dimension de cet « espace » est $2,726\ 8$. Il est donc « compris » entre une surface (de dimension 2) et un volume (de dimension 3). Le « tapis de Sierpinsky » est l'une des faces de ce cube, les évidements étant alors des carrés et la dimension de cette « surface » est $1,261\ 8$. (Reproduit de *Studies in Geometry*, de Leonard Blumenthal and Karl Mayer, Freeman and Company, 1970).

A propos des « objets fractals » de B. Mandelbrot

lieu d'ajouter des « caps » à partir d'un triangle; de même, un cube qu'on troue suivant le principe d'homothétie devient moins qu'un volume et plus qu'une surface (c'est la présentation mathématique de l'affinité d'un espace libre et d'un espace troué). Sous d'autres formes encore, le mouvement brownien, la turbulence, la voûte céleste, sont de tels « objets fractals¹⁹ ». Peut-être disposerait-on ainsi d'une nouvelle façon de définir les ensembles flous. Mais, surtout, l'espace lisse en reçoit une détermination générale, qui rend compte de ses différences et rapports avec le

19. Benoit Mandelbrot, *Les objets fractals*, Flammarion.

strié : 1) on appellera strié ou métrique tout ensemble ayant un nombre entier de dimensions, et où l'on peut assigner de constantes directions ; 2) l'espace lisse non métrique se constitue par construction d'une ligne de dimension fractionnaire supérieure à 1, d'une surface de dimension fractionnaire supérieure à 2 ; 3) le nombre fractionnaire de dimensions est l'indice d'un espace proprement directionnel (à variation continue de direction, sans tangente) ; 4) l'espace lisse se définit dès lors en ce qu'il n'a pas de dimension supplémentaire à ce qui le parcourt ou s'inscrit en lui : c'est en ce sens une multiplicité plate, par exemple une ligne qui remplit en tant que telle un plan ; 5) l'espace lui-même et ce qui occupe l'espace tendent à s'identifier, à avoir même puissance, sous la forme anexacte et pourtant rigoureuse du nombre nombrant ou non entier (occuper sans compter) ; 6) un tel espace lisse, amorphe, se constitue par accumulation de voisinages, et chaque accumulation définit une *zone d'indiscernabilité* propre au « devenir » (plus qu'une ligne et moins qu'une surface, moins qu'un volume et plus qu'une surface).

Modèle physique. — A travers les différents modèles, une certaine idée du striage se confirme : deux séries de parallèles, qui s'entrecroisent perpendiculairement, et dont les unes, verticales, jouent plutôt le rôle de fixes ou de constantes, les autres, horizontales, plutôt le rôle de variables. Très grossièrement, c'est le cas de la chaîne et de la trame, de l'harmonie et de la mélodie, de la longitude et de la latitude. Plus l'entrecroisement est régulier, plus le striage est serré, plus l'espace tend à devenir homogène : c'est en ce sens que l'homogénéité nous a paru dès le début être, non pas le caractère de l'espace lisse, mais tout au contraire l'extrême résultat du striage, ou la forme-limite d'un espace strié de toutes parts, en toutes directions. Et si le lisse et l'homogène communiquent en apparence, c'est seulement dans la mesure où le strié n'arrive pas à son idéal d'homogénéité parfaite sans être prêt à redonner du lisse, suivant un mouvement qui se superpose à celui de l'homogène, mais en reste tout à fait différent. Sous chaque modèle en effet, le lisse nous a paru appartenir à une hétérogénéité de base : feutre ou patchwork et non tissage, valeurs rythmiques et non harmonie-mélodie, espace riemanien et non euclidien — variation continue qui déborde toute répartition des constantes et des variables, libération d'une ligne qui ne passe pas entre deux points, dégagement d'un plan qui ne procède pas par lignes parallèles et perpendiculaires.

Ce lien de l'homogène avec le strié peut s'exprimer dans les termes d'une physique élémentaire, imaginaire : 1) Vous commencez par strier l'espace avec des verticales de *pesanteur*, parallèles

entre elles ; 2) Ces parallèles ou ces forces ont une résultante qui s'applique en un point du corps remplissant l'espace, *centre de gravité* ; 3) La position de ce point ne change pas quand on change la direction des forces parallèles, quand elles deviennent *perpendiculaires* à leur première direction ; 4) Vous découvrirez que la pesanteur est un cas particulier d'une *attraction* universelle, suivant des lignes droites quelconques ou des relations bi-univoques entre deux corps ; 5) Vous définissez une notion générale de *travail*, par le rapport force-déplacement dans une direction ; 6) Vous avez ainsi la base physique d'un espace strié de plus en plus parfait, non seulement en verticale et en horizontale, mais en toutes directions subordonnées à des points. — Il n'y a même pas besoin d'invoquer cette pseudo-physique newtonienne. Les Grecs passaient déjà d'un espace strié verticalement, de haut en bas, à un espace centré, aux relations symétriques et réversibles dans toutes les directions, c'est-à-dire strié en tous sens de manière à constituer une homogénéité. Et c'est certain qu'il y avait là comme deux modèles de l'appareil d'Etat, l'appareil vertical de l'empire, l'appareil isotrope de la cité²⁰. La géométrie est à la rencontre d'un problème physique et d'une affaire d'Etat.

Or il est évident que le striage ainsi constitué a ses limites : non seulement quand on fait intervenir l'infini, en grand et en petit, mais aussi quand on considère plus de deux corps (« problème des trois corps »). Cherchons au plus simple comment l'espace échappe aux limites de son striage. A un pôle, il y échappe par *la déclinaison*, c'est-à-dire par le plus petit écart, par l'écart infiniment petit entre la verticale de pesanteur et l'arc de cercle auquel cette verticale est tangente. A l'autre pôle, il y échappe par *la spirale ou le tourbillon*, c'est-à-dire une figure par laquelle tous les points de l'espace sont simultanément tenus, sous des lois de fréquence ou d'accumulation, de distribution, qui s'opposent à la répartition dite « laminaire » correspondant au striage des parallèles. Or, du plus petit écart au tourbillon, la conséquence est bonne et nécessaire : ce qui s'étend de l'un à l'autre, c'est précisément un espace lisse qui a pour élément la déclinaison, et pour peuplement la spirale. L'espace lisse est constitué par l'angle minimal, qui dévie de la verticale, et par le tourbillon, qui déborde le striage. C'est la force du livre de Michel Serres, d'avoir montré ce lien du *clinamen* comme élément différentiel générateur, et de la formation des tourbillons et turbulences comme occupant un espace lisse engendré ; et en effet l'atome antique, de Démocrite à Lucrèce, n'a jamais été séparable d'une

20. Sur ces deux espaces, cf. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, t. I, pp. 174-175.

hydraulique ou d'une théorie généralisée des fluxions et des flux. On ne comprend rien à l'atome antique si l'on ne voit qu'il a pour propre de couler et de fluer. C'est au niveau de cette théorie qu'apparaît la stricte corrélation d'une géométrie archimédienne, très différente de l'espace homogène et strié d'Euclide, et d'une physique démocritéenne, très différente de la matière solide ou lamellaire²¹. Or la même coïncidence veut que cet ensemble ne soit plus du tout lié à un appareil d'Etat, mais à une machine de guerre : une physique des meutes, des turbulences, des « catastrophes » et des épidémies, pour une géométrie de la guerre, de son art et de ses machines. Serres peut énoncer ce qui lui semble le but le plus profond de Lucrèce : passer de Mars à Vénus, mettre la machine de guerre au service de la paix²². Mais cette opération ne passe pas par l'appareil d'Etat, elle exprime au contraire une ultime métamorphose de la machine de guerre et se fait en espace lisse.

Nous avons rencontré ailleurs une distinction de l'« action libre » en espace lisse, et du « travail » en espace strié. Et en effet, c'est au XIX^e siècle que se poursuit une double élaboration : celle d'un concept physico-scientifique de Travail (poids-hauteur, force-déplacement), et celle d'un concept social-économique de force de travail ou de travail abstrait (quantité abstraite homogène applicable à tous les travaux, susceptible de multiplication et de division). Il y avait ici un lien profond de la physique et de la sociologie, telle que la société fournissait une mesure économique du travail, et la physique, à son tour, une « monnaie mécanique » du travail. Le régime du salariat avait pour corrélat une mécanique des forces. Jamais la physique ne fut plus sociale, puisqu'il s'agissait dans les deux cas de définir une valeur moyenne constante, pour une force de levage ou de tirage exercée le plus uniformément possible par un homme-standard. Imposer le modèle-Travail à toute activité, traduire tout acte en travail possible ou virtuel, discipliner l'action libre, ou bien (ce qui revient au même) rejeter celle-ci du côté du « loisir », qui n'existe que par référence au travail. On comprend dès lors pourquoi le modèle-Travail faisait fondamentalement partie de l'appareil d'Etat, dans son double aspect physique et social. L'homme-standard a d'abord été celui des *travaux publics*²³. Ce n'est pas

21. Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce* « La physique s'appuie sur un espace vectoriel beaucoup plus que sur un espace métrique » (p. 79). Et sur le problème hydraulique, pp. 104-107.

22. M. Serres, pp. 35, 135 sq.

23. Anne Querrien a bien montré l'importance des Ponts et chaussées dans cette élaboration du concept de travail. Par exemple, Navier, ingé-

dans la fabrique d'épingles que se posent en premier lieu les problèmes du travail abstrait, de la multiplication de ses effets, de la division de ses opérations : c'est d'abord sur les chantiers publics, et aussi dans l'organisation des armées (non seulement discipline des hommes, mais production industrielle des armes). Rien de plus normal : ce n'est pas que la machine de guerre impliquait elle-même cette normalisation. Mais l'appareil Etat, au XVIII^e et XIX^e siècles, avait ce nouveau moyen de s'approprier la machine de guerre : la soumettre avant toute autre chose au modèle-Travail du chantier et de l'usine, qui s'élaborait ailleurs, mais plus lentement. Si bien que la machine de guerre a peut-être été la première à être striée, à dégager le temps de travail abstrait multipliable dans ses effets, divisible dans ses opérations. C'est là que l'action libre en espace lisse devait être vaincue. Le modèle physico-social du Travail appartient à l'appareil d'Etat, comme son invention, pour deux raisons. D'une part, parce que le travail n'apparaît qu'avec la constitution d'un *surplus*, il n'y a de travail que de *stockage*, si bien que le travail (à proprement parler) commence seulement avec ce qu'on appelle *surtravail*. D'autre part, parce que le travail effectue une opération généralisée de striage de l'espace-temps, un assujettissement de l'action libre, une annulation des espaces lisses, qui trouve son origine et son moyen dans l'entreprise essentielle de l'Etat, dans sa conquête de la machine de guerre.

Contre-épreuve : là où il n'y a pas appareil d'Etat, ni de surtravail, il n'y a pas non plus modèle-Travail. Il y aurait variation continue d'action libre, passant de la parole à l'action, de telle action à telle autre, de l'action au chant, du chant à la parole, de la parole à l'entreprise, dans un étrange chromatisme, avec des moments de pointe ou d'effort que l'observateur externe peut seulement « traduire » en termes de travail, surgissant de manière intense et rare. C'est vrai qu'on a dit de tout temps des nègres : « Ils ne travaillent pas, ils ne savent pas ce qu'est le travail. » Il est vrai qu'on les a forcés à travailler, plus que n'importe qui, d'après la quantité abstraite. Il semble vrai aussi que les Indiens ne comprenaient même pas, et étaient inaptes à toute organisation de travail même esclavagiste : les Américains n'auraient importé tant de Noirs que parce qu'ils ne pouvaient pas utiliser les Indiens, qui se laissaient plutôt mourir. Certains ethnologues remarquables ont posé une question essentielle. Ils ont su retourner le problème : les sociétés dites primitives ne

nieur et professeur de mécanique, écrit en 1819 : « Il faut établir une monnaie mécanique avec laquelle on puisse estimer les quantités de travail employées pour effectuer toute espèce de fabrication. »

sont pas des sociétés de pénurie ou de subsistance, faute de travail, mais au contraire des sociétés d'action libre et d'espace lisse, qui n'ont aucun besoin d'un facteur-travail, pas plus qu'elles ne constituent de stock²⁴. Ces sociétés ne sont pas de paresse, bien que leur différence avec le travail puisse s'exprimer sous la forme d'un « droit à la paresse ». Ces sociétés ne sont pas sans lois, bien que leur différence avec la loi puisse s'exprimer sous l'apparence d'une « anarchie ». Elles ont plutôt la loi du nomos, qui règle une variation continue de l'activité, avec sa propre rigueur, sa propre cruauté (se débarrasser de ce qu'on ne peut pas transporter, vieillards ou enfants...).

Mais, si le travail constitue un espace-temps strié correspondant à l'appareil d'Etat, n'est-ce pas vrai surtout des formes archaïques ou anciennes ? Car c'est là que le surtravail est isolé, distingué sous forme de tribut ou de corvée. C'est donc là que le concept de travail peut apparaître dans toute sa netteté : par exemple les grands travaux des empires, les travaux hydrauliques, agricoles ou urbains, où l'on impose un écoulement « laminaire » des eaux par tranches supposées parallèles (striage). Il semble au contraire que, dans le régime du capitalisme, le surtravail soit de moins en moins discernable du travail « tout court », et qu'il l'imprègne complètement. Les travaux publics modernes n'ont pas le même statut que les grands travaux impériaux. Comment pourrait-on distinguer le temps nécessaire à la reproduction, et un temps « extorqué », puisqu'ils ont cessé d'être séparés dans le temps ? Cette remarque ne va certes pas contre la théorie marxiste de la plus-value, car Marx montre précisément que cette plus-value *cesse d'être localisable* en régime capitaliste. C'est même son apport fondamental. Marx peut d'autant mieux pressentir que la machine elle-même devient génératrice de plus-value, et que la circulation du capital remet en cause la distinction d'un capital variable et d'un capital constant. Il reste vrai, dans ces nouvelles conditions, que tout travail est du surtravail ; mais le surtravail ne passe même plus par le travail. Le surtravail, et l'organisation capitaliste dans son ensemble, passent de moins en moins par le striage d'espace-temps correspondant au concept physico-social

24. C'est un lieu commun dans les récits des missionnaires : rien ne correspond à une catégorie du travail, même dans l'agriculture transhumante où, pourtant, les activités de défrichement sont pénibles. Marshall Sahlins ne s'est pas contenté de marquer la brièveté du temps de travail nécessaire à l'entretien et à la reproduction, mais insiste sur des facteurs qualitatifs : la variation continue qui règle l'activité, la mobilité ou la liberté de mouvement qui exclut les stocks et se mesure à la « commodité de transport de l'objet » (« La première société d'abondance », *Temps modernes*, octobre 1968, pp. 654-656, 662-663, 672-673).

de travail. C'est plutôt comme si l'aliénation humaine était remplacée dans le surtravail lui-même par un « asservissement machinique » généralisé, tel qu'on fournit une plus-value indépendamment d'un travail quelconque (l'enfant, le retraité, le chômeur, l'auditeur à la télé, etc.). Non seulement l'usager comme tel tend à devenir un employé, mais le capitalisme opère moins sur une quantité de travail que sur un processus qualitatif complexe qui met en jeu les modes de transport, les modèles urbains, les médias, l'industrie des loisirs, les manières de percevoir et de sentir, toutes les sémiotiques. C'est comme si, à l'issue du triage que le capitalisme a su porter à un point de perfection inégalé, le capital circulant recréait, nécessairement, reconstituait une sorte d'espace lisse où se rejoue le destin des hommes. Certes, le triage subsiste sous ses formes les plus parfaites et sévères (il n'est plus seulement vertical, mais opère en tout sens) ; toutefois, il renvoie surtout au pôle étatique du capitalisme, c'est-à-dire au rôle des appareils d'Etat modernes dans l'organisation du capital. En revanche, au niveau complémentaire et dominant d'un *capitalisme mondial intégré* (ou plutôt intégrant), un nouvel espace lisse est produit où le capital atteint à sa vitesse « absolue », fondée sur des composantes machiniques, et non plus sur la composante humaine du travail. Les multinationales fabriquent une sorte d'espace lisse déterritorialisé où les points d'occupation comme les pôles d'échange deviennent très indépendants des voies classiques de triage. Le nouveau, c'est toujours les nouvelles formes de rotation. Les formes actuelles accélérées de la circulation du capital rendent de plus en plus relatives les distinctions du capital constant et variable, et même du capital fixe et circulant ; l'essentiel est plutôt la distinction d'un *capital strié* et d'un *capital lisse*, et la manière dont le premier suscite le second, à travers des complexes qui survolent les territoires et les Etats, et même les types différents d'Etats.

Modèle esthétique : l'art nomade. — Plusieurs notions, pratiques et théoriques, sont aptes à définir un art nomade et ses suites (barbares, gothiques et modernes). C'est d'abord la « vision rapprochée », par différence avec la vision éloignée ; c'est aussi bien l'« espace tactile », ou plutôt l'« espace haptique », par différence avec l'espace optique. Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique. C'est Aloïs Riegl qui, dans des pages admirables, a donné à ce couple *Vision rapprochée-Espace haptique* un statut esthétique fondamental. Pourtant, nous devons négliger provisoirement les critères proposés par Riegl (puis par

Worringer, et aujourd'hui par Henri Maldiney) pour prendre un peu de risque nous-mêmes, et nous servir librement de ces notions²⁵. C'est le Lisse qui nous paraît à la fois l'objet d'une vision rapprochée par excellence et l'élément d'un espace haptique (qui peut être visuel, auditif autant que tactile). Au contraire, le Strié renverrait à une vision plus lointaine, et à un espace plus optique — même si l'œil à son tour n'est pas le seul organe à avoir cette capacité. Et encore, toujours, corriger par un coefficient de transformation où les passages entre strié et lisse sont à la fois nécessaires et incertains, d'autant plus bouleversants. C'est la loi du tableau d'être fait de près, bien qu'il soit vu de loin, relativement. On peut se reculer de la chose, mais ce n'est pas un bon peintre, celui qui se recule du tableau qu'il est en train de faire. Et même la « chose » : Cézanne parlait de la nécessité de *ne plus voir* le champ de blé, d'en être trop proche, se perdre, sans repère, en espace lisse. Alors le striage peut naître ensuite : le dessin, les strates, la terre, la « têtue géométrie », la « mesure du monde », les « assises géologiques », « tout tombe d'aplomb »... Quitte à ce que le strié disparaisse à son tour dans une « catastrophe », au profit d'un nouvel espace lisse, et d'un autre espace strié...

Un tableau est fait de près, même s'il est vu de loin. On dit de même que le compositeur n'entend pas : c'est qu'il a une audition rapprochée tandis que l'auditeur entend de loin. Et l'écrivain lui-même écrit avec une mémoire courte, tandis que le lecteur est supposé doué d'une mémoire longue. L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, à un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccords ; il opère de proche en proche. Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion. Contrairement à ce qu'on dit parfois, on n'y voit pas de loin, et on ne le voit pas de loin, on n'est jamais « en face », pas plus qu'on n'est « dedans » (on est « sur »...). Les orientations n'ont pas de constante, mais changent d'après les végétations, les occupations, les précipitations temporaires. Les repères n'ont pas de modèle visuel qui puisse les échanger entre eux, et les réunir dans une classe d'inertie assignable à un observateur immobile externe. Au contraire, ils sont liés à autant d'observateurs qu'on peut qualifier de « monades », mais qui sont plutôt des *nomades* entretenant entre eux des rapports tactiles. Les raccords n'im-

25. Les textes principaux sont : A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienne ; W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck ; H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, surtout « L'art et le pouvoir du fond », et les commentaires de Maldiney sur Cézanne.

pliquent aucun espace ambiant dans lequel la multiplicité serait plongée, et qui donnerait une invariance aux distances ; ils se constituent au contraire d'après des différences ordonnées qui font varier intrinsèquement la division d'une même distance²⁶. Ces questions d'orientation, de repérage et de raccordement sont mises en jeu par les pièces les plus célèbres de l'art nomade : ces animaux tordus n'ont plus de terre ; le sol ne cesse de changer de direction, comme dans une acrobatie aérienne ; les pattes s'orientent à l'inverse de la tête, la partie postérieure du corps est renversée ; les points de vue « monadologiques » ne peuvent être raccordés que sur un espace nomade ; l'ensemble et les parties donnent à l'œil qui les regarde une fonction qui n'est plus optique, mais haptique. C'est une animalité qu'on ne peut voir sans la toucher en esprit, sans que l'esprit ne devienne un doigt, même à travers l'œil. (De manière beaucoup plus grossière, c'est bien le rôle du kaléidoscope : donner à l'œil une fonction digitale.) On définit au contraire l'espace strié avec les exigences d'une vision éloignée : constance de l'orientation, invariance de la distance par échange des repères d'inertie, raccordement par plongement dans un milieu ambiant, constitution d'une perspective centrale. Mais il est moins facile d'évaluer les potentialités créatrices de cet espace strié, et comment il peut à la fois sortir du lisse et relancer l'ensemble des choses.

Le strié et le lisse ne s'opposent pas simplement comme le global et le local. Car, dans un cas, le global est encore relatif, tandis que dans l'autre le local est déjà l'absolu. Là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même à une fonction haptique et non optique : aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance ; il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre ; il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire. Ainsi l'espace eskimo²⁷. Mais d'une tout

26. Tous ces points renvoyaient déjà à un espace de Riemann, dans son rapport essentiel avec des « monades » (par opposition au Sujet unitaire de l'espace euclidien) : cf. Gilles Chatelet, « Sur une petite phrase de Riemann », *Analytiques* n° 3, mai 1979. Mais, si les « monades » ne sont plus considérées comme fermées sur soi, et sont supposées entretenir des relations directes de proche en proche, le point de vue purement monadologique se révèle insuffisant, et doit faire place à une « nomadologie » (idéalité de l'espace strié, mais réalisme de l'espace lisse).

27. Cf. la description de l'espace des glaces, et de l'igloo, par Edmund Carpenter, *Eskimo* : « Il n'y a pas de distance intermédiaire, ni de perspective ou de contour, l'œil ne peut qu'attraper des milliers de plumes fumantes de neige. (...) Une terre sans fond ni bordure (...), un labyrinthe vivant avec les mouvements d'un peuple en foule, sans que des murs plats statiques arrêtent l'oreille ou l'œil, et l'œil peut glisser ici, passer là-bas. »

autre façon, dans un tout autre contexte, l'architecture arabe trace un espace qui commence très proche et très bas, qui met en bas le léger et l'aérien, tandis que le solide ou le lourd sont en haut, dans un renversement des lois de la pesanteur où *le manque de direction*, la négation du volume, deviennent des forces constructives. Un absolu nomade existe comme l'intégration locale qui va d'une partie à une autre, et qui constitue l'espace lisse dans la succession infinie des raccordements et des changements de direction. C'est un absolu qui ne fait qu'un avec le devenir lui-même ou avec le processus. C'est l'absolu du passage, qui se confond dans l'art nomade avec sa manifestation. L'absolu y est local, justement parce que le lieu n'y est pas délimité. Si nous nous reportons en revanche à l'espace optique et strié, de vision éloignée, nous voyons que le global relatif qui caractérise cet espace requiert aussi l'absolu, mais d'une tout autre façon. L'absolu y est maintenant l'horizon ou le fond, c'est-à-dire l'Englobant, sans lequel il n'y aurait pas de global ou d'englobé. C'est sur ce fond que se détache le contour relatif ou la forme. L'absolu peut lui-même apparaître dans l'Englobé, mais seulement dans un lieu privilégié, bien délimité comme centre, et qui a dès lors pour fonction de repousser hors des limites tout ce qui viendrait menacer l'intégration globale. On voit bien ici comment l'espace lisse subsiste, mais pour qu'en sorte le strié. C'est que le désert ou le ciel, ou la mer, l'Océan, l'Illimité, joue d'abord le rôle d'englobant, et tend à devenir horizon : la terre est ainsi entourée, globalisée, « fondée » par cet élément qui la tient en équilibre immobile et rend possible une Forme. Et pour autant que l'englobant apparaît lui-même au centre de la terre, il prend un second rôle, qui consiste cette fois à repousser dans un arrière-fond détestable, dans un séjour des morts, tout ce qui pouvait subsister de lisse encore ou de non mesuré²⁸. Le striage de la terre implique comme sa condition ce double traitement du lisse, d'une part porté ou réduit à l'état absolu d'horizon englobant, d'autre part expulsé de l'englobé relatif. Les grandes religions impériales ont donc besoin de l'espace lisse (du désert par exemple), mais pour lui donner une loi qui

28. On trouve ces deux aspects, l'Englobant et le Centre, dans l'analyse que J.-P. Vernant fait de l'espace d'Anaximandre (*Mythe et pensée chez les Grecs*, t. I, III^e partie). D'un autre point de vue, c'est toute l'histoire du désert : sa possibilité de devenir l'englobant, et aussi de se trouver repoussé, rejeté par le centre, comme dans une inversion de mouvement. Dans une phénoménologie de la religion telle que Van der Leeuw a su la faire, le *nomos* lui-même apparaît bien comme l'englobant-limite ou fond, mais aussi comme le repoussé, l'exclu, dans un mouvement centrifuge.

s'oppose au *nomos* en tout point, et qui convertit l'absolu.

C'est peut-être ce qui explique pour nous l'ambiguïté des belles analyses de Riegl, de Worringer et de Maldiney. Ils saisissent l'espace haptique dans les conditions impériales de l'art égyptien. Ils le définissent par la présence d'un fond-horizon, par la réduction de l'espace au plan (verticale et horizontale, hauteur et largeur) et par le contour rectiligne qui enferme l'individualité, la soustrait au changement. Telle est la forme-pyramide sur fond de désert immobile, qui porte sur tous ses côtés une surface plane. Ils montrent en revanche comment, avec l'art grec (puis dans l'art byzantin, et jusqu'à la Renaissance), s'en distingue un espace optique qui entraîne le fond avec la forme, fait interférer les plans, conquiert la profondeur, travaille une étendue volumineuse ou cubique, organise la perspective, joue des reliefs et des ombres, des lumières et des couleurs. Mais ainsi, dès le départ, ils rencontrent l'haptique en un point de mutation, dans des conditions où il sert déjà à strier l'espace. L'optique rendra ce striage plus parfait, plus serré, ou plutôt autrement parfait, autrement serré (ce n'est pas le même « vouloir-artiste »). Reste que tout se passe dans un espace de striage qui va des empires aux cités, ou aux empires évolués. Ce n'est pas par hasard que Riegl tend à éliminer les facteurs propres d'un art nomade ou même barbare ; et que Worringer, au moment où il introduit pourtant l'idée d'un art gothique au sens le plus large, rapporte cette idée d'une part aux migrations du Nord, germaniques et celtiques, d'autre part aux empires d'Orient. Entre les deux, toutefois, il y avait les nomades, qui ne se laissent pas réduire aux empires qu'ils affrontaient, ni aux migrations qu'ils déclenchaient ; et précisément les Goths faisaient partie de ces nomades de la steppe, avec les Sarmates et les Huns, vecteur essentiel d'une communication de l'Orient et du Nord, mais aussi facteur irréductible à l'une ou l'autre de ces deux dimensions²⁹. D'un côté, l'Égypte avait déjà ses Hyksos, l'Asie mineure ses Hittites, la Chine ses Turco-mongols ; et de l'autre côté, les Hébreux avaient leurs Habiru, les Germains, les Celtes et les Romains avaient leurs Goths, les Arabes avaient leurs Bédouins. Il y a une spécificité nomade qu'on réduit trop vite à ses conséquences, en les comprenant dans les empires ou

29. Quelles que soient les interactions, il y a une spécificité de l' « art des steppes », qui passera chez les Germains de la migration : malgré toutes ses réserves sur une culture nomade, René Grousset l'a bien marqué, *L'empire des steppes*, Payot, pp. 42-62. C'est l'irréductibilité de l'art scythe à l'art assyrien, de l'art sarmate à l'art perse, de l'art hunnique à l'art chinois. On a pu dire que l'art des steppes eut plus d'influence qu'il ne fit d'emprunts (cf. notamment la question de l'art ordos et de ses rapports avec la Chine).

chez les migrants, en les ramenant à l'un ou l'autre, en leur déniaient leur « volonté » d'art à eux. Une fois de plus, on refuse que l'intermédiaire entre l'Orient et le Nord ait eu sa spécificité absolue, on refuse que l'intermédiaire, l'intervalle, ait justement ce rôle substantiel. D'ailleurs, il ne l'a pas en tant que « vouloir », il n'a qu'un devenir, il invente un « devenir-artiste ».

Quand nous invoquons une dualité primordiale du lisse et du strié, c'est pour dire que les différences « haptique-optique », « vision proche-vision lointaine », sont elles-mêmes subordonnées à cette distinction. On ne définira donc pas l'haptique par le fond immobile, le plan et le contour, car c'est un état déjà mixte où l'haptique sert à strier, et ne se sert plus de ses composantes lisses que pour les convertir dans un autre espace. La fonction haptique et la vision proche supposent d'abord le lisse, qui ne comporte ni fond, ni plan, ni contour, mais changements directionnels et raccordements de parties locales. Inversement, la fonction optique développée ne se contente pas de pousser le striage à un nouveau point de perfection, en lui conférant une valeur et une portée universelles imaginaires ; elle est apte aussi à redonner du lisse, en libérant la lumière et en modulant la couleur, en restituant une sorte d'espace haptique aérien qui constitue le lieu non limité de l'interférence des plans³⁰. Bref, le lisse et le strié doivent d'abord être définis pour eux-mêmes, avant qu'en découlent les distinctions relatives de l'haptique et de l'optique, du proche et de l'éloigné.

C'est là qu'intervient un troisième couple : « ligne abstraite-ligne concrète » (à côté de « haptique-optique » et « proche-éloigné »). C'est Worringer qui a donné une importance fondamentale à cette idée de ligne abstraite, en y voyant le commencement même de l'art ou la première expression d'un vouloir artiste. L'art, machine abstraite. Et sans doute, là encore, nous aurions tendance à faire valoir d'avance les mêmes objections que précédemment : la ligne abstraite semble à Worringer apparaître d'abord sous la forme impériale égyptienne, géométrique ou cristalline, la plus rectiligne possible ; et c'est seulement ensuite qu'elle passerait par un avatar particulier, constituant la « ligne gothique ou septentrionale » en un sens très large³¹. Pour nous

30. Sur cette question de la lumière et de la couleur, notamment dans l'art byzantin, cf. Henri Maldiney, pp. 203 sq. 239 sq.

31. Riegl déjà suggérait une corrélation « haptique-proche-abstrait ». Mais c'est Worringer qui développe ce thème de la ligne abstraite. Et, s'il la conçoit essentiellement sous sa forme égyptienne, il en décrit une forme seconde, où l'abstrait prend une vie intense et une valeur expressionniste, tout en restant inorganique : *Abstraction et Einfühlung*, ch. v, et surtout *L'art gothique*, pp. 61-80.

au contraire, la ligne abstraite est en premier lieu « gothique », ou plutôt nomade, et non rectiligne. Dès lors nous ne comprenons pas de la même manière la motivation esthétique de la ligne abstraite, ni son identité avec le commencement de l'art. Alors que la ligne égyptienne rectiligne (ou « régulièrement » arrondie) trouve une motivation négative dans l'angoisse de ce qui passe, flue ou varie, et érige la constance et l'éternité d'un En-soi, la ligne nomade est abstraite en un tout autre sens, précisément parce qu'elle est d'orientation multiple, et passe *entre* les points, les figures et les contours : sa motivation positive est dans l'espace lisse qu'elle trace, et non dans le striage qu'elle opérerait pour conjurer l'angoisse et se subordonner le lisse. La ligne abstraite est l'affect des espaces lisses, et non le sentiment d'angoisse qui appelle au striage. D'autre part, il est vrai que l'art ne commence qu'avec la ligne abstraite ; mais ce n'est pas parce que le rectiligne serait la première manière de rompre avec une imitation de la nature, imitation non esthétique dont dépendraient encore le préhistorique, le sauvage, l'enfantin comme ce qui manque d'une « volonté d'art ». Au contraire, s'il y a pleinement un art préhistorique, c'est parce qu'il manie la ligne abstraite, bien que non rectiligne : « L'art primitif débute dans l'abstrait et même dans le préfiguratif, (...) l'art est abstrait au départ et n'a pas pu être autre à son origine³². » En effet, la ligne est d'autant plus abstraite qu'il n'y a pas d'écriture, soit qu'il n'y en ait pas encore, soit qu'il y en ait seulement au-dehors ou à côté. Quand l'écriture se charge de l'abstraction, comme dans les empires, la ligne déjà destituée tend nécessairement à devenir concrète et même figurative. Les enfants ne savent plus dessiner. Mais, quand il n'y a pas écriture, ou bien quand des peuples n'ont pas besoin d'écriture personnelle parce qu'elle leur est fournie par des empires plus ou moins voisins (ainsi les nomades), alors la ligne ne peut être qu'abstraite, jouit nécessairement de toute la puissance d'abstraction qui ne trouve ailleurs aucun autre débouché. C'est pourquoi nous croyons que les divers grands types de ligne impériale, la ligne rectiligne égyptienne, la ligne organique assyrienne (ou grecque), la ligne englobante chinoise, supra-phé-

32. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, t. I, pp. 263 sq ; t. II, pp. 219 sq. (« Les marques rythmiques sont antérieures aux figures explicites. ») La position de Worringer était très ambiguë ; car, pensant que l'art préhistorique était d'abord figuratif, il l'excluait de l'Art, au même titre que les « griffonnages d'enfant » : *Abstraction et Einfühlung*, pp. 83-87. Puis, il suggère l'hypothèse que les habitants des cavernes sont peut-être le « dernier membre terminal » d'une série qui aurait commencé par l'abstrait (p. 166). Mais une telle hypothèse ne forcerait-elle pas Worringer à remanier sa conception de l'abstrait, et à cesser de l'identifier au géométrique égyptien ?

noménale, convertissent déjà la ligne abstraite, l'arrachent à son espace lisse et lui confèrent des valeurs concrètes. On peut dire pourtant que ces lignes impériales sont contemporaines de la ligne abstraite ; celle-ci n'en est pas moins au « commencement », pour autant qu'elle est le pôle toujours présumé par toutes les lignes capables de constituer un autre pôle. La ligne abstraite est au commencement, par son abstraction historique elle-même autant que par sa datation préhistorique. Si bien qu'elle apparaît dans l'originalité, dans l'irréductibilité de l'art nomade, même quand il y a interaction, influence, affrontement, réciproques, avec des lignes impériales de l'art sédentaire.

Abstrait ne s'oppose pas directement à figuratif : le figuratif n'appartient jamais comme tel à une « volonté d'art » ; si bien qu'on ne peut opposer en art une ligne figurative et une qui ne le serait pas. Le figuratif ou l'imitation, la représentation, sont une conséquence, un résultat qui vient de certains caractères de la ligne quand elle prend telle ou telle forme. C'est donc ces caractères qu'il faut d'abord définir. Soit un système où les transversales sont subordonnées à des diagonales, les diagonales à des horizontales et verticales, les horizontales et verticales à des points même virtuels : un tel système rectiligne ou unilinéaire (quel que soit le nombre des lignes) exprime les conditions formelles sous lesquelles un espace est strié, et la ligne constitue un contour. Une telle ligne est représentative en soi, formellement, même si elle ne représente pas quelque chose. Au contraire, *une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour*, qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points, qui ne cesse pas de décliner de l'horizontale et de la verticale, de dévier de la diagonale en changeant constamment de direction, — cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin, aussi vivante qu'une variation continue, est vraiment une ligne abstraite, et décrit un espace lisse. Elle n'est pas inexpressive. Il est vrai pourtant qu'elle ne constitue aucune *forme d'expression* stable et symétrique, fondée sur une résonance des points, sur une conjonction des lignes. Mais elle n'en a pas moins des *traits matériels d'expression* qui se déplacent avec elle, et dont l'effet se multiplie de proche en proche. C'est en ce sens que Worringer dit de la ligne gothique (pour nous, la ligne nomade qui jouit de l'abstraction) : elle a la puissance d'expression et non la forme, elle a la répétition comme puissance et non la symétrie comme forme. En effet, c'est par la symétrie que les systèmes rectilignes limitent la répétition, en empêchent la progression infinie, et maintiennent la domination *organique* d'un point central et de lignes rayonnantes, comme dans les figures réfléchies ou étoilées. Mais déchaîner la puissance de répétition

comme une force *machinique* qui multiplie son effet et poursuit un mouvement infini, c'est le propre de l'action libre, procédant par décalage, décentrement, ou du moins par mouvement périphérique : un polythétisme décalé, plutôt qu'un antithétisme symétrique³³. On ne confondra donc pas les traits d'expression qui décrivent un espace lisse, et qui se connectent à une matière-flux, avec les stries qui convertissent l'espace, en font une forme d'expression qui quadrille la matière et l'organise.

Les plus belles pages de Worringer sont celles où il oppose l'abstrait à l'organique. L'organique ne désigne pas quelque chose qui serait représenté, mais d'abord la forme de la représentation, et même le sentiment qui unit la représentation à un sujet (*Einführung*). « Se déroulent à l'intérieur de l'œuvre d'art des processus formels qui correspondent aux tendances naturelles organiques dans l'homme. » Mais, justement, ce ne peut pas être le rectiligne, le géométrique, qui s'oppose en ce sens à l'organique. La ligne organique grecque, qui se subordonne le volume ou la spatialité, prend le relais de la ligne géométrique égyptienne qui les réduisait au plan. L'organique, avec sa symétrie, son contour, son dehors et son dedans, se rapportent encore aux coordonnées rectilignes d'un espace strié. Le corps organique se prolonge en lignes droites qui le rattachent au lointain. D'où le primat de l'homme, ou du visage, parce qu'il est cette forme d'expression même, à la fois organisme suprême et rapport de tout organisme à l'espace métrique en général. Au contraire, l'abstrait commence seulement avec ce que Worringer présente comme l'avatar « gothi-

33. Worringer oppose la puissance de répétition, mécanique, multipliatrice, sans orientation fixe, et la force de symétrie, organique, additive, orientée et centrée. Il y voit la différence fondamentale entre l'ornementation gothique et l'ornementation grecque ou classique : *L'art gothique*, pp. 83-87 (« la mélodie infinie de la ligne spatériale »). Dans un beau livre, *Esthétiques d'Orient et d'Occident*, Alcan, Laure Morgens-tern développe un exemple précis, et distingue « l'antithétisme symétrique » de l'art perse sassanide, et « l'antithétisme décalé » de l'art des nomades iranaisants (Sarmates). Beaucoup de commentateurs ont insisté pourtant sur les motifs symétriques et centrés dans l'art nomade ou barbare. Mais Worringer répondait d'avance : « Au lieu d'une étoile régulière et géométrique sous tous ces rapports, au lieu de la rosace ou d'autres figures en repos, on trouve la roue qui tourne, la turbine ou la roue appelée soleil ; tous ces modèles expriment un mouvement violent ; la direction du mouvement n'est pas rayonnante mais périphérique. » L'histoire technologique confirme l'importance de la turbine dans la vie nomade. Dans un autre contexte bio-esthétique, Gabriel Tarde opposait la répétition comme puissance indéfinie et la symétrie comme limitation. Avec la symétrie, la vie se faisait un organisme, et prenait une forme étoilée, ou réfléchie, repliée (Rayonnés et Mollusques). Il est vrai qu'elle déchaînait alors un autre type de répétition, dans la reproduction externe ; cf. *L'opposition universelle*, Alcan.

que ». C'est cette ligne nomade dont il dit : elle est mécanique, mais d'action libre et tournoyante ; elle est inorganique, mais pourtant vivante, et d'autant plus vivante qu'inorganique. Elle se distingue à la fois du géométrique et de l'organique. *Elle élève à l'intuition* les rapports « mécaniques ». Les têtes (même celle de l'homme qui n'est plus visage) se déroulent et s'enroulent en rubans dans un processus continu ; les bouches se retroussent en colimaçon. Les cheveux, les vêtements... Cette ligne frénétique de variation, en ruban, en spirale, en zigzag, en S, libère une puissance de vie que l'homme rectifiait, que les organismes enfermaient, et que la matière exprime maintenant comme le trait, le flux ou l'élan qui la traverse. Si tout est vivant, ce n'est pas parce que tout est organique et organisé, mais au contraire parce que l'organisme est un détournement de la vie. Bref, une intense vie germinale inorganique, une puissante vie sans organes, un Corps vivant d'autant plus qu'il est sans organes, tout ce qui passe *entre* les organismes (« une fois que les bornes naturelles de l'activité organique ont été rompues, il n'y a plus de limites »...). Souvent on a voulu marquer une sorte de dualité dans l'art nomade, entre la ligne abstraite ornementale et les motifs animaliers ; ou, plus subtilement, entre la vitesse avec laquelle la ligne intègre et emporte des traits expressifs, et la lenteur ou le figé de la matière animale ainsi traversée. Entre une ligne de fuite sans commencement ni fin, et un tournoiement sur soi presque immobile. Mais tout le monde convient finalement qu'il s'agit d'un même vouloir, ou d'un même devenir³⁴. Or ce n'est pas parce que l'abstrait engendrerait par hasard ou par association des motifs organiques. C'est précisément parce que la pure animalité y est vécue comme inorganique, ou supra-organique, qu'elle peut si bien se combiner avec l'abstraction, et même combiner la lenteur ou la lourdeur d'une matière avec l'extrême vitesse d'une ligne qui n'est plus que spirituelle. Cette lenteur fait partie du même monde que l'extrême vitesse : rapports de vitesse et de lenteur entre éléments, qui excèdent de toute manière le mouvement d'une forme organique et la détermination des organes. C'est en même temps que la ligne s'échappe de la géométrie, par une mobilité fuyante, et que la vie s'arrache à l'organique, par un tourbillon sur place et permutant. C'est cette force vitale propre à l'Abstraction qui trace l'espace lisse. La ligne abstraite est l'affect d'un espace

34. Sur tous ces points, cf. le livre très intuitif de Georges Charrière, *L'art barbare*, Ed. du Cercle d'art, où l'on trouve un grand nombre de reproductions. C'est sans doute René Grousset qui a le mieux insisté sur la « lenteur » comme pôle dramatique de l'art nomade : *L'empire des steppes*, p. 45.

lisse, autant que la représentation organique était le sentiment qui présidait à l'espace strié. Dès lors les différences haptique-optique, proche-éloigné, doivent être subordonnées à celle de la ligne abstraite et de la ligne organique, pour trouver leur principe dans une confrontation générale des espaces. Et la ligne abstraite ne peut pas être définie comme géométrique et rectiligne. En découle la question : que doit-on appeler *abstrait* dans l'art moderne ? Une ligne à direction variable, qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme...³⁵.

Ne pas multiplier les modèles. Nous savons en effet qu'il y en a beaucoup d'autres : un modèle ludique, où les jeux s'affronteraient d'après leur type d'espace, et où la théorie des jeux n'aurait pas les mêmes principes, par exemple l'espace lisse du go et l'espace strié des échecs ; ou bien un modèle noologique qui concerne non pas les contenus de pensée (idéologie), mais la forme, la manière ou le mode, la fonction de la pensée, d'après l'espace mental qu'elle trace, du point de vue d'une théorie générale de la pensée, d'une pensée de la pensée. Etc. Bien plus, il faudrait tenir compte d'autres espaces encore : l'espace troué, la manière dont il communique de façon différente avec le lisse et avec le strié. Mais, justement, ce qui nous intéresse, ce sont les passages et les combinaisons, dans les opérations de striage, de lissage. Comment l'espace ne cesse pas d'être strié sous la contrainte de forces qui s'exercent en lui ; mais comment aussi il développe d'autres forces et dégorge de nouveaux espaces lisses à travers le striage. Même la ville la plus striée dégorge des espaces lisses :

35. Dans sa préface à *Abstraction et Einfühlung*, Dora Vallier a raison de marquer l'indépendance respective de Worringner et de Kandinsky, et la différence de leurs problèmes. Elle n'en maintient pas moins qu'il peut y avoir convergence ou résonance. D'une certaine manière, tout art est abstrait, et le figuratif ne fait que découler de certains types d'abstraction. Mais, d'une autre manière, s'il y a ainsi des types de ligne très différents, géométrique-égyptienne, organique-grecque, vitale-gothique, etc., il s'agit de déterminer laquelle reste abstraite ou réalise l'abstraction comme telle. On peut douter que ce soit la ligne géométrique, dans la mesure où celle-ci trace encore une figure, même abstraite ou non représentative. La ligne abstraite serait plutôt celle que Michael Fried définit d'après certaines œuvres de Pollock : multidirectionnelle, sans intérieur ni extérieur, sans forme ni fond, ne délimitant rien, ne décrivant pas un contour, passant entre les taches et les points, emplissant un espace lisse, brassant une matière visuelle haptique et proche, qui « tout à la fois attire l'œil du spectateur et ne lui laisse aucun lieu pour se reposer » (Trois peintres américains », in *Peindre*, pp. 267 sq.). Chez Kandinsky lui-même, l'abstraction est moins réalisée par les structures géométriques que par les lignes de marche ou de parcours qui semblent renvoyer à des motifs nomades mongols.

habiter la ville en nomade, ou en troglodyte. Il suffit parfois de mouvements, de vitesse ou de lenteur, pour refaire un espace lisse. Et, certes, les espaces lisses ne sont pas par eux-mêmes libérateurs. Mais c'est en eux que la lutte change, se déplace, et que la vie reconstitue ses enjeux, affronte de nouveaux obstacles, invente de nouvelles allures, modifie les adversaires. Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver.