

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR D'ARTS PLASTIQUES
Ecole doctorale Arts, lettres, langues (ED 506)

présentée par
John Raby
Préparée à l'Unité de recherche EA 3208
Université Rennes 2
Arts : pratiques et poétiques

Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir.

Thèse soutenue le 31 janvier 2015
devant le jury composé de :

Lezeck BROGOWSKI
Professeur Université Rennes 2 / *directeur de thèse*

Denis BRIAND
Professeur Université Rennes 2 / *examinateur*

Béatrice RAMAUT CHEVASSUS
Professeur Université de St Etienne / *examinatrice*

Pierre SAUVANET
Professeur Université Bordeaux 3 / *examinateur*

Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir

« Et un jour, peut-être, les propositions qu'il nous fait,
encore obscures, d'être ouvertes à tous les vents
et repliées sur elles-mêmes, seront devenues étrangement
claires, car elles seront nôtres[1]. »

« Ne saurons jamais rien là dessus. Inutile de chercher.
Des boules de gaz qui tournent, qui se croisent, qui passent.
Toujours la même ritournelle[2]. »

INTRODUCTION

1. Gilles Deleuze : une voix…

L'impulsion première de ce travail fût la voix de Deleuze. Lors du visionnage de l'*Abécédaire*, un charme instantané, proprement musical, se développe à partir des divers timbres et rythmes de la voix du philosophe. De nombreux témoignages nous ont conforté depuis dans cette impression. René Schérer parle des « inflexions pénétrantes de ce ton qui composait son charme inimitable », allant jusqu'à dire que « son art philosophique fut la composition de son charme[3]. » Alain Roger évoque une « voix de gorge un peu enrouée [4]», tandis que Pierre Péju retient une « voix éraillée[5] ». Pascale Criton se remémore une « voix légèrement traînante [qui] laissait s'infiltrer d'imperceptibles fragmentations de temps[6] », quand Yves Mabin Chennevière insiste sur sa « beauté âpre », faisant du ton deleuzien l'instrument « d'une musique intérieure inégalée […][7].» Pour Roger Pol-Droit, la voix de Deleuze était « très étrange, retenue et

[1] Raymond Bellour, « Gilles Deleuze. Un philosophe nomade », *Magazine Littéraire* n° 257, septembre 1988, p. 14.

[2] James Joyce, *Ulysse. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1978, p. 243.

[3] René Schérer, « Un mysticisme athée », *Deleuze épars*, textes recueillis par André Bernold et Richard Pinhas, Paris, Hermann, 2005, p. 21.

[4] Alain Roger, « Gilles Deleuze », *Portraits de maîtres. Les professeurs de philosophie vus par leurs élèves*, sous la direction de Jean-Marc Joubert et Gilbert Pons, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 153.

[5] Pierre Péju, « Passages de Gilles Deleuze », *La Quinzaine Littéraire* n°686, février 1996, p. 18.

[6] Pascale Criton, « L'Invitation », *Deleuze épars*, *op. cit*., p. 57.

[7] Yves Mabin Chennevière, « Gilles, l'ami », *La Quinzaine Littéraire* n°686, février 1996, p. 16.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

incisive, sans arrogance aucune et cependant insistante[1] […].» Dans un élan poétique, il la compare à une « rivière de montagne : rapide, caillouteuse, avec une inimitable intrication de clarté et d'hésitation[2]. » Il fera ainsi de Deleuze non pas un « causeur » mais un « parleur », c'est-à-dire quelqu'un « qui invente quelque chose d'étrange avec la voix, qui fraie des chemins nouveaux[3]. » Bruno Heuzé finit par se demander « comment ne pas entendre de la musique dans l'allure même de l'expression orale de Gilles Deleuze, comme grand improvisateur et dans le timbre singulier de sa propre voix[4]. » Philippe Mengue va même jusqu'à penser que cette voix « flexueuse » enveloppe toute la philosophie du devenir. Toutes ces descriptions gravitent, nous semble-t-il, autour de ce que Barthes avait nommé le « grain de la voix », ce point de contact, de « friction », où le langage rencontre la singularité, la « matérialité » d'une voix qui tire le langage vers une musique[5]. Deleuze avait d'ailleurs bien conscience des implications expressive de la voix comme intensité. Ainsi a-t-il consacré un article à l'usage novateur des voix dans le théâtre de son ami Carmelo Bene[6]. Concernant l'enseignement, il déclarait : « Les cours, c'est une sorte de *Sprechgesang*, plus proche de la musique que du théâtre. Ou bien rien ne s'oppose en principe à ce qu'un cours soit un peu comme un concert rock[7]. » Ne souhaitait-il pas d'ailleurs faire d'un cours de philosophie l'équivalent d'une

---

[1] Roger Pol-Droit, « Deleuze comme musique et comme monde », *Le Monde des Livres*, 15 avril 2001, p. 7.

[2] Roger Pol-Droit, « www.imaginet.fr/deleuze », *Le Monde*, 19 mai 2000, p. 17. L'auteur demandera d'ailleurs au philosophe s'il ne pratiquerait pas une forme de yoga qui expliquerait cet art de la respiration (voir Roger Pol-Droit, « Lettre ouverte à Gilles Deleuze », *Le Monde*, 14 septembre 1990, p. 23).

[3] Roger Pol-Droit, « www.imaginet.fr/deleuze », *Le Monde*, *op. cit*., p. 17.

[4] Bruno Heuzé, « La Musique », *Aux Sources de la pensée de Gilles Deleuze*, sous la direction de Stéfan Leclercq, Bruxelles, Les Éditions Sils Maria, 2005, p. 116.

[5] Roland Barthes, *Œuvres complètes. Tome III, 1974-1980*, édition établie et présentée par Éric Martin, Paris, Seuil, 1995, p. 1440. Le charme de la voix deleuzienne pourrait en effet s'expliquer par ce grain qui, pour Barthes, instaure un rapport érotique entre la voix et celui qui l'écoute. (voir *Ibidem*, p. 1774).

[6] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, Paris, Minuit, 1955, p. 173-174.

[7] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 190. Deleuze réitère l'exemple du *Sprechgesang* dans l'*Abécédaire* (voir « P comme Professeur »).

chanson de Bob Dylan[1]? Toujours est-il qu'il a déclamé un aphorisme de Nietzsche sur la musique du groupe *Schizo*, fondé par, son élève Richard Pinhas[2], un peu comme si la diction philosophique était devenue à part entière musicale, s'éloignant de la part conceptuelle pour rejoindre la part affective du chant[3].

Dans l'*Abécédaire*, comme dans les enregistrements des cours donnés à Vincennes, cette voix deleuzienne, par sa nature expressive, semble mettre en évidence la manière dont les concepts évoluent, se métamorphosent, se développent, s'échangent, reviennent sur certains de leurs aspects, accélèrent ou prennent un virage imprévu. C'est ainsi que la voix « trace ces rythmes, ces mouvements de l'esprit dans l'espace et le temps[4]. » Se manifeste alors la part non abstraite du concept, autrement dit sa matière expressive, le

[1] « Professeur, je voudrais arriver à faire un cours comme Dylan organise une chanson, étonnant producteur plutôt qu'auteur. » (Gilles Deleuze, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 14-15).

[2] Il s'agit de l'aphorisme 638 d'*Humain, trop humain* intitulé « Le voyageur ». L'enregistrement se trouve sur l'album du groupe Heldon, *Electronique Guerilla*, Paris, Disque Disjuncta, 1974. Stéfan Leclerq commente cet événement en ces termes : « Il s'agit là d'une réelle pop' philosophie où le texte ne vaut plus pour lui-même, donc comme objet d'étude d'une histoire, mais vit par la musique un devenir comme ligne de fuite traversant les catégories et les mentalités. » (Stéfan Leclerq, « La Réception posthume de l'œuvre de Gilles Deleuze », *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, coordonné par Alain Beaulieu, Paris, Presses Universitaire de France, 1995, p. 151).

[3] Et c'est ce que laisse confirmer, *a posteriori*, un disque en hommage à Deleuze (*Folds and Rhizome*) paru sur le label belge de musique électronique *Sub Rosa*. Tobias Hazan et David Shea, dans leur composition « *Rhizome : No Beginning No End*, remixent des extraits audio de la voix de Deleuze issus de l'*Abécédaire* (Tobias Hazan et David Shea, « Rhizome : No Beginning No End », *Folds and Rhizomes*, Sub Rosa, 1996). Dans une nouvelle édition faite par le même label, toujours en hommage à Deleuze, nommée *Double Articulation*, les extraits audio de Deleuze ne sont cette fois même plus mixés mais présentés tels quels, comme si la voix de Deleuze était reconnue comme une musique à elle seule (Pierre-Yves Macé, *Musique et documents sonores. Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Paris, Les Presses du Réel, 2012, p. 36-38). Ainsi sont mis à part les extraits de l'*Abécédaire* dans lesquels Deleuze évoque d'une part sa rencontre avec les surfeurs autour de la notion de « pli », mais aussi lorsqu'il parle du « sombre précurseur ». En 1996, la voix de Deleuze sera une fois de plus utilisée dans *In memoriam Gilles Deleuze*, double album publié par le label *Mille Plateaux*. Celui-ci commence par un extrait de trente-huit secondes de l'*Abécédaire*. Si Deleuze cherchait, comme nous le verrons, à sortir de la philosophie par la non-philosophie, il semble bien que, par son style, par les « vocalisations » de sa voix, sa pensée se soit ainsi faite musicale.

[4] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 303.

conceptuel prenant une existence affective par son énonciation même. Cette énonciation n'est pas étrangère au concept, mais en fait partie puisqu'elle en exprime la dynamique interne, le déploiement, le drame. En se remémorant les cours donnés par Deleuze, Pierre Péju insiste sur la présence d'un « mouvement presque musical, essentiel et discret » qui emportait les concepts, toujours accompagnés d'une « certaine intonation », d'une « singulière insistance », d'un « souffle[1] ». À propos des enregistrements audio des cours donnés par Deleuze sur le cinéma entre 1981 et 1985, Yves Criton observe comment une manière de parler et une façon de penser ne cessent de se faire l'une dans l'autre, l'une avec l'autre, pour produire ensemble un « style enjoué et réjouissant, luxuriant, chatoyant, fascinant[2]. » Claude Jaeglé évoque également l' « univers sonore » du cours qui était, selon lui, absent des ouvrages. Un tel « univers », par le biais de la voix, communique les tensions, les joies, les tâtonnements de la recherche conceptuelle, à la manière d'une improvisation. Claude Jaeglé tire même ces cours vers le domaine théâtral, déterminant des « personnages oratoires » qui « peupleraient » la voix du professeur. Ainsi pourrait-on reconnaître l'espiègle (timbre nasalisé), le clown (celui qui répète certaines expression), l'agonisant (les râles et les borborygmes), mais aussi l'ogre, le penseur[3]… La voix deleuzienne ne serait plus une voix singulière renvoyant à une personne, mais une multiplicité de voix étrangères : «[…] la voix patiente, insinuante, lente, accélérée, agacée, tombale, narquoise ; sa voix timbrée de la rage, sa

[1] Pierre Péju, « Passages de Gilles Deleuze », *La Quinzaine Littéraire,* numéro 686, février 1996, p. 17-18.

[2] Yves Critton, « Le Style comme filtre. Economie de l'attention et goûts philosophiques », *Critique,* numéro 752-753, janvier-février 2010, p. 28-29.

[3] Claude Jaeglé, *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*, Paris, Presses Universitaire de France, 2005, p. 20-21.

voix de colère, la voix qui sourit […][1]. » Nous évoquons ainsi la part musicale des enseignements de Deleuze, car elle constitue, comme nous le disions, le point de départ de ce travail. Nous insisterons sur cette musicalité philosophique plus loin ; mais avant, il nous apparaît nécessaire de raconter comment la pensée deleuzienne s'est peu à peu imposée à nous, prenant possession de préoccupations qui, au départ, se voulaient plus générales. Cette introduction souhaiterait ainsi rapporter l'évolution de nos recherches, la modification de la problématique, mais aussi les problèmes méthodologiques auxquels la pensée deleuzienne nous a confronté.

2. Lecture simultanéiste de Richard Pinhas

Après avoir découvert cette voix qui se déploie dans tout l' *Abécédaire* , entretien fleuve qui évoque des sujets aussi variés que la plainte, le « chant de la Terre », la place du jugement en philosophie, la boisson, la maladie, la fatigue, l'espace riemannien, la musique de Claude François, les idées comiques de Benny Hill ou la nullité du journal de vingt heures… la lecture d'un ouvrage de Richard Pinhas consacré au rapport entre le philosophe et la musique apporta finalement une seconde impulsion. En voici l'extrait qui fût pour nous tout à fait décisif :

> Zappa, prince du mouvement forcé, démon du hors limite, grand franchiseur des seuils. Si la simultanéité opère le plan des synthèses, le Rythme génère par lui-même l'expression organique du diagramme musical : l'harmonie réside dans cette simultanéité des coexistences ; elle met en évidence l'unité de l'œuvre. Le simultanéisme réalise l'un-tout d'un cosmos devenu acoustique, harmonie compossible des flux sonores[2].

Ce passage se présente *a posteriori* comme un condensé du sujet que cette thèse aurait voulu développer, à savoir un dialogue entre la philosophie de Gilles Deleuze et

[1] Francis Marmande, « Deleuze, musique intacte », *Le Monde*, jeudi 17 novembre 2005, p. 2. Sur cet aspect, on ne peut manquer de faire référence au travail du comédien et metteur en scène Robert Cantarella qui, dans une pièce de théâtre intitulée « Faire le Gilles », réinterprète les cours de Gilles Deleuze consacrés au cinéma. C'est ainsi que la parole deleuzienne devient une sorte de personnage moitié conceptuel, moitié théâtral, ou plutôt, une somme de personnages. En cela, Robert Cantarella n'est pas une sorte d'acteur « ventriloque » – c'est déjà Deleuze qui fait parler nombre d'auteurs dans sa seule diction. (voir Gilles Boudinet, *Deleuze et l'anti-pédagogue : vers une esthétique de l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 10-12).

[2] Richard Pinhas, *Les Larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, préface de Maurice G. Dantec, Paris, Flammarion, 2001.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'esthétique du musicien américain Frank Zappa. Or, si l'œuvre de Frank Zappa nous était familière, l'œuvre de Deleuze, en revanche, nous était entièrement étrangère. Bien plus, c'est la philosophie elle-même, de manière générale, qui nous était tout à fait inconnue.

Notre première approche de cette pensée, par le biais de l'écriture, fût donc, non pas un livre écrit par Deleuze, mais bien l'ouvrage de Pinhas, élève assidu des cours du philosophe. Or, comme le résume François Dosse, Richard Pinhas, proposerait une lecture fort singulière du système deleuzien, puisqu'il en fait une réflexion sur un « simultanéisme comme éternité et totalité temporelle[1] ». Ce livre, étrange, au vocabulaire à la fois complexe et poétique, nous a fort séduit, bien qu'il exige une connaissance de la pensée deleuzienne que nous ne possédions pas. Deux autres passages de ce livre nous ont pour ainsi dire « arrêté ». Sous la forme d'une litanie, Pinhas développe sous diverses approches, divers éclairages, une seule idée qui semble fonder tout le rapport que Deleuze pouvait entretenir avec la musique. Elle consiste à penser que l'éternel retour nietzschéen serait l'objet propre à la musique, et qu'elle exprimerait ainsi un temps affranchi de la linéarité au profit de que l'auteur appelle un « simultanéisme ».

> En son point limite, la petite ritournelle implique sans doute une Musique des Sphères. Un seul cosmos, un seul et unique Plan, peut-être même une seule ritournelle sans cesse renouvelée, expression musicale de l'Éternel Retour. Le rythme est essentiellement Ontologique, et toute l'histoire de la musique semble être un plaidoyer pour une véritable Ontologie de l'Inégal[2].

Cet Inégal, autrement dit l'éternel retour qui synthétise tous les instants, incarnerait le but ultime de toute musique. Cette préoccupation fondamentale se retrouverait à travers toutes les époques. Bach, Mozart, Wagner, Malher, Debussy, Jimi Hendrix, Steve Reich, Philip Glass, Zappa, Brian Eno, Robert Fripp, *Aphex Twin*, *Autechre*, *Scanner*, *Mouse on Mars* offrent autant de développements de ce même idéal esthétique : l'éternel retour[3]. Outre l'énorme portée que Pinhas confère à la pensée nietzschéo-

[1] François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007, p. 524.

[2] Richard Pinhas, *Les Larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, *op. cit.*, p. 66.

[3] Pour les pages où sont cités ces compositeurs, voir *Ibidem*, p. 142, 157, 174 et 204.

deleuzienne de la musique, elle semblait fournir des outils essentiels pour penser l'idéal esthétique de Frank Zappa, qui consiste, justement, à dépasser le temps successif et linéaire au profit d'un simultanéisme. L'ouvrage de Pinhas prposait ici une piste de recherche qu'il nous restait à approfondir. Mais il est nécessaire à présent de restituer les problèmes auxquels nous avons été confrontés en choisissant Deleuze comme sujet d'étude. Il s'avère que les complications apportées par cette pensée si sinueuse, si subtile dans son exercice, a eu pour effet, fâcheux, de déséquilibrer tout à fait notre recherche. En effet, ce qui se destinait à être une mise en valeur du travail de Zappa par la pensée deleuzienne s'est peu à peu transformée en une recherche sur le rapport entre Deleuze et la musique, l'oeuvre zappaïenne devenant alors une présence réduite à l'état d'exemple illustratif.

Comme nous le disions auparavant, le premier contact direct avec la philosophie de Deleuze s'est fait par le visionnage de l' *Abécédaire*. C'est bien entendu le passage consacré à la musique (« O comme Opéra ») qui a retenu toute notre attention. Une fois encore, ce que Deleuze y déclare nous est apparu comme chargé d'échos potentiels avec l'œuvre de Zappa. Deleuze part d'un problème : « Qu'est-ce qui fait qu'il y ait une communion entre une chanson populaire et un chef d'œuvre musical [1]? » Quel point commun entre Edith Piaf, Charles Trenet, Claude François et Schoënberg, Malher ou Stockhausen ? La musique de Zappa incarne cette même question, s'emparant des styles les plus divers, du *doo-wop* à Varèse, pour justement tenter de dépasser le fossé qui sépare les musiques populaires des musiques dites sérieuses. Deleuze décrit alors la musique comme une puissance « de porter à un niveau cosmique, comme si les étoiles se mettaient à chanter un petit air de cloches de vache, un petit air de berger. Ou c'est plutôt l'inverse, c'est les clochettes de vaches qui sont tout d'un coup élevées à l'état de bruit céleste, ou de bruits infernaux[2]. » Cette description imagée, fort séduisante car pleine de poésie, nous a paru définir, dans un langage nouveau, flamboyant, un des aspects fondamentaux de la musique zappaïenne : donner des airs grotesques de gigantisme à des styles populaires. Mais les résonances entre l'art de Zappa et la pensée deleuzienne ne se limitaient pas aux dialogues entre divers styles de musique. Zappa a

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Paris, Editions Montparnasse, 2004.

[2] *Ibidem.*

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

en effet crée un principe original, nommé *Continuité Conceptuelle* – principe qui consiste à faire revenir perpétuellement divers éléments hétéroclites (mots, images, un refrain comme celui de *Louie-Louie*), tout élément pouvant ainsi devenir potentiellement un leitmotiv. De tels retours trouvaient, dans le concept de ritournelle, un équivalent philosophique idéal. Enfin, le dernier point commun entre Zappa et Deleuze, peut-être le plus profond, était l'idéal de simultanéisme développé dans l'exégèse de Pinhas. Même si nous avons réalisé qu'un tel idéal n'était pas clairement énoncé par Deleuze dans l' *Abécédaire*, la référence à Stockhausen, compositeur auquel le philosophe aurait emprunté la notion de « cosmos musical », nous est apparue comme la confirmation d'un simultanéisme deleuzien. Le cosmos (que le compositeur allemand nomme plus volontiers « univers ») consiste à pressentir l'univers comme une totalité, autrement dit à dépasser notre état d'être fini pour entrer en communion avec le Tout.

> Malgré cette existence de prisonnier et le sentiment de fond de me trouver avec un équipage de bateau, je crois que chacun tôt ou tard prend part spirituellement au tout de l'univers et à tout ce qui se passe dans l'univers et dans tous les univers. Et que chacun est conscient, dans un état désincarné, de formidablement plus que lorsqu'on est ici à l'état de terrien, comme je l'ai toujours dit[1].

Or, si l'aspect « pédagogique » de l' *Abécédaire*, nous a séduit et encouragé à choisir Deleuze comme sujet d'étude, très rapidement nous serons confronté à un problème, en ceci que la séduction première est très vite devenue ce qui, à la fois, a bloqué tout approfondissement possible, et ce qui a considérablement surchargé notre recherche. La philosophie deleuzienne, loin de nous aider à comprendre autrement ce que donnait à penser la musique de Frank Zappa, a pour ainsi dire absorbé toute notre attention. Ce qui devait être un dialogue entre une œuvre musicale et une philosophie, est devenue un monologue intérieur à cette seule philosophie. Nous ne nous demandions plus « qu'est ce que l'univocité peut avoir affaire avec la musique ? », mais « qu'est ce que l'univocité ? ». *A posteriori*, ce phénomène n'a rien de surprenant, et c'est tout à l'honneur de la philosophie deleuzienne d'être à la fois riche et exigeante. N'avons nous pas été, tout simplement, victime de la puissance d'une pensée ?

[1] Karlheinz Stockhausen, « Sur l'évolution de la musique », *La Science et la métamorphose des arts*, sous la direction de Raymond Daudel et Nicole Lemaire d'Agaggio, Paris, Presses Universitaire de France, 1994, p. 139.

3. Ambiguïtés deleuziennes et problèmes méthodologiques

Outre le fait que, très logiquement, la philosophie deleuzien exige le développement de questionnements philosophiques, il n'en demeurait pas moins qu'un problème se posait : quel type de rapport peut s'établir, de façon générale, entre cette philosophie et la musique ? Sur cette question, Danielle Cohen-Lévinas écrit : « Fabriquer de la métaphore musicale à partir de la philosophie, ou fabriquer de la métaphore philosophique à partir de la musique serait en définitive une véritable trahison[1]. » Pourtant, il est tentant de demander en retour : n'est-ce pas ce que Deleuze lui-même a fait ? Ou plutôt, l'importance capitale du style chez Deleuze n'entraîne-t elle pas une nouvelle manière de philosopher (et donc de lire, de penser) qui flirte avec la littérature et la poésie comme « devenir-musical » de la langue ? Une philosophie donc qui se refuserait à toute portée métaphysique mais deviendrait « philosophie de la vie » : n'est ce pas ce en quoi consiste la « *pop'* philosophie » ? C'est-à-dire une philosophie non plus faite pour être interprétée, voire même comprise, mais seulement pour être utilisée, faite pour créer de nouvelles manières de vivre et de penser[2]. Un livre de « *pop'* philosophie » n'aurait ainsi plus de problème de sens, mais uniquement un problème d'usage. C'est ainsi qu'indécis, bloqué entre une approche prudente (pour ne pas dire paralysée), et un usage intuitif, cette philosophie nous posa un problème cornélien de méthodologie. À vrai dire, nous ne sommes jamais sortis de ce problème puisque ce dernier est même devenu le sujet même de notre thèse.

Ainsi, le concept de ritournelle se résume t-il à une petite musique; ou bien fait-elle référence, de façon originale, à l'éternel retour indicible de Nietzsche ? Est-il purement pragmatique ou ontologique ? Un tel écart astreint le chercheur à une perplexité qui condamne à l'immobilité, l'œuvre prenant des allures de labyrinthe. Et même si Deleuze encourage à perdre le fil d'Ariane pour affirmer le nomadisme, être perdu et errer ne peut-être un sujet constant de joie et d'exaltation : Ariane s'est bel et bien

[1] Danielle Cohen-Lévinas, « Deleuze musicien », *Gilles Deleuze. Immanence et vie*, Paris, Presses Universitaire de France, 2006, p. 141.

[2] « Pop'philosophie. Il n'y a rien comprendre, rien à interpréter. » (Gilles Deleuze, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 10). « Expérimentez, n'interprétez jamais. » (*Ibidem*, p. 60).

pendue. Mais éprouver négativement ce sentiment d'égarement perpétuel n'est-il pas « déplacé » au regard du « nomadisme » affirmé par Deleuze ? Est-il foncièrement naturel d'être condamné à dire, à l'instar de Jacques Rancière, « la pensée de Deleuze, je ne sais pas très bien encore ce qu'elle est, je le cherche[1] » ? Mais, encore mieux, d'affirmer cette ignorance comme source de joie ? La recherche serait naturelle, c'est-à-dire nécessaire, au sens où il y aurait une ouverture essentielle du système de Deleuze – ou pour reprendre une expression d'André Bernold et de Richard Pinhas, le corpus a été et demeure « en chantier » :

> […] son œuvre en chantier, à son œuvre qui fut et qui reste un chantier, en chantier, aujourd'hui même, pour nous. […] Il y a des thèses, elles sont inattaquables : ce sont des thèses. Il y a des collages, il y a des tâtonnements, il y a des colloques et des congrès. On répète, on se répète. C'est le chantier[2].

Mais un chantier n'est-il pas aussi fait pour construire ? Deleuze n'avait-il pas lui-même évoqué le « constructivisme » propre à sa philosophie ? Si l'essence de l'œuvre deleuzienne consiste à demeurer en chantier, faut-il dans ce cas oublier tout espoir de rencontrer un arrière plan commun à tous les fragments qui en délimiterait l'usage ? À ce propos, René Schérer a raison d'insister sur le renouvellement de la notion d'apprentissage que suppose l'œuvre deleuzienne : « Apprendre avec Deleuze, c'est aussi apprendre Deleuze. Ce qui ne veut pas dire le savoir[3]. » Apprendre Deleuze ne consisterait pas à répéter ce qu'il a déjà dit, vain psittacisme que nous avons d'ailleurs cru déceler dans certaines études deleuziennes. Apprendre reviendrait plutôt à créer ce que le philosophe n'a pas dit, mais seulement sous-entendu dans ce qu'il a dit[4]. Comme le fait encore remarquer Jacques Rancière, si apprendre revient à chercher à comprendre

---

[1] Jacques Rancière, « Existe-t-il un esthétique deleuzienne? », *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, sous la direction d'Eric Alliez, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 525. C'est nous qui soulignons.

[2] André Bernold et Richard Pinhas, « Présentation », *Deleuze épars*, *op. cit.*, p. 3-4. C'est un texte touchant qui permet de percevoir ce qu'était la pensée de Deleuze comme événement. À ce sujet est abordée l'audace de cette pensée qui, en retour, ne peut qu'exiger, si on la poursuit, une audace de la part de celui qui l'analyse. André Bernold et Richard Pinhas expliquent ainsi le relatif silence des « initiés », et la déception à la lecture des ouvrages consacrés jusqu'alors à cette philosophie.

[3] René Schérer, « Un mysticisme athée », *Deleuze épars*, *op. cit.*, p. 29.

[4] *Ibidem*, p. 25.

un penseur :

> Comprendre un penseur, ce n'est pas venir coïncider avec son centre. C'est, au contraire, le déporter, l'emporter sur une trajectoire où ses articulations se desserrent et laissent un jeu. Il est alors possible de dé-figurer cette pensée pour la refigurer autrement, de sortir de la contrainte de ses mots pour l'énoncer dans cette langue étrangère dont Deleuze, après Proust, fait la tâche de l'écrivain[1].

Autrement dit, la pensée deleuzienne implique une grande exigence : celle d'être renouvelée, recréée ; ce qui ne veut pas pour autant dire le réduire à de faciles slogans dont on varierait simplement les emplacements ou le décor, ou bien encore tendre vers une complexification qui rendrait le système encore plus hermétique qu'il ne l'est déjà[2]. C'est un excellent article d'Élie During, dont nous ne pouvons que citer ici un long passage, qui a permis de poser le problème autrement :

> Dès que l'on se réclame d'un philosophe pour penser sur lui ou à partir de lui, le risque est double en effet : il faut éviter à la fois la paraphrase et l'illustration, le calque et l'application. Car ce que Deleuze dénonçait en parlant de la « pensée représentative » trouve sa première effectuation dans le style du commentaire, ingénue ou savant, dont le petit théâtre reproduit à l'identique, selon des recompositions plus ou moins inspirées, une construction d'abord reconnue chez l'auteur. A cet égard, il ne suffit pas de « rejouer les concepts sur une nouvelle

[1] Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, *op. cit.*, p. 526.

[2] Richard Pinhas restitue les propos suivants : « Deleuze nous avait déjà prévenus. Il nous disait : « Ne vous inquiétez pas, pendant vingt ans les gens diront n'importe quoi sur ce que j'écris ou bien sur ce que je dis. Après, peut-être... » Et c'est bien ce qui s'est passé, même s'il fallait s'y attendre : on a dit, écrit, raconté n'importe quoi sur Deleuze. […] Soit parce qu'on ne le lisait pas vraiment et qu'on se contentait de quelques slogans. Soit au contraire parce qu'on le compliquait à l'extrême, jusqu'à en faire de la bouillie. » (Richard Pinhas, « Deleuze, le dehors entre les murs. Entretien avec Richard Pinhas », *Europe* numéro 996, avril 2012, p. 190-191). C'est d'ailleurs ce qu'ont bien senti les élèves de Deleuze dont la majorité, comme nosu le disions, restent silencieux : « La philosophie comme création de concepts, oui. Mais une telle création ne peut se faire sans une audace extrême. Mais nous, devant cette audace, que pouvons-nous faire ? Cela ne dépend pas de nous. Et que cela ne dépende pas de nous, c'est une simple variante de ceci : l'Intempestif. Deleuze épars ? Non : Deleuze est tout entier rassemblé dans les multiplicités d'une intempestive audace. C'est nous qui sommes épars autour de lui. Qu'on pense aux commentateurs de Nietzsche en 1910... Nous voici donc en ordre dispersé, amis disparates et comme bouleversés. Nous avons assisté à cette pensée. Nous avons (presque) tout compris. Mais avons-nous quelque chose à faire avec, avons-nous quelque chose à faire de cette audace sans l'affadir ? » (André Bernold et Richard Pinhas, « Présentation », *Deleuze épars*, *op. cit.*, p. 4).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> scène », car ce mouvement peut fort bien s'exécuter tout entier sur la scène de la représentation. On dit : voyez comme cela s'applique bien au cinéma, à la musique, voyez comme cela marche bien. On n'a pourtant fait que généraliser un procédé en l'appliquant à de nouveaux objets : on n'a fait qu'illustrer un concept repris « tout fait ». Cette opération se dissimule volontiers derrière un réseau de métaphores machiniques. Le sens est toujours « produit », « machiné » : on met donc Deleuze « en série », on le connecte à d'autres « agencements », pour voir ce que cela donne : Deleuze et Nietzsche (ou Kant, ou Spinoza), Deleuze et Borges (ou Melville ou Kafka), Deleuze et les gangs de Los Angeles, Deleuze et la musique techno, Deleuze et internet, etc. « Pop »philosophie »... On parle d'une « dérive » à partir de Deleuze, pour justifier la production d'un texte ou s'enfilent comme des guirlandes tous les topoïs deleuziens, portés par une écriture mimétique qui ressemble parfois fâcheusement à une parodie. On invoque, au moment voulu, tel concept deleuzien comme un mantra, telle formule comme un mot d'ordre. On essaime les citations comme un mode mi-scolastique mi-dadaïste (collage, cut-up, pick-up...). On se réclame enfin de telle déclaration du Maître, par exemple celle qui identifie la théorie à « une boîte à outils », pour se justifier d'une infidélité supposée. Mais ce sont là des signes de reconnaissance, ou des précautions rhétoriques, car on ne retrouve rien d'autre, au terme de ces opérations, que ce qu'on a mis au départ. La belle machinerie qui fournit le prétexte de nombre d'articles, se contente de mettre élégamment en scène des concepts dont l'efficacité a été éprouvée et démontrée ailleurs, dans le corpus deleuzien[1].

Cette critique, d'une précision implacable, met en lumière avec sûreté le tour de « passe-passe » qui préside à nombre d'études se réclamant de la pensée deleuzienne, mais qui, finalement, la trahiraient tout à fait, puisqu'elles ne recréeraient pas les concepts, mais en feraient de simples « mots de passe [2]». On peut reprendre à ce propos la distinction qu'établissait lui-même Deleuze entre le traître et le tricheur. Le tricheur est celui qui s'empare de propriétés fixes pour y instaurer un nouvel ordre. Ainsi on s'empare de concepts, on change leur ordre mais finalement, rien n'a jamais changé, on retrouve ce qu'on avait mis au départ. C'est ce que Deleuze nomme le plagiat et ce que During retrouve dans les commentaires du deleuzisme. Le traître, quant à lui, s'empare des significations dominantes, de l'ordre établi, pour expérimenter et créer du neuf. Deleuze n'est-il d'ailleurs pas devenu un philosophe des plus respectables, pour ainsi dire incontournables : une institution ? La déterritorialisation, terme qui a envahi le champ des sciences humaines, n'est-il pas devenu une de ces significations dominantes que Deleuze accusait? « Le tricheur a beaucoup d'avenir, mais pas du tout de

[1] Élie During, « Deleuze, et après ? », *Critique*, Avril 1999, p. 309.

[2] *Ibidem*. Élie During précise que c'est Deleuze lui-même qui serait responsable du mauvais usage de ses concepts, tant il a développé la dimension métaphorique de ceux-ci.

devenir[1]. » Pourtant, si trahir revient à expérimenter, Élie During prend soin de rappeler que toute expérimentation consiste en un risque réel, c'est-à-dire commence par le repérage d'un blocage de la machine, d'un dysfonctionnement, d'une anomalie qui force à penser de nouvelles fonctions, à développer une approche inédite. N'est-ce pas ce que Deleuze lui-même a fait avec les auteurs qu'il aimait ? Trahir Deleuze reviendrait alors à respecter sa pensée, au même sens où lui-même n'a pas hésité à trahir les œuvres qu'il affectionnait. Comme nous le verrons, l'art du portrait « à la Bacon » peints par Deleuze tenait à ce que la trahison ne soit pas « gratuite », mais corresponde bien à un problème, une faille latente dans le système du philosophe : rendre pensable ce qui n'était jusqu'alors que virtuel, comme en attente, mais révélé par une connexion avec un élément hétérogène. Il n'en demeure pas moins que Deleuze agit ici en « faussaire », introduisant dans sa lecture des torsions, des forçages dans le système d'un autre. Un faussaire qui agit d'ailleurs, comme l'a fait remarquer Guy Lardreau, avec une certaine brutalité – brutalité qui a tendance a paralysé l'amateur[2]. Pour notre cas, nous pouvons peut être nous estimés chanceux, puisque le problème n'a pas eu besoin d'être cherché : il s'est plutôt imposé à nous. Ce travail constitue en effet le témoignage d'une impasse méthodologique. Certes, rares doivent être les recherches qui suivent un parcours en pure ligne droite, le plus court chemin entre deux points. Concernant cette thèse, elle demeure une analyse rétrospective des problèmes, impasses ou blocages que cette recherche a rencontré sur son développement. Il nous a semble qu'il s'agissait là de la démarche la plus honnête.

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 53.

[2] « Terreur que la ritournelle distille : vous croyez que... (et vous n'avez pas tort) eh bien ! pas du tout (puisque ça vous rend bête). Le lecteur, supposé à la sottise, comme nul ne désire passer pour sot, que l'intelligence de Deleuze scintille devra admettre le faux pour vrai. » (Guy Lardreau, *L'Exercice différé de la philosophie. À l'occasion de Deleuze*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 59).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

ESTHÉTIQUE ET MÉTHODE DELEUZIENNE

1. De la relative absence de musique chez Deleuze

D'après Roland Barthes, si les écrivains ont souvent su parler de peinture, aucun n'aurait su aborder le problème de la musique. Un tel échec tiendrait à la nature même du langage : « La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence. Sur la musique, aucun autre discours ne peut être tenu que celui de la différence – de l'évaluation[1]. » Or, Barthes reconnaît en Nietzsche et Deleuze les penseurs de cette évaluation, seule capable de créer un discours en prise sur la musique. Mais si Nietzsche, comme on sait, a abondamment parlé de musique, Deleuze, en revanche, n'est pas reconnu pour s'en être particulièrement préoccupé[2].

1. La musique, cette « mangeuse de temps »

Contrairement à la peinture, la littérature ou le cinéma, Deleuze n'a en effet pas consacré de livre à la musique. Pourtant, dans *Mille Plateaux*, en collaboration avec Guattari, Deleuze consacra un chapitre (« De la ritournelle ») pour définir la musique comme ritournelle déterritorialisée. Mais sur ce point, on est en droit de penser que la présence de la musique serait surtout le fruit, du moins l'initiative de Guattari, grand amateur de musique, ainsi que pianiste. Deleuze le reconnaît d'ailleurs lui-même : « Guattari est un philosophe extraordinaire, d'abord et surtout quand il parle politique, ou musique[3]. » On peut supposer que la ritournelle est un concept inventé par Félix Guattari **:** « Le désir, dit Félix : une ritournelle[4]. » Aussi, cette rencontre aurait-elle

[1] Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue » (1977), *Œuvres Complètes. Tome III, 1974-1980*, *op. cit.*, p. 880. Roland Barthes a participé, avec Foucault et Deleuze, à une session de travail sur la question du temps musical dirigé par Boulez, à l'IRCAM.

[2] Deleuze n'était pas musicien, contrairement à Barthes, Rousseau, Nietzsche, Jankélévitch et Schopenhauer, penseurs qui ont tous donnés une place plus ou moins importante à la musique.

[3] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 41.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 118. Voir aussi François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte 2009, p. 302. Dans un cours donné à Vincennes en 1977, époque d'élaboration de *Mille Plateaux*, Deleuze déclare : « Il y a des types de chant qui ne sont pas encore musicaux, par exemple Guattari tient énormément à l'importance d'une notion qu'il faudrait développer, celle de ritournelle. » (Gilles Deleuze, *Sur la musique I*, Cours Vincennes 08.03.1977,

« musicalisé » Deleuze autant qu'elle l'a « politisé ». Il n'en demeure pas moins que Deleuze est surtout reconnu pour ses livres sur la littérature, l'histoire du cinéma et la peinture de Francis Bacon[1]. Ceci explique peut être pourquoi, dans l' *Abécédaire*, l'interlocutrice du philosophe, Claire Parnet, affirme que le domaine artistique privilégié par Deleuze demeure tout ce qui touche au visuel (la peinture, le cinéma) et non au sonore. C'est pourquoi elle juge la rubrique de l' *Abécédaire* consacrée au musical (« O comme Opéra ») comme une sorte de « rubrique plaisanterie », une forme de récréation entre deux problèmes plus sérieux. Pourtant, Deleuze ne se montre pas du tout de cet avis (« Non, t'es un peu sévère là… [2]» lui rétorque-t-il). Car, bien qu'il reconnaisse la relative discrétion de la musique dans son œuvre, il explique cet état de

---

(consulté le 02/12/2009) http://www/.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1808-03-77.htm)

[1] C'est ainsi que dans l'ouvrage d'Anne Sauvagnargues consacré au rapport entre la philosophie deleuzienne et les arts, seules deux pages sont consacrées à la musique (Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaire de France, 2006, p. 210-211). Le concept de ritournelle, quant à lui, est tout à fait absent. Pourtant, il semble que ces dernières années le rapport entre Deleuze et la musique devienne un sujet qui mérite d'être exploré. Au mois de septembre 2007, à l'occasion de la publication de l'*Image-mouvement* traduit en japonais, plusieurs événements consacrés au rapport de Deleuze avec la musique se sont succédés sur plusieurs jours à Tokyo. Des groupes de musique comme Cosmic Crew, Taeji Sawai (groupes de la punk-noise japonaise) ou encore Kid 606 (musicien électronique vénézuélien) ont produit des performances en s'inspirant des concepts deleuziens. Richard Pinhas et Jérôme Schmidt ont modulé des extraits vocaux et vidéos de Gilles Deleuze « *pour en ressusciter la musicalité* » Plusieurs interventions ont ensuite tenté d'approcher la question du rapport entre Deleuze et la musique. (Voir http://www.ambafrance-jp.org/Lire-en-fete-a-Tokyo-2007-semaine) En 2011, le Centre de documentation de la musique contemporaine organisa à Paris un séminaire de cinq jours consacré à l'approche deleuzienne du musical. Aux côtés de spécialistes de Deleuze se sont retrouvés des compositeurs contemporains français (Pascale Criton, Frédéric Verrières, Frank Bedrossian, François Bayle…) pour penser la création musicale à travers la philosophie deleuzienne. (Voir http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/deleuze-musique-seminaire-nomade) Mais si un tel sujet n'a pas été réellement approfondi en France, ne serait-ce que par l'absence de publication consacrée à ce problème, au Royaume-Uni, en revanche, trois livres ont déjà été publiés sur la question. (Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Paintings, and the Arts*, New York, Routledge, 2003 ; *Deleuze and Music*, édité par Ian Buchanan et Marcel Sidoba, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004 ; Edward Campbell, *Music After Deleuze*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013). Mais un tel chiffre demeure malgré tout fort minime si on le compare à ceux consacrés aux rapports entre Deleuze et la peinture, le cinéma ou la littérature.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, « O comme « Opéra » », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op.cit.*

fait non pas par un manque d'intérêt ou de réceptivité (Pierre Boulez donne d'ailleurs raison à Deleuze, décrivant ce dernier comme « un des très rares intellectuels qui se soit profondément intéressé à la musique[1]. ») Deleuze explique cette relative marginalité du musical dans son œuvre par un manque de temps. En effet, à entendre le philosophe, la musique a tout de cette terrible « mangeuse de temps [2]» dont parlait déjà Schoënberg. Écouter de la musique prendrait trop de temps, à la manière d'un « gouffre ». Deleuze aurait donc volontairement cessé d'écouter de la musique afin de privilégier d'autres problèmes, d'autres activités *a priori* plus urgentes[3]. Finalement, ce sera bien le manque de temps qui l'empêchera d'écrire sur la musique lorsqu'il le souhaitera vraiment. En effet, comme le rapporte son élève Richard Pinhas, à la fin de sa vie, Deleuze prévoyait d'écrire un livre sur le sujet :

> Gilles me parle de Ravel, du livre sur la musique qu'il aimerait écrire, de la forme livre qu'il voudrait « dépasser », accéder à une nouvelle forme d'énonciation, une autre matière-énoncé, un possible à composer. […] Il me décrit sa passion pour Ravel, le *Boléro*, la Valse[4].

Mais l'aggravation de sa maladie ne lui a pas permis de réaliser cette œuvre. Toutefois, le projet d'écrire sur la musique n'était pas venu à Deleuze seulement à la fin de sa vie. Il s'était déjà esquissé bien avant, en 1987. Deleuze, au moment de prendre sa retraite, souhaitait en effet travailler sur un livre consacré à la question musicale, aidé de Pascale Criton, musicologue qui assistait à ses cours depuis 1975[5]. Ce n'est donc pas une simple

---

[1] David Rabouin, « Le Compagnon errant des musiciens », *Magazine Littéraire* numéro 406, février 2002, p. 40.

[2] Arnold Schoënberg, *Le Style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 95.

[3] Un tel argument peut paraître toutefois étonnant. Il est connu que Deleuze se rendait très souvent dans les salles de cinéma toute sa vie durant. Regarder un film ne prend t-il pas autant, voire plus de temps que d'écouter une symphonie ? (Sur l'assiduité de Deleuze en tant qu'amateur de cinéma, voir Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 263 ; Dock Zabunyan, « Deleuze et le dehors cinématographique », *Europe* n° 996, Avril 2012, p. 131).

[4] Richard Pinhas, *Les Larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, *op. cit.*, p. 24-25. Déjà dans un cours consacré à la musique en 1984, Deleuze évoquait cette célèbre pièce de Ravel : « Une petite phrase, qu'il suffit d'entendre une fois pour ne jamais l'oublier. » (Gilles Deleuze cité par Pascale Criton, « À propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop », *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, *op. cit.*, p. 522).

[5] « Deleuze, consacrant son dernier cours à l'harmonie en 1987, confie à Pascale Criton son désir de

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

contingence (le manque de temps) qui peut expliquer la relative marginalité de la musique dans l'œuvre deleuzienne. Car à cela s'ajoute une complexité du problème lui-même. « Parler de la musique, c'est encore plus difficile que parler de la peinture. C'est presque le sommet, parler de la musique[1]. » On peut d'ailleurs remarquer que c'est seulement après avoir traité de la question que l'on pose seulement « quand on a plus rien à demander[2] », à savoir « Qu'est-ce que la philosophie ? », que Deleuze se sentait enfin prêt à écrire un livre qui se serait peut être appelé « Qu'est-ce que la ritournelle ? ». À partir de là, quelle place donner à cette complexité qui serait inhérente au musical dans la pensée deleuzienne ? Faut-il la considérer comme la source d'un simple acte manqué, à savoir l'absence de ce livre que Deleuze aurait aimé écrire sur Ravel ?

2. L'affirmation d'une « supériorité » de la musique

La musique a toujours été considérée comme un des problèmes les plus complexes posés à la philosophie. Sans bien entendu pouvoir aborder ici l'histoire que musique et philosophie ont tissé ensemble, on peut néanmoins s'en remettre aux conclusions de Philippe Lacoue-Labarthe : « […] entre philosophie et musique, tout comptes faits, il ne se sera pas passé grand-chose en plus de deux mille ans[3].» Que le philosophe trahisse soit une « gêne crispée » devant le sujet comme chez Kant et Hegel, soit une exaltation flirtant avec le « pathos » comme chez Schopenhauer ou Nietzsche (deux sentiments qui cohabitent d'ailleurs chez Deleuze), la musique demeurerait l' « obstacle secret » de la pensée, ce qui échappe par nature à la « prise philosophique [4]». Dans le même ordre

---

continuer le travail avec elle, très certainement ce qui aurait été un livre, mais les circonstances ne sont pas favorables : l'état de santé de Deleuze se dégrade comme l'état de la mère de Pascale Criton […]. » (François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, *op. cit.*, p. 526). Voir *Ibidem*, p. 524-524 pour le récit de la rencontre Deleuze-Criton.

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.* « […] le plus difficile, évidemment, c'est la musique. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 187).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 7.

[3] Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgeois, 1991, p. 165-166.

[4] *Ibidem*, p. 166.

d'idée, Marie-Louise Mallet fait également observer que la majorité des philosophes ont tenu « en respect » la musique. Bien plus, la musique constituerait une sorte de « nuit de la philosophie », au sens où Nietzsche qualifiait la musique d'« art de la nuit[1] ». Car dans cette mise à distance s'immiscerait bien une réelle forme de crainte. Un des exemples les plus caractéristiques demeure peut être celui de Platon. Si la musique constitue un stade important de l'éducation des hommes de la cité, Platon exige qu'elle soit sévèrement contrôlée. Il reconnaît en effet la puissance d'envoûtement qu'exerce la musique, elle dont «le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement […][2]. » C'est ainsi que certaines harmonies (ionienne et lydienne), les rythmes irréguliers, ainsi que certains instruments (surtout la flûte, instrument dionysiaque) sont à proscrire[3]. Car la puissance de la musique serait si considérable pour Platon, que toute innovation mélodique, rythmique ou instrumentale mettrait en danger l'organisation même de la cité : « Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités […][4]. » À ce sentiment de crainte, auquel répond le contrôle drastique du musical

[1] « Ce n'est que dans la nuit et dans la demi-obscurité des sombres forêts et des cavernes que l'oreille, organe de la crainte, a pu se développer aussi abondamment qu'elle a fait grâce à la façon de vivre de l'époque craintive […] : lorsqu'il fait clair, l'oreille est beaucoup moins nécessaire. D'où le caractère de la musique, un art de la nuit et de la demi-obscurité. » (Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 212). Voir Marie-Louise Mallet, *La musique en respect*, Paris, Galilée, 2002.

[2] Platon, *La République*, traduit par Robert Baccou, Paris, Flammarion, 1966, p. 153. Toute innovation musicale entraîne immanquablement un défi à l'autorité, aux règles préétablies, et ce dans tous les domaines (familial, politique).

[3] *Ibidem*, p. 151-152. Aristote reprendra pour une large part toute la position platonicienne sur l'éducation musicale. Il reconnaît la force de pénétration de l'âme que la musique peut exercer, tolère seulement le mode dorien. La flûte est de nouveau condamnée. La musique, chez Aristote est présentée comme une activité de délassement, un « passe-temps » idéal pour les loisirs. En revanche, sa position diffère de celle de Platon au sens où, conformément à sa poétique, la musique peut faire l'objet d'une catharsis (il évoque même des « mélodies purgatrices »), mais jamais dans le cadre de l'éducation. Encore une fois, la maîtrise d'un instrument doit rester rudimentaire pour empêcher toute innovation excessive. (Aristote, *La Politique*, traduit par J. Tricot, Paris, J. Vrin, 2005, p. 568-586).

[4] Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 176. Voir également Platon, *Les Lois. Livres I à VI*, traduction par Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006, p. 210-212.

chez Platon, s'oppose celui de l'exaltation également relevée par Lacoue-Labarthe. Ainsi, si Nietzsche a pu qualifier la musique d' « art de la nuit », lorsque la pensée cherche à s'extirper du logos pour s'approcher de l'irrationalisme dionysiaque, la musique devient, au contraire, le moyen lumineux par excellence, une extraordinaire libération offerte à la pensée.

> A-t-on remarqué à quel point la musique rend l'esprit libre ? Donne des ailes aux pensées ? Que, plus on devient musicien, plus on devient philosophe ?... Le ciel gris de l'abstraction comme zébré d'éclairs ; la lumière assez forte pour faire apparaître le filigrane des choses ; les grands problèmes si proches qu'on croirait les saisir, le monde embrassé du regard comme du haut d'une montagne. Je viens de définir la passion philosophique[1].

Sur ce point, Deleuze s'oppose au jugement platonicien et rejoint l'esthétique nietzschéenne. C'est pourquoi, loin de simplement craindre, encore moins de condamner, la puissance musicale, c'est bien cette dernière qui fait sa qualité essentielle. Comme il l'écrit dans son ouvrage consacré à Francis Bacon :

> Il est certain que la musique traverse profondément nos corps, et nous met une oreille dans le ventre, dans les poumons, etc. Elle s'y connaît en onde et nervosité. Mais justement elle entraîne notre corps, et les corps, dans un autre élément. Elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle désincarne les corps[2].

Aussi la « mise en respect » de la musique chez Deleuze doit être expliquée d'une toute autre manière que par la seule « crainte ». Ce serait moins le danger propre à la musique mais bien plutôt l'extrême proximité de la philosophie deleuzienne avec la musique qui expliquerait la présence parcimonieuse de cette dernière.

Dans *Logique de la sensation*, ouvrage sur le peintre Francis Bacon, Deleuze écrit : « […] la musique commence là où la peinture finit, et c'est ce qu'on veut dire quand on parle d'une supériorité de la musique[3]. » Il peut surprendre qu'un auteur comme Deleuze évoque une « supériorité » de la musique, une hiérarchie entre les arts, sous une

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 22.

[2] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 55.

[3] *Ibidem*, p. 55. Sur ce sujet, Deleuze se met en accord avec Paul Klee, « le plus musicien de tous les peintres ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 372).

forme presque hégélienne, faisant même de la peinture un « négatif de la musique[1] ». Or, on retrouve cette supériorité de la musique dans *Mille Plateaux*, coécrit avec Félix Guattari. La musique y est en effet présentée comme le médium qui développerait les plus puissants devenirs : « Il n'y a que la musique pour être l'art comme cosmos, et tracer les lignes virtuelles de la variation infinie[2]. » Les auteurs peuvent se défendre de vouloir « décerner la suprématie à tel art en fonction d'une hiérarchie formelle et de critères absolus », il n'en demeure pas moins que la musique est considérée comme le médium possédant « la plus grande force de déterritorialisation », et qu'elle est en cela « infiniment » plus puissante que la peinture[3]. Certains passages expriment même une hiérarchisation très nette, en enfilade : « Se peut-il que la littérature rattrape parfois la peinture, et même la musique ? Et que la peinture rattrape la musique[4] ? » Comment comprendre cette « supériorité » de la musique dans une philosophie qui se réclame de l'immanence pure ?

D'après Bruno Heuzé, la musique constitue justement l'impensé ou l'impensable présent au cœur de la pensée deleuzienne. « Deleuze n'a pratiquement pas pensé explicitement la musique mais elle n'a cessé d'être à l'œuvre dans sa philosophie, comme mouvement impensé dans sa pensée, mouvement infini de l'impensé dans le « se tourner vers » de la pensée[5]. » L'importance de la musique pour Deleuze ne devrait donc pas se mesurer de façon quantitative, c'est-à-dire au nombre de ses apparitions explicites dans le corpus. De façon toute paradoxale, la place de la musique chez

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. c*it., p. 430. En effet, Deleuze ne refusait-il pas, avec Guattari, la nomination générale d'art en fonction de laquelle les pratiques singulières seraient justement ordonnées, hiérarchisées ? « Nous ne croyons nullement à un système des beaux-arts, mais à des problèmes très différents qui trouvent leurs solutions dans des arts hétérogènes. » (*Ibidem*, p. 369). Pourtant, Deleuze et Guattari identifieront, comme Schopenhauer, l'architecture comme le premier des arts (voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 177). On pourra donc remarquer comme un « flottement » chez Deleuze quant à ce problème.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 121.

[3] *Ibidem*, p. 429-430.

[4] *Ibidem*, p. 374.

[5] Bruno Heuzé, « Deleuze et la musique, un plan de résonance », *Inculte. Revue littéraire et philosophiqu*e, numéro 14, Paris, Éditions Inculte, 2007, p. 77.

Deleuze se renforcerait du fait qu'il a peu abordé celle-ci, autrement dit qu'il ne pouvait l'aborder frontalement, dans un régime qui s'approcherait de la représentation. Philosophie et musique seraient dans une promiscuité d'autant plus forte, d'autant plus profonde et essentielle, qu'elle se serait rarement manifestée pour elle-même, que ce soit à titre de sujet ou de problème. Si l'on adopte un tel point de vue, la rareté des lignes consacrées au musical ne devrait pas laisser penser qu'un tel problème resterait fort marginal, auxiliaire et sans grande conséquence, mais bien au contraire, que c'est cette absence même qui témoignerait de son importance. Or, ne court-on pas ici le risque de se satisfaire d'une argumentation fort spécieuse qui se baserait sur un équivalent entre absence et omniprésence ? Autrement dit, sur quoi reposer une telle suprématie de la musique ? Ne peut-on pas tout dire, extrapoler librement sur ce qui n'a été que virtuellement dit, tout supposer de ce qui n'a pas été pensable ? Bien que la lecture d'Heuzé soit des plus séduisante, nous nous sommes tenus, pour notre part, à un point de départ plus modeste en tâchant de toujours nous appuyer sur ce que Deleuze a effectivement écrit sur le sujet. On peut d'ailleurs opposer à la théorie de Bruno Heuzé le fait que la musique a bien été pensée par Deleuze - elle a même été définie, dans *Mille Plateaux*, comme la déterritorialisation d'une ritournelle. Il nous semble qu'à travers les écrits deleuziens il soit possible de présenter une conception générale du musicale. Mais une telle tâche implique qu'une autre question soit traitée au préalable : existe t-il (seulement) une esthétique deleuzienne ? Quel rapport Deleuze, en tant que philosophe, a-t-il entretenu avec les arts ? Comment concevait-il ce rapport ? S'agit-il d'un rapport de nature constante ou bien d'une esthétique si dispersée qu'elle ne saurait être synthétisée ? C'est seulement après avoir abordé ces questions que pourra être abordée le sens de cette « supériorité du musical » dans l'esthétique de Deleuze.

2. Art et philosophie : un rapport en devenir

1. Art, science et philosophie : diverses formes de pensée

Gilles Deleuze n'a cessé d'insister sur la spécificité de la philosophie dont l'activité propre, singulière, consiste à créer des concepts. Cette réflexion est un leitmotiv qui traverse les quatre cent cinquante minutes que regroupe l'*Abécédaire*, et ce jusqu'à parfois atteindre la persistance d'une litanie. La philosophie étant l'art du concept, son histoire se résume logiquement en une « création continuée de concepts[1] ». En somme, là où il y a concept, il y a philosophie. Et si le concept appartient ainsi en propre à la philosophie, c'est pour la simple raison qu'elle seule serait capable d'en fabriquer, d'en inventer[2]. Deleuze rejette toute assimilation de la philosophie à la contemplation ou à la communication et opte au contraire pour une conception « constructiviste » de l'activité philosophique, une sorte d'artisanat conceptuel. C'est ainsi que toute philosophie, même la métaphysique la plus abstraite, nécessiterait toujours une fabrication, une invention. « Platon disait qu'il fallait contempler les Idées, mais il avait fallu d'abord qu'il crée le concept d'Idée[3]. »

Pour autant, une telle définition de la philosophie ne signifie pas que le domaine de la pensée lui appartienne exclusivement. Pour Deleuze, toute pensée n'est pas de nature conceptuelle : d'autres formes de pensée existent. Ainsi en est-il de la science qui pense par fonction, et de l'art qui pense par sensation. Et la philosophie n'est pas davantage pensée que ces deux autres domaines[4]. En cela, elle ne posséderait pas, comme on s'y attend souvent, un droit de commentaire ou de réflexion sur ces autres disciplines. Deleuze condamne cette suffisance implicite que peut se donner parfois le philosophe : « En traitant la philosophie comme une puissance de « réfléchir-sur », on a l'air de lui donner beaucoup et en fait on lui retire tout. Car personne n'a besoin de la philosophie

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 13.

[2] « […] la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts. » (*Ibidem*, p. 8).

[3] *Ibidem,* p. 11.

[4] « Penser, c'est penser par concepts, ou bien par fonctions, ou bien par sensations, et l'une de ces pensées n'est pas meilleur qu'une autre, ou plus pleinement, plus complètement, plus synthétiquement « pensée ». » (*Ibidem*, p. 187).

pour réfléchir[1]. » La philosophie ne prête pas une puissance de réflexion que l'art ou la science ne posséderaient pas en propre. En cela, l'idée que les mathématiciens auraient par exemple besoin de concepts philosophiques pour progresser dans leur propre domaine est une « idée comique[2]». De même en est-il pour le cinéma : les « […] seuls gens capables de réfléchir effectivement sur le cinéma, ce sont les cinéastes ou les critiques de cinéma, ou bien ceux qui aiment le cinéma[3] ». Mais un paradoxe ne manque d'apparaître sur ce point. En effet, lorsque Deleuze dit des cinéastes ou des critiques de cinéma qu'ils n'ont nullement besoin de philosophie, il fait cette déclaration lors d'une conférence donnée dans une école de cinéma en tant que philosophe. Que venait donc faire un philosophe dans une telle école si les cinéastes n'ont guère besoin de concepts pour créer ?

C'est que l'irréductibilité de chaque domaine (concept pour la philosophie, fonction pour la science, sensation pour l'art) n'entraîne pas pour autant une absence de communication. De fait, on sait bien que les scientifiques et les artistes s'intéressent à la philosophie, tout comme les philosophes s'intéressent à la science et aux arts. Et Deleuze, sur ce point, n'est pas en reste, lui qui a écrit sur le cinéma, la peinture, la littérature des ouvrages de référence. Quel statut alors donner à ces livres de philosophie « sur » un art ou « sur » un artiste, si ceux-ci ne relèvent pas de la forme d'un commentaire ? Qu'est-ce que Deleuze cherchait dans le cinéma, ou dans la littérature ; et que pouvait-il apporter de plus à ces domaines, en tant que philosophe ? Inversement, on peut demander ce qu'un public « bariolé » comme celui de Vincennes (mêlant mathématiciens, musiciens, psychologues et historiens, ceux que Deleuze regroupe sous

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 292. « […] personne n'a besoin de philosophie pour réfléchir sur quoi que ce soit : on croit donner beaucoup à la philosophie en en faisant l'art de la réflexion, mais on lui retire tout, car les mathématiciens comme tels n'ont jamais attendu les philosophes pour réfléchir sur les mathématiques, ni les artistes sur la peinture ou la musique ; dire qu'ils deviennent alors philosophes est une mauvaise plaisanterie, tant leur réflexion appartient à leur création respective. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 11). « La philosophie n'est pas en état de réflexion extérieure sur les autres domaines, mais en étant d'alliance active et intérieure avec eux, et elle n'est ni plus abstraite ni plus difficile. » (Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 202).

[2] *Ibidem*, p. 292.

[3] *Ibidem*.

l'appellation (non péjorative) de « non-philosophes ») pouvait bien attendre des cours donné par Deleuze[1]. Si l'on en croit ce dernier, les artistes n'attendaient pas de ses cours qu'ils traitent d'art ou les scientifiques de science.

2. Les problèmes, points d'indiscernabilité entre domaines

Si un intérêt commun peut exister entre les diverses disciplines, ce ne pouvait être qu'au niveau de ce que Deleuze appelle des problèmes.

> La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose dans une autre. On peut concevoir que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique et la philosophie, et la littérature et le cinéma. Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents[2].

Deleuze n'a jamais cherché à unifier les domaines, à les synthétiser dans un même plan[3]. Bien au contraire, il insiste sur l'irréductibilité de chaque discipline en fonction de leur matériau. Les Idées, qu'elles soient cinématographiques, littéraires ou musicales ne sont pas des pensées abstraites que le philosophe aurait pour tâche d'extraire du matériau afin de les généraliser. Deleuze insiste toujours sur l'immanence de l'Idée à son matériau, sur l'inexistence de pensées abstraites qui seraient indifférentes à leur moyen d'expression. « L'universel n'existe pas, seul existe le singulier, la singularité. La singularité n'est pas l'individuel, c'est le cas, l'événement, le potentiel, ou plutôt la répartition des potentiels dans une matière donnée[4]. » Dégager par exemple une idée cinématographique afin de la rendre perceptible ou pensable ne peut donc consister à l'extraire de son matériau, car cela reviendrait à trahir sa singularité. Il faut au contraire prendre soin de restituer ces idées sans pour autant les abstraire, les saisir dans leur rapport interne à leur matériau (images, mots, sons, concepts)[5].

---

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 152-154.

[2] *Ibidem*, p. 265.

[3] « La question, ce n'est pas du tout de faire une fausse unité dont personne n'a envie. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 45).

[4] Gilles Deleuze, *Périclès et Verdi. La philosophie de François Chatelet,* Paris, Minuit, 1988, p. 19.

[5] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 285.

Pourtant, une telle exigence n'est-elle pas incompatible avec des phénomènes d' « échos » ou d' « interférences » qui ne cessent de se développer entre les arts, la science et la philosophie ?

> […] la philosophie, l'art et le cinéma entrent dans des rapports de résonances mutuels et dans des rapports d'échanges, mais, à chaque fois, pour des raisons intrinsèques. C'est en fonction de leur évolution propre qu'elles percutent l'un dans l'autre. Alors, dans ce sens, il faut bien considérer la philosophie, l'art et la science comme des espèces de lignes mélodiques étrangères les unes aux autres et qui ne cessent pas d'interférer[1].

Nombreux sont les exemples de telles interférences dans l'œuvre deleuzienne. On peut convoquer, entre autre, le rapport qui s'établit entre le « simultanéisme » du peintre Delaunay et la théorie de la relativité, ou bien entre le cadrage de Robert Bresson et les espaces riemanniens[2], ou encore entre Kurosawa et Dostoïevski[3]. Bien que la philosophie, l'art et la science n'utilisent pas le même matériau[4], des problèmes communs circulent malgré tout entre eux. Parfois, certaines idées-problèmes peuvent même atteindre « des points d'indiscernabilité où la même chose pourrait s'exprimer dans une image picturale, un modèle scientifique, une image cinématographique, un concept philosophique[5]. » Chaque fois, Deleuze prend soin de préciser qu'il ne s'agit pas d'assimiler les deux tentatives (scientifiques et artistiques, cinématographique et littéraire). Il ne s'agit jamais de généraliser une idée esthétique sous la forme d'un concept plus ou moins universalisant. Pourtant, ne devient-il pas délicat de concilier cette assimilation d'une seule et même idée à divers matériaux sans annuler l'irréductibilité revendiquée au départ ? D'autant plus que Deleuze n'hésite pas quelquefois à assimiler toutes les disciplines, à les fondre dans un même élan de recherche. Ainsi en est-il des différentes formes d'art :

---

[1] Gilles Deleuze, *Pourparlers, op. cit.*, p. 170.

[2] Deleuze déclare également que Resnais « fait » du Prigogine, et que Godard « fait » du Thom. (*Ibidem*, p. 170).

[3] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 284.

[4] La philosophie invente des concepts, la musique des « blocs de durée », le cinéma des « bloc de mouvement-durée », la peinture des « blocs lignes/couleurs », la science utilise des fonctions et des ensembles.

[5] Gilles Deleuze et Hervé Guibert, « Portrait du philosophe en spectateur » (1983), *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p.197.

> Il n'y a pas de différence considérable entre la peinture, la musique et l'écriture. Ces activités se distinguent par leurs substances, leurs codes et leurs territorialités respectives, mais pas par la ligne abstraite qu'elles tracent, qui filent entre elles et les emporte vers un commun destin[1].

On voit donc qu'une certaine ambiguïté persiste dans le rapport que Deleuze assigne aux disciplines. Car, bien qu'il faille respecter leur essentielle singularité en fonction de leur matériau, il existe pourtant un « commun destin » qui dépasse cette singularité première. Comment expliciter un paradoxe si évident dans l'œuvre deleuzienne ?

3. La constitution d'espaces-temps : problème fondamental

S'il existe un problème fondamental commun à la philosophie, à l'art comme à la science, celui-ci serait situé « au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais qui est comme dégagé dans toute discipline créatrice, à savoir la constitution des espace-temps[2]. » Créer des concepts, des « images-mouvements », des fonctions, des mélodies reviendrait toujours, pour rester fidèle au vocabulaire deleuzien, à « coupler » la matière avec des forces qui lui sont étrangères, mais qu'elle tend à rendre perceptibles[3]. Ainsi se constitue un espace (matériau) temps (forces) inédit, créateur de nouvelles perceptions, de nouvelles sensations, mais aussi de nouvelles façons de penser. Le nouveau, la création véritable, reste le critère essentiel pour Deleuze, et ce de dans tous les domaines[4]. Or, créer revient toujours à laisser apparaître des forces jusqu'alors inconnues, que ce soit par la pensée, la sensation ou les fonctions. C'est justement ce que Deleuze nomme un problème ou une « Idée ». Une idée en philosophie peut se définir comme « un matériau de pensée très complexe pour rendre sensibles des forces qui ne sont pas pensables par elles-mêmes[5]. » On reconnaît ici l'expression empruntée à Paul Klee, pour qui le but du peintre consistait non pas à reproduire le

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 89.

[2] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 293-294.

[3] Dans le cas de la science, Deleuze soutient que le savant crée autant que l'artiste. La notion de découverte scientifique ne contredit pas cette position. Elle existe bien mais elle reste impropre à définir ce qu'est une activité scientifique. Voir *Ibidem*.

[4] *«* La nouveauté est le seul critère de toute œuvre. *»* (*Ibidem*, p. 200).

[5] *Ibidem*, p. 146.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

visible mais « à rendre visible » ce qui ne l'était pas encore[1]. De même une idée en musique consiste à « rendre audibles des forces non audibles par elle-même [2]», c'est à dire des forces qui ne se limitent pas au sonore (autrement dit non musicale). Une idée en littérature consistera à tendre tout le langage vers des « visions et des auditions non langagières[3] ». Les idées cinématographiques consistent à créer des « situations optiques et sonores pures » qui dépassent les clichés[4]. Ainsi, si Deleuze a écrit « sur » le cinéma, la littérature, la science, ce serait en fonction d'une unique aspiration : « approcher quelque chose qui soit un fond commun des mots, des lignes et des couleurs, et même des sons[5]. » Ce « quelque chose » de commun correspond à l'invention de nouveaux espaces-temps, autrement dit, à des « Idées-force » qui échappent au régime de la représentation ordinaire. Mais de quel ordre font partis cet impensable, cet inaudible et cet invisible qui sont autant d'Idées philosophiques, musicales ou visuelles ?

Les forces en jeu qui sont celles du Dehors de chaque discipline se résume chaque fois, pour Deleuze, à celles du temps : « le temps, comme force, le temps lui-même, « un peu de temps à l'état pur »[6] .» Il écrira encore : « Rendre le Temps sensible en lui-même, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l'écrivain[7]. » Ces forces insensibles et pourtant rendues perceptibles par les différentes disciplines sont ainsi ramenées au Temps. Un tel renvoi s'explique peut être non pas par une généralisation (toute création aurait pour problème ultime le temps), mais en raison de l'intérêt même de Deleuze pour cette question[8]. Bien que tous les écrivains n'aient pas pour préoccupation esthétique essentielle le temps, Deleuze n'en choisira pas moins celui qui s'y est peut

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p 422.

[2] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 146.

[3] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1991, p.9.

[4] Gilles Deleuze, *Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 8.

[5] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 171.

[6] *Ibidem*, p. 278.

[7] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 63.

[8] Deleuze n'hésite malgré tout pas à généraliser (nous soulignons) : « Dans un grand film, *comme dans toute œuvre d'art*, il y a quelque chose d'ouvert. Et cherchez chaque fois ce que c'est, c'est le temps, c'est le tout […]. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit*., p. 80-81).

être le plus intéressé, à savoir Proust, dont l'œuvre « fait lire et concevoir les forces illisible du temps[1] ». De même, comme l'on sait, Deleuze a consacré un livre à l'œuvre picturale de Francis Bacon. Or, celui ci serait parvenu à introduire le temps dans le tableau, a rendre les forces du temps visible, notamment avec ses triptyques qui dévoileraient « la force du temps éternel, l'éternité du temps[2] ». Puis, avec le cinéma, ce sont les images-cristal qui donnent à voir « le temps en personne, un peu de temps à l'état pur[3]». Aussi, si Deleuze se permet, lors d'une conférence, de rapprocher Pierre Boulez, Proust et Bergson[4], c'est que la diversité de leur matériau respectif (concept, mot, son) révèle une force commune, à savoir, encore une fois, « un peu de temps à l'état pur ». C'est pourquoi Deleuze, à propos de la musique, peut conclure qu'elle « n'est pas seulement l'affaire de musiciens dans la mesure où elle n'a pas pour élément exclusif et fondamental le son[5]. »

On insiste souvent sur la volonté, chez Deleuze, de ne pas imposer ses propres vues, d'aborder toute activité étrangère à la philosophie en préservant toute la singularité de ce qui est en jeu. Une telle attitude témoignerait ainsi d'une profonde honnêteté intellectuelle. Sans bien entendu vouloir remettre en cause cette dernière, on ne peut omettre la profonde cohérence de l'œuvre deleuzienne et la puissance d'appropriation qui en découle. Cette cohérence suffirait à démontrer que l'œuvre n'est pas inconditionnellement ouverte à toute émergence de « nouveauté pour la nouveauté » mais cherche des événements qui sont en accord avec ce que la philosophie a déjà produit pour son compte. Deleuze cherche dans les autres activités des manifestations qui entrent en résonnance avec ses propres préoccupations philosophiques. Lors d'un entretien avec Foucault en 1972, il mettait à plat cet aspect de son activité. Il expliquait en effet qu'une théorie trouve toujours des obstacles dans son propre domaine. Afin de les dépasser ou les contourner, il est nécessaire de faire appel à une nouvelle théorie, mais qui se trouve dans un autre domaine, artistique ou scientifique. Un tel relais entre domaines, Deleuze l'assimile à une « pratique » qui va en retour relancer et nourrir la

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 172.

[2] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 63.

[3] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit*., p. 110.

[4] Deleuze, Gilles, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 272-279.

[5] *Ibidem*, p. 145-146.

théorie philosophique. Théorie et pratique en viennent donc à se relancer l'une l'autre, la pratique devenant « un ensemble de relais d'un point théorique à un autre », tandis que la théorie consistera en « un relais d'une pratique à une autre[1]. » Or, comme ne manque pas de le préciser Deleuze, la théorie exige que les gens parlent pratiquement pour leur propre compte[2]. En ce sens, les disciplines diverses sont convoquées, puis confrontées par Deleuze, au profit d'un projet philosophique qui lui est propre, et qu'il nomme « empirisme transcendantal ». Selon une veine toute kantienne, Deleuze est en effet avant tout à la recherche des conditions de l'expérience humaine. Tout intérêt pour un domaine étranger s'explique finalement par une volonté d'approfondir la connaissance des individuations spatio-temporelles, de la réelle nature du temps et de l'espace, et de notre possibilité d'y atteindre. On ne peut manquer d'aborder chez Deleuze comment la relation entre philosophie et art se trouve être, finalement, soumise à une ontologie. La philosophie chercherait à penser ce qui est impensable, tout comme l'art doit rendre sensible ce qui demeure insensible, et ce à l'aide de mots pour l'écrivain, de formes et de couleurs pour le peintre etc. En quoi consistent cet impensable et cet insensible ? Et quel est le rapport, sur ce plan, entre sensation et pensée ?

4. Visions et luttes contre la doxa

L'art et la philosophie ont comme point commun de commencer par ce que Deleuze appelle, à partir de Bergson, une intuition, ou une vision. Toute philosophie dépendrait d' « une intuition que ses concepts ne cessent de développer aux différences d'intensité près[3] ». De même, un artiste serait un « voyant » qui aurait perçu « quelque chose de trop grand pour lui », une immensité qu'il chercherait à développer, à révéler. « De l'œuvre d'un grand artiste, nous disons : c'est la même chose, à la différence de niveau près – mais aussi c'est autre chose, à la ressemblance de niveau près[4]. » Qu'il s'agisse

[1] Gilles Deleuze, « Les Intellectuels et le pouvoir. Entretien Michel Foucault - Gilles Deleuze », *L'Arc*, numéro 49, 1972, p. 3.

[2] *Ibidem*, p. 9.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 42.

[4] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 63.

d'art ou de philosophie, tout part ainsi d'une « intuition vitale[1] ». Cette intuition est décrite par Deleuze comme un plan : « plan d'immanence » en philosophie, « plan de composition » en art. Constituer un plan d'immanence pour un philosophe est toujours une « expérimentation tâtonnante », voire même dangereuse. Pour le tracer, le philosophe n'a pas recours à sa raison mais à une expérimentation vitale. « Ce sont des moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'excès. On court à l'horizon, sur le plan d'immanence : on en revient les yeux rouges, même si ce sont les yeux de l'esprit[2]. » Quant à l'artiste, s'il veut atteindre au percept et à l'affect, il « revient les yeux rouges, les tympans percés[3]. » En somme, le travail d'un philosophe et d'un artiste trouve son impulsion première dans une expérience du sublime. Mais pour restituer cette sublimité pensée ou perçue, la philosophie et l'art partagent un problème commun : celui d'une lutte contre l'opinion, contre la doxa. Chez Deleuze, cette opinion, qu'elle soit philosophique ou artistique, est toujours assimilée à la représentation. En cela, toute création digne de ce nom, qu'elle soit conceptuelle ou sensible, ne peut qu'être sublime, c'est-à-dire qu'elle se doit de dépasser le régime représentatif, et ainsi rendre sensibles ou pensables des forces subreprésentatives.

L'art lutte avant toute chose contre les clichés. Par exemple, la toile vierge du peintre n'est blanche qu'en apparence : « En effet, ce serait un erreur de croire que le peintre travaille sur une surface blanche et vierge. La surface est déjà toute entière investie virtuellement par toutes sortes de clichés avec lesquels il faut rompre[4]. » Il en va de même pour la page blanche de l'écrivain ou la partition du compositeur. En réalité elles sont habitées par toutes sortes d'images préétablies contre lesquelles l'artiste doit lutter pour ne pas répéter mais composer de la nouveauté[5]. De même, la science doit se

[1] Gilles Deleuze, *Image-Temps*, *op. cit.*, p. 33-34.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 44.

[3] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 14. « Pour avoir atteint le percept comme « la source sacrée », pour avoir vu la Vie dans le vivant ou le Vivant dans le vécu, le romancier ou le peintre reviennent les yeux rouges, le souffle court. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 163).

[4] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 19.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 192.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

retourner contre « l'opinion scientifique » qui cultive « un goût religieux d'unité ou d'unification » et la réduit à une logique de la récognition[1]. En philosophie, Deleuze explique que l'opinion, de laquelle il s'agit de s'extirper pour penser, possède deux moitiés : le bon sens et le sens commun[2].

Très vite, Deleuze a tenu à démontrer que la philosophie ne saurait commencer sans présupposés. Par exemple, lorsque Descartes découvre le cogito (« Je pense donc je suis »), il suppose implicitement que tout le monde sait ce que signifie « penser » et « être ». Deleuze détermine ainsi la présence inévitable d'une « image de la pensée » pré-philosophique, qui imprégnerait *a priori* toute pensée, une « Urdoxa » logée au cœur de la pensée, et qui supposerait ce que la pensée est ou peut être. Pour Deleuze, cette image implicite serait principalement empruntée au sens commun et au bon sens. La pensée posséderait une nature droite (sens commun), et le penseur chercherait naturellement le vrai (bon sens)[3]. Deleuze précise encore que le sens commun prend comme modèle la récognition. « La récognition se définit par l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même : c'est le même objet qui peut-être vu, touché, rappelé, imaginé, conçu[4]… » La « droiture » de la pensée s'exprime ainsi par cet alignement ordonné des facultés. Si Kant a le mérite d'avoir découvert le « prodigieux domaine du transcendantal [5]», d'après Deleuze, il n'aurait su mener à bien sa critique, car il demeurait dépendant d'une image de la pensée doxique, soumise au régime du sens commun et de la représentation. Ainsi, dans la première *Critique*, Kant décrit trois synthèses correspondant chacune à une faculté (sensibilité, imagination, entendement). Mais les deux premières synthèses obéissent à la troisième, celle de l'entendement. Cette ultime synthèse consiste à rapporter le divers représenté à un objet, ou plus exactement à une « objectité » comme « forme en général » (objet = x). Cette forme générale correspond à l'unité de la conscience (le « Je pense ») qui accompagne toutes

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 194-195.

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaire de France, 1968, p. 175.

[3] « Le philosophe présuppose volontiers que l'esprit en tant qu'esprit, le penseur en tant que penseur, veut le vrai, aime ou désire le vrai, cherche naturellement le vrai. » (Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 115).

[4] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 174.

[5] *Ibidem*, p. 176.

mes représentations. Le cogito kantien pourrait se dire de la façon suivante : « […] je me pense et, en me pensant, je pense l'objet quelconque auquel je rapporte une diversité représentée[1]. » Or, d'après Deleuze, toute la critique kantienne consiste en un simple décalque du transcendantal sur les actes empiriques d'une conscience psychologique. Ainsi, dans le cas de la synthèse de l'entendement, il s'agit seulement d'un décalque de la récognition[2]. Kant n'aurait ainsi fait que multiplier les sens communs (modèle spéculatif, modèle pratique et modèle esthétique) : « Les principes transcendantaux sont des principes de conditionnement, non pas de genèse interne[3]. » Deleuze reproche entre autre à Kant d'avoir réduit la sensibilité à une simple réceptivité, de l'avoir condamnée à une passivité. Et c'est cette passivité qui lui aurait permis de ne pas questionner la sensation pour elle-même, mais de se la donner « toute faite » en la soumettant à l'exercice de la représentation, c'est-à-dire aux formes *a priori* de l'espace et du temps[4]. En d'autres termes, le sensible en tant que faculté est toujours soumis à l'exercice des autres facultés (imagination, entendement), comme l'exige le sens commun. Pourtant, Deleuze fait remarquer que si Kant a élevé la récognition à une sorte d'« Urdoxa », c'est-à-dire qu'avec lui la récognition résume le possible de toute connaissance, Kant serait aussi celui qui, à la fin de sa vie, aurait fournit les armes pour détruire ce que sa première *Critique* avait justement réussit à façonner[5]. Cette arme est l'esthétique du sublime telle qu'elle est exposée dans la troisième *Critique*.

5. Le sublime généralisé (ou l'empirisme transcendantal)

Kant explique dans sa troisième *Critique* que le sentiment de sublime est provoqué lorsque nous sommes confrontés à un objet dont l'immensité dépasse le pouvoir de synthèse de notre imagination. Pour saisir un objet dans sa totalité en une seule intuition, deux opérations sont nécessaires: l'appréhension (synthèse intuitive) et la compréhension (synthèse de l'imagination). L'appréhension consiste à percevoir un phénomène inscrit dans une succession et la compréhension à synthétiser peu à peu ces

[1] Gilles Deleuze, *La Philosophie critique de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 25.

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 176-177.

[3] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1962, p. 104.

[4] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 130.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 8.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

diverses représentations successives. Or la compréhension devient de plus en plus délicate à mesure que se poursuit l'appréhension.

> […] quand l'appréhension en est arrivée au point où les représentations partielles de l'intuition des sens qui avaient été appréhendées les premières commencent d'ores et déjà à disparaître dans l'imagination, cependant que celle-ci progresse dans l'appréhension d'autres représentations, elle perd d'un côté autant qu'elle gagne de l'autre, et la compréhension atteint un maximal que l'imagination ne peut dépasser[1].

L'appréhension implique la succession (qui est la forme *a priori* de toute intuition), tandis que l'imagination tente de faire la somme de ce qui a été ainsi appréhendé pour le réunir en un instant. Ce mouvement de la compréhension, allant en quelque sorte contre le mouvement de l'appréhension, est ce que Kant nomme une régression. Confronté au sublime, ce travail de régression se voit condamné à l'échec. Kant donne l'exemple de l'église de Saint-Pierre de Rome qui place le visiteur dans un sentiment de « stupeur » ou d'une « espèce d'embarras », au sens où il éprouve « l'impuissance de son imagination à présenter l'Idée d'un tout […][2]. » L'acte de juger esthétique consiste à subsumer un cas particulier sous un concept qui le totaliserait, mais comme dans tout jugement réfléchissant, le concept est indéterminé. Dans le cas du sublime, l'imagination n'est pas soumise au pouvoir de l'entendement mais à celui de la raison et de ses concepts. « l'esprit entend en lui la voix de la raison », écrit Kant, et la raison « exige la totalité[3] » de ce qui ne saurait justement être totalisé. Elle exige la compréhension du tout dans une seule intuition. Cette exigence s'exprime dans une certaine violence faite à l'imagination au sens où « même en sa plus grande tension pour parvenir à la compréhension qu'on exige d'elle d'un objet donné dans un tout de l'intuition », elle ne peut que rendre « manifeste ses limites et l'inadéquation de son pouvoir […][4]. » Car ce qu'exige en définitive la raison est la présentation d'une Idée qui, par définition, ne peut être intuitionnée puisqu'elle dépasse les formes *a priori* de l'intuition que sont l'espace et le temps. La raison exige la présentation du tout absolu de

---

[1] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction par Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995, p. 233.

[2] *Ibidem*, p. 234.

[3] *Ibidem*, p. 236.

[4] *Ibidem*, p. 239.

la réalité[1]. Ainsi une inadéquation entre la puissance de l'imagination et celle, illimitée, de la raison est inévitable. C'est cette inadéquation qui fait éprouver une peine. Mais un renversement se produit lorsque par cette inadéquation même, une « présentation négative » de l'Idée, pourtant, se réalise.

> […] le sublime proprement dit ne peut être contenu en aucune forme sensible, mais il ne concerne que les Idées de la raison, lesquelles, bien qu'aucune présentation qui puisse leur être adéquate n'en soit possible, sont ravivées et rappelées dans l'esprit précisément par cette inadéquation, dont une présentation sensible est possible[2].

C'est d'ailleurs pour cette raison que le sublime n'est pas dans l'objet mais dans la « disposition d'esprit [3]» qui se trouve être ainsi soumis à la puissance de l'Idée. Le sublime est donc une puissance de la pensée qui « démontre le pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens[4], et permet de penser ce qu'il y a d'inaccessible dans la nature, a savoir la présentation des Idées, du suprasensible non soumis au temps et à l'espace. Nous sommes ainsi « forcés de penser[5] » cette totalité sans pour autant la percevoir ou la connaître. Comme l'a montré Kant, le sentiment de sublime déclenché devant un spectacle chaotique et informel se définit bien par une « présentation négative » de l'infini qui pourtant « élargit l'âme[6]. »

Deleuze a repris pour son compte la théorie des facultés en jeu dans le sublime, mais y apporte deux changements majeurs qu'il nous faut analyser. Premièrement, l'Idée n'appartiendra plus en propre à la raison, mais sera en quelques sortes « extériorisée » comme la perturbation, ou l'anomalie qui parcourra l'ensemble des facultés, de la sensibilité à la pensée. Deuxièmement, il ne réduit plus le sublime à un « accord-discordant » entre imagination et raison, mais va généraliser ces désaccords à l'ensemble des facultés[7]. Prenons le premier point. Ce qui justifie une telle

[1] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 242.

[2] *Ibidem*, p. 227.

[3] *Ibidem*, p. 232.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*, p. 251.

[6] *Ibidem*, p. 258.

[7] Voir le commentaire deleuzien sur le sublime chez Kant (Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, *op. cit.*, p. 73-75).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

extériorisation de l'Idée est le fait que doit s'exercer comme une violence sur la sensibilité, ce que Deleuze nomme autrement une « rencontre »[1]. Ce qui fait ainsi violence, c'est une anomalie sensible, une irrégularité par rapport au domaine représentatif qui force la sensibilité à entrer dans un régime qui ne sera plus en accord avec le sens commun. Comme l'explique Arnaud Bouaniche :

> Si la structure du sensible se révèle en art, c'est au sens où, pour Deleuze, chaque œuvre nous apprend quelque chose de l'espace et du temps, si bien que ceux-ci ne sont plus, comme chez Kant, des formes a priori de l'expérience, mais des rapports, certes invisibles dans les conditions de la perception ordinaire, mais susceptibles d'être appréhendés dans une perception esthétique. Car toute œuvre, dès qu'elle parvient à dégager une fonction esthétique, invente des espaces-temps nouveaux[2].

Cet espace-temps inédit, comme nous l'avons vu, est précisément ce que Deleuze appelle une Idée. Grâce à elle, chaque faculté se trouvera libérée du sceau du sens commun, et chacune pourra entreprendre une synthèse inventive. Car, c'est bien à partir de cette anomalie sensible que le reste des facultés entreront dans des rapports discordants. Ainsi donc, Deleuze pense un sublime « généralisé » au sens où, contrairement à Kant, la discordance concerne bien toutes les facultés qui sont emportées dans ce nouveau régime : sensibilité, imagination, mémoire et pensée. Ce qui justifie cet exercice est que chacune des facultés est confrontée, pour sa part, à sa limite propre : l'insensible pour la sensibilité, l'inimaginable (ou le « phantasme ») pour l'imagination, l'immémorial pour la mémoire, et, pour finir, l'impensable pour la pensée. Chaque faculté se voit ainsi « sortie de ses gonds », et le sens commun est pulvérisé au profit d'un « cordon de poudre » qui s'établit entre les facultés, comme une chaîne de communications aberrantes. Malgré tout, Deleuze préserve bien un enchaînement de cause à effet, un sens qui part du sensible pour remonter à la pensée. Car, tout ne peut que partir de la sensibilité[3]. D'où la place essentielle de l'art dans sa pensée. La sensibilité entre dans un exercice discordant du fait qu'elle est confrontée à l'insensible. Elle transmet alors sa violence à l'imagination qui sera confrontée à sa limite propre : l'inimaginable. Puis l'imagination transmettra sa violence à la mémoire,

---

[1] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 118-119.

[2] Arnaud Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket, 2007, p. 222.

[3] « Il est vrai que, sur le chemin qui mène à ce qui est à penser, tout part de la sensibilité. » (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 188).

et la mémoire, finalement, à la pensée[1].

Cette généralisation du sublime n'a rien de fantaisiste car Deleuze voit dans l'exposition d'un tel « accord-discordant » entre les facultés le fondement même du sens commun. En effet, le libre accord des facultés est ce qui rend possible le sens commun : l'accord est engendré sur fond de désaccord, et non l'inverse[2]. Ce qui revient à dire que le sens commun est une création, un mode d'existence parmi d'autres, et qu'ainsi il ne peut prétendre à l'universalité. C'est pour cette raison que le sublime saurait plus nous en apprendre sur les possibilités de l'homme que tout exercice harmonieux. C'est ce qui encourage Deleuze à déterminer une ligne d'exploration sous la formule paradoxale d' « empirisme transcendantal ». « Empirisme », car seule une expérimentation sur notre sensibilité peut nous permettre de ne pas nous limiter à l'image de la pensée (bon sens, sens commun) ; « transcendantal », car cette expérimentation permet de dévoiler non pas ce que l'on peut penser *a priori* comme possible (selon la méthode kantienne), mais justement de découvrir de nouvelles façons de sentir, d'imaginer, de se souvenir, de penser.

> Car on ne peut rien dire d'avance, on ne peut pas préjuger de la recherche : il se peut que certaines facultés, bien connues-trop connues, se révèlent ne pas avoir de limite propre, pas d'adjectif verbal, parce qu'elles ne sont imposées et n'ont d'exercice que sous la forme du sens commun ; il se peut, en revanche, que de nouvelles facultés se lèvent, qui étaient refoulées par cette forme du sens commun[3].

En guise d'exemple sera convoquée une des Idées esthétiques qui aura une importance capitale pour Gilles Deleuze, à savoir celle de la réminiscence proustienne.

6. L'involontaire proustien, ou la place du sensible dans la pensée

Deleuze présente la *Recherche* comme une « machine littéraire » qui produit des effets sur ses lecteurs, ou comme Proust le dit lui-même : le livre est un instrument d'optique qui renouvelle la perception. C'est ainsi que, d'après Deleuze, par son style, Proust aurait découvert un nouveau régime de la mémoire, un nouveau découpage dans la perception.

---

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 184.

[2] Gilles Deleuze, *La Philosophie critique de Kant*, *op. cit*., p. 72.

[3] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 187.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> Et il n'y a que les imbéciles pour trouver bête d'avoir éprouvé après la lecture de Proust des phénomènes analogues aux résonances qu'il décrit. Il n'y a que quelques pédants pour se demander si ce sont des cas de paramnésie, d'ecmésie, d'hypermnésie, alors que l'originalité de Proust est d'avoir taillé dans ce domaine classique un découpage et une mécanique qui n'existaient pas avant lui[1].

Deleuze va même plus loin car il ira jusqu'à faire de Proust le créateur d'une nouvelle disposition de la pensée qui s'oppose à la doxa (bon sens et sens commun) et de la *Recherche* une nouvelle critique des facultés. En effet, d'après Proust, une faculté n'atteindrait sa pleine puissance que de manière involontaire, sous l'effet d'une force extérieure qui ne peut toucher en premier lieu que le sensible. C'est cette place centrale du sensible, alliée à la suprématie de l'involontaire, qui confère une haute valeur à l'œuvre d'art. Deleuze ira même jusqu'à écrire :

> Une œuvre d'art vaut mieux qu'un ouvrage philosophique ; car ce qui est enveloppé dans le signe est plus profond que toutes les significations explicites. Ce qui nous fait violence est plus riche que tous les fruits de notre bonne volonté ou de notre travail attentif ; et plus important que la pensée, il y a « ce qui donne à penser »[2].

Plus tard, avec *Différence et Répétition*, Deleuze n'aura pas changé d'avis puisqu'il présentera les artistes comme des éclaireurs dont le cheminement doit guider les recherches philosophiques. « Quand l'œuvre d'art moderne […] développe ses séries permutantes et ses structures circulaires, elle indique à la philosophie un chemin qui conduit à l'abandon de la représentation[3]. » Ainsi les œuvres « par nature problématiques » que sont le *Livre* de Mallarmé ou *Finnegans Wake* de Joyce doivent-elles inspirer de nouvelles façons de penser à la philosophie. Car la littérature a le privilège de provoquer une effraction dans la pensée qui la délivre avec violence de son régime doxique.

Or, par rapport à cette question, il nous semble que Deleuze a sciemment procédé à une « littéralisation » de la philosophie, afin de s'approprier son régime de signe capable de stupéfier la pensée. Aussi, si dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze, avec Guattari, prend soin de départager les domaines, le concept devenant le territoire propre au philosophique, et le sensible celui de l'art, ce même partage semble également

---

[1] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.,* p. 185.

[2] *Ibidem,* p. 41.

[3] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 94.

privilégier, paradoxalement, les échanges, les recoupements. Notre thèse, à partir de là, sera la suivante. Il nous semble que si Deleuze n'a pas écrit « sur » la littérature, par exemple, c'est qu'il a intégré, dans son propre procès de conceptualisation, des techniques littéraires qui renvoient à une part sensitive du conceptuel. Mais plus encore, cette « stylisation » volontaire de la philosophie est un chemin qui mène tout droit à une musicalité de la langue, le but du style se révélant identique, finalement, que ce soit pour la littérature comme pour la philosophie : créer une langue étrangère qui renoue avec une part musicale de l'écriture. Ce qui renforce une telle position est le fait que Deleuze a presque systématiquement abordé la musique par le biais de la littérature. Claire Parnet a sans doute raison d'insister sur le fait que Deleuze écoutait peu de musique. Deleuze lisait davantage des livres sur la musique qu'il n'en écoutait. Et ces ouvrages pouvaient être des traités musicologiques comme ceux de Boulez, par exemple, ou diverses approches littéraire de la musique, comme ceux de Miller et bien sûr, Proust. Cette approche avant tout lectrice, littéraire de la musique, ne nous semble pas du tout anodine, puisqu'elle stigmatise au contraire la place de la musique dans son œuvre. Aussi, lorsque Deleuze aborderait la musique, il s'agirait moins d'œuvres musicales comme telle que d'une Idée de la musique transmise par le biais de l'écriture, par l'activité d'un style. Pour soutenir un tel point de vue, il nous faut montrer comment la philosophie a, avant toute chose, intégré dans son propre régime conceptuel, la question du style littéraire ; puis comment ce style, finalement, tend tout entier vers une « musicalisation » de la langue, et donc, en philosophie, d'une « musicalisation » du concept.

7. Le devenir : une méthode philosophique

Si la philosophie entre en rapport avec une discipline étrangère comme les arts, c'est selon une toute autre méthode que celle qui consiste simplement à « réfléchir sur ». Une formule plus juste pourrait être : « réfléchir avec ». Car si deux disciplines étrangères entrent en résonnance, ce n'est nullement au profit d'une identification, ou d'une universalisation, mais seulement pour créer ce que Deleuze nomme diversement un « devenir », un « échange », ou une « capture ». En quoi consiste un « devenir » pour Deleuze ?

> Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle […]. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question « qu'est-ce que tu deviens ? » est

particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même[1].

Deleuze illustre souvent ce concept de devenir par le rapport entre la guêpe et l'orchidée. Certaines orchidées présentent la particularité d'imiter la silhouette de la guêpe. L'insecte, croyant avoir affaire à un de ses « congénères », se trouve attiré par la fleur et vient s'y poser. C'est ainsi qu'en quittant la fleur, la guêpe emporte avec elle un peu de pollen. Dans ce processus s'établit un « double-échange » qui définit le devenir :

- d'une part, l'orchidée entre dans un « devenir-guêpe », au sens où elle s'est développée pour imiter l'insecte.

- d'autre part, la guêpe est entraînée dans un « devenir-fleur », puisqu'elle est devenue, à son insu, un vecteur de reproduction pour l'orchidée.

Le point important est de considérer qu'un tel phénomène ne se réduit pas à une imitation, un simple jeu de ressemblance. Car ce n'est pas seulement la fleur qui « imite » la guêpe, mais la guêpe elle-même entre dans un processus qui lui est tout à fait étranger : celui de la pollinisation. Deleuze en conclut qu'aucun devenir n'est unilatéral. Tout devenir « entraîne » forcément les deux objets dans un nouvel espace, ou ce que Deleuze nomme une « ligne de fuite », ou « bloc de devenir ». Dans ce « bloc », la fleur et l'insecte s'échangent leurs propriétés, et créent une « zone de voisinage[2] » dans laquelle toutes deux deviennent indiscernables. Un tel devenir ne saurait avoir de fin dans un terme, puisque justement il brouille ce qui est clos dans une identité. Il n'y a plus une fleur et un animal, mais un « devenir-animal » de la fleur qui se conjugue avec un « devenir-fleur » de l'insecte. C'est pourquoi un devenir « 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, fait bloc avec le premier[3]. » Ce devenir entre une fleur et un insecte illustre avec élégance la manière dont Deleuze conçoit toute création, qu'elle soit philosophique, artistique ou scientifique.

Le devenir constituerait en effet la condition première de toute création. C'est pourquoi

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 8. Voir également Gilles Deleuze et Félix Guarrati, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 290-292.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 16-18.

[3] *Ibidem*, p. 291.

dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze écrit que chaque discipline est dans un rapport essentiel avec un « Non » qui la concerne. « La philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non-philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science[1]. » Deleuze ajoute même que la philosophie ne saurait exister sans créations scientifiques et artistiques[2]. Si chaque discipline a ainsi besoin des autres, c'est parce qu'un système de « relais » doit s'établir entre elles pour rendre possible la création : « […] c'est le travail de chacun qui peut produire des convergences inattendues, et de nouvelles conséquences, des relais pour chacun[3]. » Par « relais » il faut entendre ici des devenirs, des rapports de capture inattendus et créateurs entre les disciplines. Un philosophe a ainsi besoin de ce que Deleuze nomme les « intercesseurs [4]», c'est-à-dire les scientifiques et les artistes, autrement dit les « non-philosophes ».

> C'est parce que la philosophie naît ou est produite du dehors par le peintre, le musicien, l'écrivain, chaque fois que la ligne mélodique entraîne le son, ou la pure ligne tracée, la couleur, ou la ligne écrite, la voix articulée. Il n'y a aucun besoin de philosophie : elle est forcément produite là où chaque activité fait pousser sa ligne de déterritorialisation. Sortir de la philosophie, faire n'importe quoi, pour pouvoir la produire du dehors[5].

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 205-206.

[2] « La philosophie ne peut pas se faire indépendamment de la science et de l'art. » (Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fou*, *op. cit.*, p. 282).

[3] Gilles Deleuze, *Pourparlers, op. cit*., p. 45.

[4] « Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. » (*Ibidem*, p. 171).

[5] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 89. Evoquant *l'Anti-Œdipe*, Deleuze déclare : « Nous cherchons des alliés. Nous avons besoin d'alliés. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 36). Évoquant l'institution d'un espace culturel préformé et réactionnaire présent dans les pays dit développés, Deleuze affirme que si *Mille Plateaux* a été écrit, c'est pour trouver ou générer « des résonances, des causes communes avec ce que cherchent ou font d'autres écrivains, musiciens, peintres, philosophes, sociologues, telles qu'on puisse avoir plus de force ou de confiance. » (*Ibidem*, p. 42). En tout cas, il apparaît que la philosophie existe aussi, et surtout par le Dehors avec lequel elle communique. Deleuze ne variera plus sur ce point : « Le non-philosophique est peut-être plus au cœur de la philosophie que la philosophie même, et signifie que la philosophie ne peut pas se contenter d'être comprise seulement de manière philosophique ou conceptuelle, mais s'adresse aussi au non-philosophes, dans son essence. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 43).

Dans l'*Abécédaire*, Deleuze exprime ce désir impérieux de « sortir de la philosophie ». Mais il ne s'agit pas d'en sortir concrètement, c'est-à-dire en faisant autre chose (comme écrire un roman ou faire du cinéma). Il s'agit d'en sortir par la philosophie, c'est-à-dire en créant des concepts[1]. Il évoque à ce sujet l'anecdote, devenue célèbre, des surfeurs et des « plieurs de papier » qui se seraient « reconnus » dans la définition du pli développée par Deleuze dans son livre sur Leibniz[2]. Cet événement, Deleuze ne se lasse pas de s'en réjouir. Pour quelle raison ? Parce qu'elle est la preuve d'une compréhension non-philosophique du concept de pli. En somme, cette rencontre démontre que Deleuze est parvenu à sortir de la philosophie (pliage de papier, surf), mais par la philosophie, par le concept de pli. Comment comprendre ce paradoxe d'une compréhension « non philosophique » de la philosophie ? Peut-on ici encore parler d'une réelle compréhension ?

Comme nous l'avons vu précédemment, Deleuze explique que chaque discipline a son propre matériau : sensation pour l'art, concept pour la philosophie et fonction pour la science. Mais en réalité, les frontières sont bien plus floues car des rapports de captures font interagir ces domaines. Il arrive ainsi qu'on évoque la « beauté » d'une figure géométrique, ou bien l'élégance d'une démonstration mathématique. Une telle beauté, une telle élégance ne sauraient être réduite au seul plan scientifique. Si une beauté esthétique est reconnue dans une figure géométrique, c'est que celle-ci est saisie dans une sensation. Or, la sensation est le domaine propre à l'art, et non de la science : « cette beauté n'a rien d'esthétique tant qu'on la définit par des critères empruntés à la science, tels que proportions, symétrie, dissymétrie, projection, transformation […][3]. » Deleuze en déduit qu'il existerait une perception artistique ou « artiste » de la science.

[1] Félix Guattari, quand à lui, a multiplié les expériences extra-philosophiques comme l'écriture littéraire, le théâtre et même le cinéma (voir François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, *op. cit.,* p. 503-509). Il ne faut malgré tout pas omettre l'approche du dessin chez Deleuze. Six de ses dessins ont en effet été en 1973 aux côtés d'œuvre de Stefan Czerkinsky. (voir Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002 , p. 391-394).

[2] En réalité, d'après René Schérer, l'ensemble des amateurs de Deleuze assistant à ses cours de Vincennes sont des équivalent de ces plieurs et surfeurs en tant qu'ils étaient, pour la majorité, des « non-philosophes » (voir René Schérer, *Regards sur Deleuze*, *op. cit.*, p. 8).

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 204-205.

Autrement dit, une perception « non-scientifique » de la science[1]. De la même manière, s'il peut arriver qu'on parle de la beauté d'une pensée ou d'un livre de philosophie, c'est qu'il y a une sensation propre au concept qui met ainsi en résonance art et philosophie[2]. La réception « non philosophique » évoquée par Deleuze à propos des plieurs de papier et des surfeurs semble correspondre à cette part esthétique du concept.

Peut-être faudrait-il alors nuancer la définition deleuzienne de la philosophie comme création de concept. En effet, un concept seul ne suffit pas. À un concept doit se lier également ce que Deleuze nomme un percept et un affect. « Les concepts sont inséparables des affects, c'est-à-dire des effets puissants qu'ils ont sur notre vie, et des percepts, c'est-à-dire des nouvelles manières de voir ou de percevoir qu'ils nous inspirent[3]. » Un nouveau concept d'espace ne vaudrait rien pour Deleuze s'il n'entraînait avec lui une nouvelle perception de l'espace, autrement dit un percept. De même, un concept doit générer un « pathos » philosophique, c'est-à-dire une série de sentiments (joie, colère…) qui appartiendrait en propre à la pensée. Le concept suppose ainsi la création d'affect, c'est-à-dire de nouvelles façons d'éprouver[4]. Percept et affect, tout deux appartenant à l'art, forment ensemble un bloc de sensation. Ce bloc constitue la part de compréhension « non-philosophique » de la philosophie.

---

[1] Il existe, d'après Deleuze, des notions qui sont à la fois scientifiques, artistiques et philosophiques. Deleuze donne à ce propos l'exemple de la « zone de bifurcation » développé par Prigogine. (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 43). Il a d'ailleurs appliqué nombres d'inventions scientifiques au cinéma : (espace riemanniens pour Bresson, espaces quantiques chez Robbe-Grillet, espaces topologiques chez Renais...). Sur ce point, Deleuze se justifie ainsi : « Certes, nous savons les dangers d'invoquer des déterminations scientifiques hors de leur domaine. C'est le danger d'une métaphore arbitraire, ou bien celui d'une application pénible. Mais peut-être ces dangers sont conjuré si l'on se contente d'extraire des opérateurs scientifiques tel ou tel caractère conceptualisable qui renvoie lui-même à des domaines non scientifiques, et converge avec la science sans faire application ni métaphore. » (Gilles Deleuze, *Image-Temps*, *op. cit.*, p. 169). Ainsi, il existerait une part conceptuelle tout comme il peut y avoir une part sensible, c'est-à-dire artistique dans une fonction scientifique.

[2] « […] les concepts ne sont pas seulement pensés, mais perçus et sentis […]. Les perceptions et affections spéciales de la philosophie […] s'accrocheront nécessairement aux percepts et affects de l'art […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 125-126).

[3] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 219.

[4] *Ibidem*, p. 303.

Or, il nous semble que le rapport « philosophie/musique » prend une autre dimension si l'on considère ce qui vient d'être dégagé. « Il ne s'agit pas de mettre de la philosophie sur la musique, pas plus que l'inverse. C'est plutôt […] une opération de pliage : « pli selon pli », comme Boulez avec Mallarmé[1]. » Autrement dit, Deleuze ne chercherait pas à donner une définition générale de la musique. Il ne s'agit pas pour lui d'écrire « sur » la musique, ou « à la place » des musiciens. Les musiciens pensent la musique, c'est-à-dire créent eux-mêmes des idées musicales inscrites dans leur matériau : le son. Un philosophe, quant à lui, ne peut avoir qu'une approche philosophique et apporter une dimension conceptuelle à un tel phénomène. « C'est en tant que philosophe que j'ai une perception non-musicale de la musique […][2]. » Mais comment peut-on justifier une telle approche ? Que peut bien signifier une « perception non-musicale de la musique » ? N'est-ce pas là un contre-sens ? Ou bien se condamner à une forme d'amateurisme ?

Si philosophie et musique entrent en rapport, ce rapport se doit d'être un devenir, c'est-à-dire un double échange. Il doit y avoir contamination entre, d'une part, un « devenir-philosophique » de la musique (ou un devenir « non musical » de la musique), mais aussi un « devenir-musique » de la philosophie (ou un devenir « non-philosophique » de la philosophie). On pourrait assimiler ce double-échange d'une part au concept, et d'autre part au bloc de sensation accolé à ce concept. Cet échange est évident lorsque l'on suit par exemple la polyvocité du concept central de « ritournelle ». Tantôt la ritournelle est un « petit air », le matériau de base utilisé par le musicien pour composer ; tantôt elle devient ce qui définit le concept philosophique lui-même, le concept du concept[3]. Et cette ambiguïté de la ritournelle, est-elle conceptuelle ou désigne-t-elle un événement musical ? Elle témoignerait plutôt d'un devenir-

[1] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 222.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, « N comme Neurologie », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.* Deleuze, en tant que philosophe, revendique le droit d'aborder d'autres domaines en tant que non spécialiste : « De quel droit ne parlerai-je pas de la médecine sans être médecin, si j'en parle comme un chien ? Pourquoi ne parlerai-je pas de drogue sans être drogué, si j'en parle comme un petit oiseau ? Et pourquoi est-ce que je n'inventerai pas un discours sur quelque chose, même si ce discours est complètement irréel et artificiel, sans qu'on me demande mes titres à le tenir ? » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 22).

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 26.

philosophique de la musique et d'un devenir-musical de la philosophie, tout deux rendus indiscernables par le concept lui-même. C'est la méthode de « pick-up » : chercher à mettre en rapport une idée avec une autre idée dans un autre domaine pour que quelque chose de nouveau soit crée qui ne soit ni l'un ni l'autre[1]. C'est la nature de ce double-échange qu'il faut déterminer afin de rester fidèle à l'ambiguité constitutive de la pensée deleuzienne. Afin de garantir une clarté dans l'exposé, chaque face du devenir (devenir musical du concept, devenir conceptuel de la musique) sera traitée successivement pour elle-même.

Le devenir-musical de la philosophie correspond à une dimension « artiste » de la pensée, le style d'écriture devenant un enjeu central. Nous verrons qu'un tel devenir passe par un devenir littéraire de la philosophie. Deleuze partage en effet avec le romancier la volonté de créer une langue étrangère dans la langue courante. Une telle création tend vers une limite musicale, une « musicalisation » du langage. Si l'écrivain invente une « petite musique » (comme disait Céline) par une mise en variation continue de la langue, le devenir musical de la philosophie implique, en parallèle à la littérature, une variation continue du concept. Nous constaterons qu'une telle variabilité de la pensée s'établit, sur le plan du style, par usage de la métaphore pour nommer les concepts : « machine abstraite », « Corps sans organes », « cristal de temps » etc. Cette métaphorisation implique une ouverture essentielle du concept, une indétermination qui implique un mouvement perpétuel entre ses composantes. Cette face du devenir sera traitée en premier lieu en raison des problèmes méthodologiques qu'elle pose. En effet, la pensée semble ici tant affirmer sa part littéraire, poétique, « artiste » qu'il devient délicat de l'assumer dans le seul champ philosophique.

Nous verrons ensuite que cette même variation continue à l'œuvre dans le devenir musical de la pensée se voit également élevée au titre d'idéal esthétique dans le cadre du devenir-conceptuel de la musique. Contrairement à la première face du devenir, cette seconde perspective correspond à un aspect somme toute plus traditionnel de la pensée deleuzienne puisque la musique s'y voit soumise à l'appareillage métaphysique du philosophe. S'inspirant de Wagner, Proust, Bergson et Boulez, Deleuze développe en effet une métaphysique de la musique autour de deux notions clés : le passé pur et la réminiscence. Du fait de l'aspect idéaliste d'une telle conception de la musique, nous

[1] Gilles Deleuze, *Dialogues*, *op. cit*., p. 16.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

constaterons que Deleuze, finalement, s'oppose à l'esthétique nietzschéenne pour renouer avec la conception romantique de l'art musical. Ce retournement, plutôt surprenant au regard de l'assimilation systématique qui est faite entre les deux philosophes, trouverait sa raison profonde dans un différend concernant l'éternel retour. Si Deleuze a interprété celui-ci comme le revenir de la différence, cette lecture ne serait en rien celle de Nietzsche qui évoquait, à travers cette figure, le retour du même.

DEVENIR-MUSIQUE DE LA PHILOSOPHIE

« Qu'on écoute bien le timbre qu'a un esprit quand il parle : chaque esprit a son timbre, aime son timbre[1]. »

En évoquant un devenir musical de la philosophie deleuzienne, nous voulons traiter non pas la musique à titre de sujet, mais sur le plan du style philosophique. Comme nous l'avons vu précédemment, Deleuze ne cherche pas à réfléchir sur la musique, mais à engendrer un devenir avec elle. Aussi, traiter de musique ne peut se passer d'une transformation de la philosophie même, c'est-à-dire de son mode d'expression. C'est pourquoi finalement la musique se retrouverait au cœur même de la question de l'écriture. Notre hypothèse est la suivante : la présence du musical chez Deleuze s'exprimerait elle-même par un devenir-littéraire de l'écriture philosophique. Une question s'impose en premier lieu : qu'est-ce qui constitue un style d'écriture au regard de la pensée deleuzienne ?

1. Le style littéraire : devenir musical de l'écriture

Deleuze résume le style de tout écrivain sous deux aspects : « Creuser dans la langue une espèce de langue étrangère, et porter tout le langage a une espèce de limite musicale[2]. » Créer un style consisterait à établir des tensions inédites dans la langue, afin de projeter celle-ci vers une limite, un « bord » qui la sépare de la musique : « […] entraîner toute le langage, le faire fuir, le pousser à sa limite propre mais pour en découvrir le Dehors, silence ou musique[3]. » Deleuze fait ici référence au concept de « dehors » développé par Maurice Blanchot. Le « dehors » de tout domaine est ce qui est plus lointain que tout monde extérieur, et par la même, plus intime que tout monde intérieur[4]. Autrement dit, comme le résume magnifiquement Blanchot : « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité[5]. » Ainsi en est-il du langage, de l'écriture : « […] le langage est réel parce qu'il peut se projeter

[1] Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996, p. 125.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, « S comme Style », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit*

[3] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 94.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 59. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 127.

[5] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 101.

vers un non-langage qu'il est, et ne réalise pas[1]. » Chez Deleuze, ce « non-langage » propre à la littérature se définit comme une sorte de musique[2]. Le style littéraire ne serait donc pas visuel mais avant tout sonore. « Une seule chose m'intéresse fondamentalement dans la littérature, c'est le style. Le style c'est de l'auditif pur[3]. » On pourrait ainsi dire que la musique commencerait là où la littérature finit, ou plus précisément, quand la littérature atteint son but : le style comme pure audition arrachée à la signification des mots. Mais si la littérature (comme la peinture) trouverait sa limite propre dans la musique, doit-on penser pour autant que la philosophie se trouverait dans une situation analogue ? C'est ce que nous allons tenter de défendre.

Deleuze, en parlant de Spinoza et Kierkegaard, parle en effet d'une musique propre à leur philosophie[4]. Il évoque également la « logique atonale » de Foucault, dont le style serait plus proche de la musique sérielle de Webern que de toute logique structurale et signifiante[5]. Pour sa part, Deleuze insiste sur la parenté entre la structure de ses livres et une composition musicale. Ainsi *Logique du Sens* serait une « composition sérielle », et *Mille Plateaux* une composition par « plateaux », autrement dit, déclare Deleuze, une « composition indienne ou génoise » : « C'est là, il me semble, que nous sommes le plus près d'un style, c'est-à-dire d'une polytonalité[6] ». En tout logique, et si l'on en croit les quelques témoignages, écrire sur la musique supposait donc de composer un livre de façon innovante. Comme le rapporte Raymond Bellour, Deleuze, en tentant de penser la musique, cherchait une nouvelle forme d'énonciation : « Il disait chercher une

[1] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 28.

[2] Il faut éviter d'assimiler la musique évoquée ici à la musique dite « pure » ou instrumentale. Il s'agit bien d'une musique propre à la littérature. Il n'est pas question pour l'écrivain d'imiter la musique comme s'il s'agissait d'une forme d'Absolu. (voir Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 141).

[3] Gilles Deleuze et Claire Parnet, « O comme Opéra », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.*

[4] « Il y a une musique de ces philosophes là. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, « I comme Idée », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit*.)

[5] Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 11, 30, 59-60.

[6] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 194. À propos de *Mille Plateaux*, Deleuze déclarait encore : « C'est comme un ensemble d'anneaux brisés. […] Chaque anneau, ou chaque plateau, devrait avoir son climat propre, son ton propre ou son timbre. » (*Ibidem*, p. 39). Il qualifie *Logique du Sens* et *Mille Plateaux* comme « deux compositions presque musicales. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, « S comme Style », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.)*

forme. Ecouter pour cela de la musique (Ravel). Et puis : « Je ne vais quand même pas écrire des fragments[1]. » » On songe alors à un style tout à fait renouvelé, ou bien une sorte de pastiche : Deleuze adoptant la forme aphoristique de Nietzsche. Mais de quel ordre pourrait être cette musique philosophique convoquée par Deleuze ? Il est nécessaire de suivre les pistes fournies par le philosophe lorsqu'il traite d'une conception musicale du style littéraire. Sans doute est-ce à partir de cette conception que l'on pourra déduire la question du style philosophique, et de la présence d'une éventuelle « musicalisation » de la pensée. Comme a pu l'écrire René Schérer, « toute l'œuvre de Deleuze peut-être considérée comme une théorie de la littérature, de l'écriture[2]. » En quoi consiste cette théorie ? Créer un style d'écriture consisterait à tendre le langage vers une limite qui sépare la langue de la musique, c'est-à-dire d'une perception purement auditive de la langue. Deleuze ne variera pas sur cette conception littéraire que l'on peut qualifier de « musicale », puisqu'il semble bien qu'un style littéraire se définisse avant toute chose par sa sonorité, la « petite musique » qui s'en dégage. Deleuze résume le travail du style en deux opérations, contemporaines l'une et l'autre :

- malmener la syntaxe pour créer des tensions inédites dans le langage

- porter l'ensemble du langage vers une limite agrammaticale, asyntaxique qui est la ligne qui la sépare de la musique.

Nous traiterons séparément ces deux faces du style pour ensuite observer leurs rapports.

1. Le travail de la syntaxe (ou comment créer une langue dans la langue)

Un écrivain établirait des « tenseurs », c'est-à-dire diverses lignes de modulation qui vont mettre la langue en « perpétuel déséquilibre » par rapport à elle-même[3]. Ces tenseurs sont générés par la création d'une syntaxe créatrice, non adéquate au système en équilibre qu'est une langue imposée, autrement dit une langue « majeure ». Bégaiements, balbutiements, couinements, reprises, bifurcations, proliférations, chants, cris... il s'agit chaque fois de créer un langage affectif, intensif. « L'écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter : c'est le style, le « ton », le

[1] Raymond Bellour, « L'Image de la pensée », *Magazine Littéraire*, numéro 406, février 2002, p. 43.

[2] René Schérer, *Regards sur Deleuze*, *op. cit.*, p. 18-19.

[3] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 140.

langage des sensations […][1]. » Ainsi, dans certains romans, ce ne sont plus les personnages qui bégaient (domaine de la parole), mais bien l'écrivain qui fait bégayer la langue elle-même, au sens où ce sont les mots qui deviennent les véritables personnages[2]. Un tenseur peut, par exemple, s'incarner dans une « expression atypique », une « formule » échappant aux constantes de la langue majoritaire[3], et qui ne cessera de faire retour pour faire « délirer » la langue. Parmi les nombreux exemples donnés par Deleuze peuvent être cités le « *I prefer not to* » (« Je préférerais ne pas ») du personnage Bartleby inventé par Melville ; ou bien « *he danced his did* » (« Il dansa son mit ») du poète américain Cummings[4]. L'approche deleuzienne s'éloigne ainsi du structuralisme ou de la linguistique[5] pour se faire pragmatique. Car linguistique et structuralisme ont besoin de penser le langage comme un système en équilibre, et de considérer la parole ou l'écriture comme des variations contingentes, secondaires, qui ne remettent pas en cause le système de la langue, mais s'établissent bien à partir de lui. Deleuze va inverser cette façon de penser le langage. Deviendra en effet primordiale la mise en acte, tandis que ne seront plus considérées que comme secondes les unités ou les lois appliquées au langage. En somme, c'est la variation qui deviendra essentielle, tandis que les règles qui sont imposées du dehors ne viennent que dans un second temps, comme imposées *a posteriori* pour contrôler la liberté créatrice de toute langue. Une telle approche est ainsi le strict opposé de l'approche linguistique comme celle de Chomsky ou Jakobson. Contre une conception unitaire et normative, Deleuze défend

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 166.

[2] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit*., p. 136. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 124.

[3] *Ibidem*, p. 126.

[4] Mais Deleuze cite également la tactique du *cut-up* de Burroughs, les « mots-souffle » d'Antonin Artaud, les proliférations de Roussel, les feuillets du *Livre* mallarméen, les collages dadaïstes... (Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 140).

[5] Il explique d'ailleurs que littérature et linguistique s'opposent et ne sauraient s'accorder. Au sens où la linguistique considère la langue comme un système en équilibre, dont les irrégularités, les singularités seront mises sur le compte de la parole. C'est selon cette compréhension qu'elle serait inapte à comprendre le style qui consiste non pas à faire varier les mots comme dans la parole (variation seconde et contingente), mais à mettre en variation la langue *elle-même*. (voir Gilles Deleuze et Claire Parnet, « S comme Style », *L'Abécédaire*, *op. cit.*). C'est pour cette raison que Deleuze peut déclarer : « Pour moi, la linguistique n'a rien d'essentiel. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 43).

une conception pluraliste du langage.

> Dans une même journée, un individu passe constamment d'une langue à une autre. Successivement, il parlera comme « un père doit le faire », puis comme un patron ; à l'aimée, il parlera une langue puérilisée ; en s'endormant il s'enfonce dans un discours onirique, et brusquement revient à une langue professionnelle quand le téléphone sonne[1].

Sur ce point, Deleuze s'oppose de manière radicale au positionnement qui soutiendrait que ces variations de langage sont extérieures et superficielles. Il pencherait plutôt pour affirmer que le langage est bien une « ligne de variation continue » qui traverse tous les contextes. Par exemple, évoquant l'énoncé performatif « Je le jure », il soutiendra qu'un tel énoncé ne saurait avoir le même sens lors d'un procès, d'une scène d'amour ou lors de jeux d'enfants[2]. Il ajoute que cette variation n'aurait rien d'extérieur mais serait bien essentielle au langage.

Nous sommes finalement assez proche ici de la conception développée par Mikhaïl Bakhtine, pour qui la principale erreur de la linguistique et de la stylistique était de ne pas vouloir reconnaître la pluralité essentielle de la langue, ou comme il l'appelle : son « plurilinguisme »[3]. Le langage n'est jamais unique, car à l'intérieur de toute langue nationale se distribue une multitude de langages étrangers :

> […] la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe en jargons professionnels, langages des genres, parlers des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langages des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents) ; chaque langage doit se stratifier intérieurement à tout moment de son existence historique[4].

Le langage n'a ainsi rien d'un milieu neutre à la manière d'un « système abstrait de formes normatives ». Il est tout au contraire « surpeuplé », « sous-tendu » de multiples intentions. Tous les mots « évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti,

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 119.

[2] Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 104.

[3] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 240).

[4] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 88-89.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

une œuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure[1]. » Confronté à un tel plurilinguisme, le travail de l'écrivain consiste à créer un « assemblage de styles », c'est-à-dire de faire dialoguer ces diverses langues de façon inédite. Bakhtine nomme ce processus le « dialogisme ». C'est une forme de dialogue qui est propre au discours romanesque. C'est pourquoi toute forme stylistique, dans un roman, se montre de nature parodique, puisqu'il consiste à reprendre des langues déjà éprouvées pour les détourner, et en extirper de nouveau dynamismes. « C'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du style[2]. » En somme, on pourrait détourner la célèbre phrase de Proust, et dire que le travail d'un écrivain consiste non pas à créer une nouvelle langue étrangère dans la langue nationale, mais à harmoniser de façon inédite toutes les langues étrangères qui constituent déjà la langue majeure.

Cependant, il ne faut pas croire qu'il suffit simplement de faire un « mélange de patois » pour créer un style. Deleuze précise qu'il s'agit plus profondément de faire varier continuellement la langue, de « faire passer un énoncé par toutes les variables qui peuvent l'affecter dans le plus court espace de temps[3] ». Et ce afin d'extraire de nouveaux dynamismes entre les termes, mais aussi pour échapper à toute forme de fixation, de constantes qui ramènerait à un usage majeur de la langue. En somme, tout style se caractériserait par une mise en variation continue de tous les éléments du langage, sonores comme sémantiques[4]. Le travail du romancier ferait « délirer » le langage en dehors de ses sillons habituels, déjà tracés par l'usage courant.

2. Tendre le langage vers une limite musicale

Cette variation continue a pour effet de tendre l'ensemble du langage vers une « limite asyntaxique, agrammaticale », limite non-langagière, mais que seul le langage peut rendre possible. Il ne s'agit pas d'un dehors « en général », mais d'un dehors propre à la langue. Cette limite, nous apprend Deleuze, consiste en « visions et auditions pures »,

[1] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 114-115.

[2] *Ibidem*, p. 129.

[3] Gilles Deleuze, *Superpositions*, *op. cit.*, p. 104.

[4] *Ibidem*, p. 108.

en « Idées » que l'artiste aura perçues, et dont il cherche à rendre compte par l'écriture[1]. Cette limite constitue un « bord » qui sépare la langue de la musique[2]. En cela, plus le style se montre intense, plus le langage est soumis à une variation incessante, plus la langue « est proche, non seulement d'une notation musicale, mais de la musique elle-même[3]. » C'est ainsi que la musique constituerait non plus seulement la limite picturale, mais également le dehors de la littérature. Deleuze invoquera ainsi, en des termes qui tendent vers une forme de mysticisme, un « Au-delà musical et céleste du langage tout entier[4] » comme objectif et limite ultime de tout style littéraire.

Cette conception de l'écriture et de son Dehors comme musique, démontre que le musical, loin d'être étranger à la philosophie deleuzienne, est en réalité omniprésent. L'objectif de l'écrivain consisterait à créer un style qui « musicalise » la langue, laisserait apparaître de nouvelles sonorités, de nouveaux rythmes qui rendraient compte de son déséquilibre créateur, de sa multiplicité constitutive. Dans leur livre commun consacré à Kafka, Deleuze et Guattari expliquent ainsi que le but de l'écrivain est de trouver « une petite musique », une « pure matière sonore », un « son pur intense » arraché au langage[5]. Ainsi, chez Kafka, ce sera le « piaulement » de Grégoire qui rejoint celui du violon de la sœur dans la nouvelle *La Métamorphose* : « Avez-vous pu

[1] Gilles Deleuze, *Superpositions*, *op. cit.*, p. 9, 16.

[2] Gilles Deleuze parle en effet d'un « bord qui sépare de la musique », d'une « limite musicale ». (voir Gilles Deleuze et Claire Parnet, « S comme Style », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.*).

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 132. Nous sommes proches ici de Rousseau pour qui langue et musique auraient une origine commune. « […] les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue […]. » (Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, introduction et notes d'Angèle Kremer-Marietti, Paris, L'Harmattan, 2009). Deleuze et Guattari déclarent que la conception rousseauiste de la langue permet d'aborder la littérature de façon nouvelle, en se passant de la linguistique et du structuralisme (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 121).

[4] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit*., p. 144. Voir aussi *Ibidem* p. 73-74, 94

[5] Le terme de « petite musique » qui reviendra plusieurs fois sous la plume de Deleuze est vraisemblablement emprunté à Louis Ferdinand Céline. « Bien sûr j'ai ma petite musique, ceux qui peuvent en dire autant ne sont pas si nombreux par les temps courent. » Ou bien : « Le petit truc, la petite musique autour desquels mes imitateurs tournent sans comprendre. » (Louis Ferdinand Céline cité par Philippe Almiras, *Dictionnaire Céline. Une œuvre. Une vie*, Paris, Plon, 2004, p. 614).

comprendre le moindre mot ? […] C'était une voix de bête » dit le fondé du pouvoir […][1]. » Mais ce que rechercherait plus fondamentalement Kafka, ce serait l'abolition du son comme tel, pour atteindre une forme paradoxale de silence ancrée à même le langage.

> Ce qui intéresse Kafka, c'est une pure matière sonore intense, toujours en rapport avec sa propre abolition, son musical déterritorialisé, cri qui échappe à la signification, à la composition, au chant, à la parole, sonorité en rupture pour se dégager d'une chaîne encore trop signifiante[2].

Ainsi en est-il des chiens qualifiés de « musiciens », mais qui pourtant ne produisent pas le moindre son, mais aussi de la cantatrice Joséphine, qui chante pour les souris, et dont on ne saura jamais si elle « couine » réellement, ou si son chant ne constitue qu'un « néant de voix ». « Son couinement réel était-il notablement plus fort et plus vivant que le souvenir qu'il va laisser ? Était-il même, lorsqu'elle vivait encore, plus qu'un mauvais souvenir[3] ? » Autant d'exemples de musicalisations du langage empruntés à Kafka qui ne cesseront de faire retour dans les réflexions de Deleuze[4].

Mais nous retrouvons également la conception du style comme musique chez Marcel Proust[5]. D'après ce dernier, pour repérer le style singulier d'un écrivain, il est nécessaire de posséder une « oreille fine », apte à saisir sous les paroles un « air de chanson » :

---

[1] Franz Kafka, *La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, 2000, p. 42-43. Et pour le rapport entre Grégoire et sa sœur musicienne : « N'était-il qu'une bête, si la musique l'émouvait pareillement ? Il avait l'impression que s'ouvrait devant lui le chemin de la nourriture inconnue à laquelle il aspirait si ardemment. Il était décidé à se frayer un passage jusqu'à sa sœur, à la tirer par sa jupe pour lui faire comprendre qu'elle devait venir dans sa chambre avec son violon, car personne ne saurait profiter de sa musique autant qu'il s'apprêtait à le faire. » (*Ibidem*, p. 104-105).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 12). Voir également Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 142.

[3] Franz Kafka, *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*, traduit par Claude David, Paris, Gallimard, 1990, p. 228-229.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 175. *Mille Plateaux*, p. 298,

[5] D'après Frédérique Isudoire-Surlapierre, toute la conception deleuzienne de l'écriture, le rapport entre le style et la pensée s'appuierait sur l'esthétique proustienne (Frédérique Isudoire-Surlapierre, « Signe, Signal, signature. Deleuze et son style », *Le Style des Philosophes*, sous la direction de Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, Presses Universitaires de Franche-Comté, Éditions Universitaires de Dijon, 2007).

> Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante, et on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot[1].

Cet « air » est moins présent « sous » les mots qu'entre les mots, et se révèle comme l' « inflexion unique d'une personnalité[2] ». Il ajoute : « […] chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite[3]. » Ainsi oppose-t-il la « mauvaise musique » de Sainte Beuve à la belle musique flaubertienne[4]. Or, cette « musique littéraire » n'a rien de superficiel. On peut même dire que c'est en partie avec Proust que s'établit une forme de renversement, d'inversion du rapport entre l'écriture et le style. Le plus souvent, le style est considéré comme l'enveloppe extérieure, le vêtement ou l'ornement qui vient, en dernier lieu, intervenir dans le processus d'écriture. Mais Proust s'oppose à une telle conception rhétorique du style. Il n'y aura plus chez lui de dichotomie ou de hiérarchisation entre le contenu et l'expression, le contenu et la forme. Le style ne sera plus extérieur à l'idée littéraire, mais au contraire, seule la manière d'écrire transmettrait le point de vue de l'artiste, sa vision.

> Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres[5].

C'est ainsi que, d'après Proust, Flaubert, par son usage renouvelé de l'imparfait, aurait tout aussi bien modifié notre perception du monde que la révolution kantienne dans le domaine de la philosophie[6].

---

[1] Marcel Proust, *Contre Sainte Beuve*, Paris, Gallimard, 1987, p . 382.

[2] *Ibidem*, p. 48.

[3] *Ibidem*, p. 382.

[4] Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, p. 81. Saisir le « chantonnement » que suppose tout style littéraire constituerait un « don » d'après Marcel Proust. Et ce serait justement ce don qui lui aurait permis de pasticher de célèbres auteurs.

[5] Marcel Proust, *Essais et articles*, éditions établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1994, p. 255 .

[6] Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, *op. cit*., p. 63. On connaît l'absolutisation du style

Pour en revenir à Deleuze, il nous apparaît comme évident que le philosophe ne s'est pas contenté de traiter de la question du style d'écriture d'un point de vue extérieur, sans se sentir concerné dans son propre domaine. La philosophie elle aussi crée un style d'écriture pour engager de nouvelles façons de penser et de percevoir. Et nous verrons que nous pourrons parler d'un devenir-musique de la pensée chez Deleuze au travers d'un travail stylistique en cela très proche du travail littéraire. Ceci étant dit, une lecture différente des ouvrages deleuziens peut être développée. En effet, chaque fois que des écrivains, tel Proust ou Kafka, sont abordés par le philosophe, le commentaire qui en ressort n'est pas extérieur à la forme même de la pensée deleuzienne, comme le serait un simple objet d'étude. Deleuze tire des leçons de ce qu'il a pu voir en acte chez les littérateurs, notamment sur la question du style. Et c'est d'ailleurs pour cette même raison que nous pouvons soutenir que le style littéraire et le style philosophique sont tout à fait parallèles chez Deleuze. En ce qui concerne la littérature, il insistera sur la dimension esthétique, c'est-à-dire sur l'affect et le percept, tandis que pour une philosophie, le style aura plus à voir avec la part conceptuelle. Seulement, concept d'une part, et percept/affect d'autre part ne sont pas séparés mais demeurent intriqués, que ce soit en littérature ou en philosophie. Aussi pouvons nous supposer que lorsque Deleuze aborde le travail littéraire (et le style qui en est le cœur), il parle également de l'exercice philosophique, et plus précisément de sa propre philosophie[1].

---

chez Flaubert, notamment dans cette déclaration devenue célèbre : « […] ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » (Gustave Flaubert, *La Bêtise, l'art et la vie. En écrivant Madame Bovary*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991, p. 44).

[1] C'est l'avis défendu par Alain Saudan et Claire Villeneuve : « Une question se pose : si certains écrivains sont reconnus comme porteurs d'enseignements philosophiques, ne sont-ils pas choisis par Deleuze à l'aune de sa propre conception philosophique ? L'affirmation selon laquelle la littérature ne peut plus prétendre être une représentation du monde et du sujet, ne se fonde-t-elle pas sur une vision qui n'est pas seulement esthétique mais aussi idéologique et philosophique ? Les conceptions du style, de l'auteur, de l'œuvre, que Deleuze pense trouver chez certains écrivains ne dépendent-elles pas en dernière instance de l'idée que Deleuze se fait de la vie « qui n'est pas quelque chose de personnel » ? » (Alain Saudan et Claire Villemeuve, *Littérature et Philosophie. Écrire, penser, vivre*, Rosny-sous-Bois, éditions Breal, Collection « Littérature & Co », 2004, p. 164).

2. Le style philosophique : devenir musical du concept

« Mon style est comme une mauvaise phrase musicale[1]. »

Si comme le soutient Deleuze, le philosophe est celui qui créée des concepts, cette fabrication exige que ces mêmes concepts soient posés par écrit. En cela, la philosophie ne peut échapper à la question de l'écriture. Afin d'aborder cette délicate question, quitte à la simplifier dans un premier temps, nous nous appuierons sur une dichotomie proposée par Roland Barthes entre ce qu'il baptisait les « écrivant » et les « écrivains ».

L' « écrivant » considère l'écriture comme un simple moyen de communication soumis à une fin plus haute. Dans le cas de la philosophie, cela reviendrait peut être à expliquer, enseigner ou transmettre. L'écrit ne deviendrait ainsi qu'un simple véhicule de la pensée, le concept devant rester, au maximum, indépendant de son style d'énonciation. On peut sur ce point convoquer par exemple la figure du sage rationaliste qui résiste aux séductions de la rhétorique, et soumet la langue à un idéal de vérité. Contre les figures stylistiques, contre le style et ses charmes, contre tout sophisme, un tel écrivant tendra vers la plus grande transparence de son expression. Il éliminera pour ce faire les artifices de l'écriture, afin d'exposer au mieux une pensée claire et distincte, faite de démonstrations, d'argumentations, de développements etc. L'écriture ne constituerait donc qu'un moyen par défaut qui doit se faire oublier pour ne laisser place qu'aux concepts. Ce serait par exemple la position de Kant lorsqu'il déclarait : « Le goût gêne l'intelligence. Il me faut lire et relire Rousseau jusqu'à ce que la beauté de l'expression ne me trouble plus ; alors je puis le saisir avec raison[2]. »

À cet « écrivant » s'opposera l'écrivain qui travaille la langue non plus pour une fin extérieure puisque l'écriture sera devenue sa propre fin. La question du style, du « comment écrire », n'est dès lors plus étrangère (voire nocive) pour la philosophie. Tout au contraire, et contre l'usage rationaliste opéré par le philosophe-écrivant, la pensée doit se laisser porter par le charme stylistique de l'écrit. Ainsi, certains

[1] Wittgenstein, *Remarques mêlées*, traduction de l'allemand par Gérard Drassert, Paris, Flammarion, 2002.

[2] Cité par Pierre Macherey, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 35.

philosophe ont envisagé l'expérience littéraire comme l'occasion d'un élargissement du conceptuel, notamment par une mise en crise du langage qui exprime une nouvelle vision du monde : « […] un peu comme le fait expérimental qui met en doute la théorie, l'usage littéraire du langage force le langage du philosophe[1]. » C'est alors, comme l'indique Barthes, que la question tautologique du style amène paradoxalement aux problèmes le plus métaphysiques : « pourquoi le monde ? » ; « quel est le sens des choses ? ». Style et philosophie ne font ainsi plus qu'un à travers le travail du philosophe-écrivain.

1. Le problème du style dans l'écriture philosophique

Deleuze s'assimile nettement au philosophe-écrivain, puisqu'il considère les philosophes comme de grands stylistes qui, sur cet aspect, n'auraient même rien à envier aux auteurs de roman[2]. Et si, comme on l'a vu, Kant, en philosophe-écrivant, tente de se déprendre du style de Rousseau pour mieux saisir sa pensée, Deleuze quant à lui, ne cherche pas à « comprendre » Kant, mais plutôt à se sensibiliser à son style, allant même jusqu'à le qualifier d'écrivain. Évoquant la première *Critique* lors d'un cours, il déclare en effet : « C'est une atmosphère excessive, mais si on tient bon, et l'important avant tout ce n'est pas de comprendre, l'important c'est de prendre le rythme de cet homme là, de cet écrivain là, de ce philosophe là[3]. » Tout philosophe, même ceux qui se voudraient « écrivant » comme Kant, se retrouve ainsi engagé dans la création d'un style, ne serait-ce que par le frayage qu'opère la pensée pour s'énoncer. C'est pourquoi Deleuze n'hésite pas à généraliser la situation en écrivant : « Devenir-étranger à soi-même, et à sa propre langue et nation, n'est-ce pas le propre du philosophe et de la philosophie, leur « style », ce qu'on appelle un charabia philosophique[4] ? » On

[1] Daniele Lorenzini et Arianne Revel, « *Introduction*. Le travail de la philosophie, le travail de la littérature », *Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, sous la direction de Daniele Lorenzini et Arianne Revel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 14.

[2] Gilles Deleuze est présenté comme l'un des philosophes dont les concepts réconcilient la philosophie et la littérature, en ce sens que ses concepts établissent une réconciliation entre le conceptuel et la figure ou la rêverie. (Bruno Curatolo et Jacques Poirier, « Concept de style, style du concept », *Le Style des Philosophes*, *op. cit*., p. 15-16).

[3] Gilles Deleuze, *Synthèse et Temps*, Vincennes 14/03/1978, (consulté le 15/03/2010) http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=58&groupe=Kant&langue=1

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 105-106. « Les grands

reconnaîtra ici ce même but esthétique que Deleuze attribuait au travail littéraire (devenir étranger dans sa propre langue). Mais cette fois, C'est bien des philosophes qu'il s'agit. Mais inversement, si les philosophes sont assimilés par Deleuze à des écrivains du fait qu'ils possèdent forcément un style, les auteurs de roman, de leurs côtés, sont présentés comme de véritables « penseurs ». Il explique par exemple l'absence de philosophie institutionnalisée aux Etats-Unis par la présence des écrivains américains qui seraient parvenus, par leur travail littéraire, à « renverser l'ontologie », à créer une logique nouvelle - en somme une nouvelle philosophie[1]. Dans le dernier ouvrage coécrit avec Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, les écrivains anglo-américains seront présentés comme de véritables « génies hybrides ». Cette hybridité s'expliquerait du fait que ces romanciers s'installeraient dans l'écart qui sépare et réunit tout à la fois littérature et philosophie[2]. Or, il semble que Deleuze, loin de chercher à délimiter les domaines, ait tenu à donner une consistance à cet écart ambiguë, tout à la fois littéraire et philosophique. Notre hypothèse, à partir de ces divers éléments sera la suivante : l'écart entre littérature et philosophie ne désigne pas uniquement le travail de certains écrivains ou de certains philosophes. Car Deleuze lui-même est un philosophe infiniment proche de l'exercice littéraire ; si proche qu'on peut reconnaître dans son travail cette même position ambiguë qu'il dénote chez les écrivains américains. En effet, de la même manière qu'il ne saurait s'agir pour lui d'écrire sur la musique mais bien d'écrire avec elle, il n'est pas non plus question pour Deleuze d'écrire sur la littérature mais bien plutôt de générer un devenir à son contact. En quoi consisterait un tel devenir ? Quelles en sont les lignes de force ?

---

philosophes sont aussi de grands stylistes. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 192). « C'est curieux comme on dit parfois que les philosophes n'ont pas de style, ou qu'ils écrivent mal. Ce doit être parce qu'on ne lit pas. » (*Ibidem,* p. 138). Deleuze qualifie ainsi Foucault de « grand écrivain » et insiste sur la « splendeur » de son style (Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 31). Mais inversement, il arrive que certains romanciers deviennent des philosophes à part entière, et qu'ainsi littérature et philosophies deviennent indiscernables dans leurs œuvres. Comme on le voit, la limite entre les deux est loin d'être tranchée pour Deleuze. Tout au contraire, Deleuze ne cesse de tendre vers leur indiscernabilité. C'est le cas bien évidemment de Proust que Deleuze oppose au Logos, mais également de Nathalie Sarraute (voir Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 43).

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 38. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 37.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 65.

Une réflexion inaugurée par Pierre Macherey peut nous assurer un bon angle d'approche. Macherey a su en effet reposer le problème de la relation philosophie/littérature d'une façon qui nous apparaît proche du deleuzisme. Selon lui, il ne faudrait plus penser philosophie et littérature comme de simples territoires dont les frontières respectives demanderaient à être déterminées. Au lieu de penser le problème en termes de localisations, de délimitations, d'annexions, Macherey propose d'aborder la question en termes de production. Inutile de demander où s'arrêterait la littérature, et où commencerait la philosophie. Il serait plus judicieux de demander comment la philosophie peut faire de la littérature, et la littérature faire de la philosophie. La séparation topologique de départ qui assimilait les deux domaines à des territoires empêchait de penser comment ces deux pratiques ne cessent d'entrer en contact, de se transformer l'une l'autre, jusqu'à faire naître une philosophie littéraire et une littérature philosophique[1]. Comme l'écrivait pour sa part Italo Calvino dans une inspiration proche de celle de Macherey : « L'opposition littérature-philosophie, rien n'exige qu'elle soit résolue ; au contraire : qu'elle soit jugée permanente et toujours neuve nous donne l'assurance que la sclérose des mots ne se referme pas sur nous comme une calotte de glace[2]. »

Rendre aux mots leurs ambiguïtés, leurs élasticités constitutives, il nous semble que Deleuze n'invoquait pas autre chose lorsqu'il écrivait, à propos encore une fois des écrivains anglo-américains : « Il ne s'agit pas de faire un roman philosophique, ni de mettre de la philosophie dans un roman. Il s'agit de faire de la philosophie en romancier, être romancier en philosophie[3]. » De la même manière, un philosophe pourra devenir un écrivain, sans pour autant devoir écrire des romans ou des pièces de théâtre comme un Sartre a pu le faire. Pour rester fidèle à la méthode deleuzienne dite du devenir, l'objectif consisterait bien plutôt à écrire comme un romancier, mais tout en faisant de la philosophie. Il s'agit d'intégrer dans l'exercice même de la philosophie (la création de concepts) des aspects propre à l'écriture romanesque (la création d'affect et de percept).

---

[1] Pierre Macherey, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 2013, p. 381.

[2] Italo Calvino, *La Machine littéraire*, Paris, Seuil, 1993, p. 31-32.

[3] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 68.

> […] le concept comme tel peut être concept d'affect, autant que l'affect, affect de concept. Le plan de composition de l'art et le plan d'immanence de la philosophie peuvent se glisser l'un dans l'autre, au point que des pans de l'un soient occupés par des entités de l'autre[1].

Ceci étant dit, nous trouvons une confirmation de ce que nous avancions auparavant. En effet, chaque fois que des écrivains, tel Proust ou Kafka, sont abordés par Deleuze, le commentaire qui en ressort n'est pas extérieur à la forme même de la pensée deleuzienne, comme le serait un simple objet d'étude. Deleuze tire des leçons de ce qu'il a pu lire en acte chez les littérateurs, notamment sur la question du style. Et c'est d'ailleurs pour cette même raison que nous pouvons soutenir que style littéraire et style philosophique sont tout à fait parallèles dans sa pensée. Au point que l'œuvre deleuzienne incarne nettement une « littéralisation » de la philosophie. Ainsi parle t-il des « cris » philosophiques qui trahissent un affect propre à la pensée. « C'est l'image de la pensée qui guide la création de concepts. Elle est comme un cri, tandis que les concepts sont des chants[2]. » Deleuze s'installe dans cet écart, cette ambiguïté entre les deux domaines, son œuvre étant essentiellement hybride, à cheval sur plusieurs domaines, convoquant toutes sortes de disciplines, de registres *a priori* étrangers au territoire philosophique. Aussi pouvons nous supposer que lorsque Deleuze aborde le travail littéraire (et le style qui en est le cœur), il parle également de l'exercice philosophique, et plus précisément de sa propre philosophie.

Pour conforter un tel point de vue, il est nécessaire d'expliquer, après avoir exposé ce qu'était le style littéraire, en quoi consiste le style proprement philosophique, afin de

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit*., p. 65.

[2] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 203. Dans l'*Abécédaire*, évoquant le cri des opéras de Berg, Deleuze affirmera de nouveau que les concepts sont de « véritables chants », et qu'il existe des « cris philosophiques ». Il donne l'exemple d'Aristote (« il faut bien s'arrêter.»), de Spinoza (« Qu'est-ce que peut un corps ? On ne sait même pas ce que peut un corps ! »). (Gilles Deleuze et Claire Parnet, « O comme Opéra », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.*) Ne pas oublier le « cri multiple » de l'Homme supérieur dans le Zarathoustra de Nietzsche (Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 175). Mais il existe également le cri de Cézanne : « c'est effrayant, la vie. » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 53). Il est amusant de constater que le cri de Deleuze, d'après Phillipe Mengue, soit « du possible, sinon j'étouffe ! ». Deleuze pousserait ainsi le cri de quelqu'un d'autre : Kierkegaard (voir Phillipe Mengue, « Logique du style. Deleuze, « l'oiseau de feu » et l'effet de réel », *Les Styles de Deleuze. Esthétique et politique*, sous la direction d'Adrien Jdey, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011, p. 21.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

mettre en lumière leurs nombreux points de recoupement. Nous remarquerons d'ailleurs que la position deleuzienne de l'écriture philosophique s'inspire grandement de Bergson, mais aussi de Nietzsche (deux philosophes qui ont d'ailleurs été taxés d'être davantage des écrivains, proches d'une inspiration poétique, que des philosophes au sens traditionnel). A partir de là, nous verrons en quoi la philosophie deleuzienne, loin de seulement s'inspirer du travail littéraire, l'intègre à son propre procès de conceptualisation, notamment à travers un renouvellement de la métaphore.

2. Limites du langage et dépassements philosophiques (Nietzsche, Bergson)

On peut remarquer que sur la question du rapport entre langage, style et philosophie, divers aspects de la position deleuzienne s'alignent sur deux influences majeures que sont Nietzsche et Bergson. Ces deux penseurs se sont tout deux questionnés sur la place du langage par rapport à l'écriture philosophique. Or, si pour Nietzsche le philosophe est d'emblée « pris dans les filets du langage[1] », de même pour Bergson, le langage dans sa dimension ordinaire demeure un obstacle à la saisie du réel par l'intuition. La langue limite et s'oppose à la libre créativité de la pensée, en ceci qu'il appartient au domaine pragmatique. Pour Bergson, le langage découpe le réel selon les exigences de l'entendement et du sens commun[2], notamment en rapportant le mobile à l'immobile, en reconstruisant le mouvement comme une suite d'immobilités juxtaposées ; bref, en stabilisant de façon artificielle l'élan de la vie, cette fameuse « création ininterrompu d'imprévisibles nouveauté[3]. » Tout changement, toute variation demeure ainsi seconde, puisqu'elle se déroulera toujours sur fond d'une identité garantie par la redondance du langage[4]. Et c'est bien cet aspect qui optimise nos fins pratiques, par le biais de prévisions, de catégorisations. Le langage est d'essence intellectuelle, et sa fonction essentielle demeure sociale en ce sens qu'il doit exprimer la pensée en commun,

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe. Études théorétiques*, traduction, introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Flammarion, 1969, p. 83.

[2] Henri Bergson, *L'Intuition philosophique* suivi *De la position des problèmes*, Paris, Payot et Rivages, 2013, p. 69.

[3] *Ibidem*, p. 70.

[4] *Ibidem,* p. 145.

permettre d'organiser le travail collectif[1].

> Le langage transmet des ordres ou des avertissements. Il prescrit ou il décrit. Dans le premier cas, c'est l'appel à l'action immédiate ; dans le second, c'est le signalement de la chose ou de quelqu'un de ses propriétés, en vue de l'action future. Mais, dans un cas comme dans l'autre, la fonction est industrielle, commerciale, militaire et surtout sociale[2].

Deleuze et Guattari n'affirment pas autre chose lorsqu'ils définissent l'unité élémentaire du langage comme étant le « mot d'ordre ». Le langage ne consisterait pas à communiquer des informations mais à émettre des ordres. « Les mots ne sont pas outils ; mais on donne aux enfants du langage, des plumes et des cahiers, comme on donne des pelles et des pioches aux ouvrier[3]. » Dès le départ sont imposés des coordonnées propre au langage (comme les binarismes propre à la grammaire : masculin/féminin, singulier/pluriel, substantif/verbe…) qui sont autant de marqueurs de pouvoir qui modèlent la perception de la réalité. « Le langage n'est pas la vie, il donne des ordres à la vie ; la vie ne parle pas, elle écoute et attend[4]. » En somme, et comme le soutient Bergson, la langue a été créée pour la « conversation », et non pas pour la philosophie[5].

On retrouve une observation similaire chez Nietzsche, puisqu'il stigmatise l'abstraction menée par le langage. D'après le philosophe allemand, cette abstraction consisterait à réduire la dimension singulière des événements au profit d'une généralisation à des fins pratiques. Il n'hésite d'ailleurs pas à attribuer cette généralisation à ce qu'il appelle le « concept »[6].

> Tout concept naît de l'identification du non-identique. Aussi certainement qu'une feuille n'est jamais tout à fait identique à une autre, aussi certainement le concept feuille a été formé grâce à l'abandon délibéré de ces différences individuelles, grâce à un oubli des caractéristiques, et il éveille alors la représentation, comme s'il y a

---

[1] *Ibidem*, p. 144.

[2] Henri Bergson, *L'Intuition philosophique* suivi *De la position des problèmes*, *op. cit.*, p. 142.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 96.

[4] *Ibidem*.

[5] Henri Bergson, *Écrits Philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 681.

[6] « Nous nous servons d'un terme comme d'une « abstraction » qui va entraîner d'innombrables actions. » (Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe. Études théorétiques*, *op. cit.*, p. 92).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> avait dans la nature, en dehors des feuilles, quelque chose qui serait « la feuille », une sorte de forme originelle selon laquelle toutes les feuilles seraient tissées, dessinées, cernées, colorées, crêpées, peintes, mais par des mains malhabiles au point qu'aucun exemplaire n'aurait été réussi correctement et sûrement, comme la copie fidèle de la forme originelle[1].

Afin de maîtriser la multiplicité fluente et toujours changeante du réel, l'homme organise une somme de catégories qui consiste à rassembler des objets ou des actions sous une même dénomination. Si l'on croit à un langage propre, correspondant à son objet, c'est seulement dû à l'habitude de voir attribuer à telle sensation tel terme, ce qui se résume, finalement, à une convention[2]. C'est ainsi que l « impression est pétrifiée : [qu'] elle est prise et marquée par les concepts, puis tuées, dépouillée et momifiée et conservée sous forme de concept[3]. » L'acte de nommer permet de passer outre les singularités au profit de que Nietzsche nomme une « abstraction ». Cette abstraction va optimiser notre action, notre pouvoir sur le réel, dans la mesure où les événements seront simplifiés à l'extrême selon des partages arbitraires[4].

> Nous classons les choses selon les genres, nous désignons l'arbre comme masculin, la plante comme féminine : quelles transpositions arbitraires ! […] Nous parlons d'un « serpent » : la désignation n'atteint rien que le mouvement de torsion et pourrait donc convenir ainsi au ver. Quelles délimitations arbitraires ! Quelles préférences partiales tantôt de telle propriété d'une chose, tantôt de telle autre[5].

Nous aurions si peu de recul par rapport à cette réduction grossière que le partage du langage se substituerait au réel. C'est ainsi que « nous faisons comme si le concept « homme » était quelque chose d'effectif alors qu'il a été crée par nous du fait de l'abandon de tous les traits individuels[6]. »

On retrouve ici une prise de position qui se montre extrêmement proche des accusations

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe. Études théorétiques*, *op. cit.*, p. 122.

[2] Nietzsche détaille le processus ainsi : tout commence par une excitation nerveuse (œil, ouïe) qui donne une image mentale, puis à cette image mentale va être attribué un « son articulé » que Nietzsche nomme « concept ». C'est ainsi que deux transpositions entre des domaines tout à fait étrangers (nerfs-image, image-son) ruinent toute volonté d'attribuer une quelconque objectivité au langage (*Ibidem*, p. 121).

[3] *Ibidem*, p. 95.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe. Études théorétiques*, *op. cit.*, p. 92.

[5] *Ibidem*, p. 121.

[6] *Ibidem*, p. 96.

portées par Bergson contre les mots. Le langage demeure pour les deux penseurs une source de généralisation, de « désingularisation » qui trahit la fluidité du réel, l'appauvrit à des fins pragmatiques[1]. Pour Nietzsche comme pour Bergson, le langage constitue forcément un piège remarquable pour le philosophe. C'est par là, précise Bergson, que la philosophie peut se trahir en amont. Car le langage, par le prédécoupage de l'environnement qu'il implique, condamne la pensée à ne recevoir que des solutions toutes faites, imposées par la construction du langage lui-même[2]. Que ce soit chez Nietzsche, Bergson ou Deleuze, le langage ordinaire est chaque fois rapporté à un durcissement ou un raidissement de la perception[3], à un découpage qui anesthésie la sensibilité, et permet à l'intelligence d'optimiser son action. Il faut donc que le philosophe contourne, dépasse les idées générales, toutes les habitudes intellectuelles colportées par la langue, qu'il écrive « liquide », « gazeux » contre l'obtuse solidité de la doxa[4]. Car, bien que le philosophe ne puisse se passer de l'écriture, et encore moins du langage, une telle situation ne forme pas une impasse, puisqu'un renouvellement des rapports entre les termes entraînera un nouveau découpage dans le réel. On le voit chez Bergson, lorsqu'il explique qu'exposer un problème philosophique exige forcément de renouveler l'écriture et l'usage des mots[5]. Il faut « violenter les mots, forcer les éléments » pour exprimer par l'écrit le « mouvement indivisible » de la pensée[6]. C'est par un travail sur le langage que l'on pourra retrouver la singularité, se rapprocher du « changement pur », du mouvement de la durée, de la variation continue, et ainsi échapper aux découpages stabilisant du langage courant[7]. Le philosophe doit travailler le rythme de son phrasé pour faire fondre la découpe des mots. À la lecture d'un philosophe, « portées par la phrase, les ondulations de sa pensée se communiquent à la

[1] Henri Bergson, *L'Intuition philosophique* suivi *De la position des problèmes*, *op. cit.*, p. 142.

[2] *Ibidem*, p. 97, 146.

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe. Études théorétiques*, *op. cit.*, p. 127. Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et la religion*, *op. cit.*, p. 43.

[4] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 183.

[5] Henri Bergson, *Écrits Philosophiques*, *op. cit.*, p. 681.

[6] Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaire de France, 2000, p. 270. Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit.*, p. 48.

[7] Henri Bergson, *L'Intuition philosophique* suivi *De la position des problèmes*, *op. cit.*, p. 70-72.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

nôtre et […] alors chacun des mots, pris individuellement, ne compte plus : il n'y a plus rien que le sens mouvant qui traverse les mots, plus rien que deux esprits qui semble vibrer directement, sans intermédiaire, à l'unisson l'un de l'autre[1]. » Idéalement, le travail d'un philosophe doit tendre à faire oublier qu'il emploie des mots[2], tant le rythme de l'écrit et de sa pensée se correspondent, en viennent à fusionner. C'est pour cette raison que le penseur, en tant qu'écrivain, ne peut omettre ou contourner la question du style. Il s'agit d'exorciser la simplification du monde opérée par la langue et d'épouser les multiplicités, quitte à ce que les concepts plongent dans une certaine obscurité[3]. Et c'est ainsi que nous retrouvons, chez les deux philosophes, l'évocation d'une limite musicale, celle-là même que Deleuze retrouvait chez les écrivains. Bergson en effet écrit :

> Les mots auront beau […] être choisis comme il faut, ils ne diront pas ce que nous voulons leur faire dire si le rythme, la ponctuation et toute la chorégraphie du discours ne les aident pas à obtenir du lecteur, guidé alors par une série de mouvements naissants, qu'il décrive une courbe de pensée et de sentiment analogue à celle que nous décrivons nous-mêmes. Tout l'art d'écrire est là. C'est quelque chose comme l'art du musicien […][4].

De même Nietzsche évoque la dimension musicale, « chantante » de l'écriture philosophique. « Elle aurait dû chanter, cette « âme nouvelle », - et non parler[5] ! » écrit-il, dans l'autocritique de son premier livre, *La Naissance de la tragédie*. Il évoque d'ailleurs, d'une manière étonnamment proche de Proust et de Deleuze, l' « âme de ménade » qui l'habitait alors, et qui « balbutie en quelque sorte une langue étrangère[6]. » Comme on peut donc le constater, la conception du style philosophique trouve sa source chez deux penseurs essentiels pour lui : Bergson et Nietzsche. Mais il reste à préciser maintenant ce qu'il faut entendre exactement par style philosophie dans le cas singulier qu'est celui de Deleuze.

---

[1] Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, p. 120.

[2] *Ibidem*, p. 49.

[3] À propos de cette relative obscurité, voir Henri Bergson, *L'Intuition philosophique* suivi *De la position des problèmes*, *op. cit.*, p. 70.

[4] Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit.*, p. 48-49. Nous soulignons.

[5] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Librairie Général Française, 1994, p.37.

[6] *Ibidem*, p.37.

3. Modulation conceptuelle et étymologie

Ce serait par le style que la pensée créerait, générerait son propre mouvement, telle est la thèse de Bergson a laquelle Deleuze adhère. Pourtant, une telle idée ne semble *a priori* pas bien nouvelle. Buffon déjà, dans son célèbre *Discours sur le style*, déclarait que le style consistait en « l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées[1]. » Mais Deleuze s'oppose à Buffon car ce dernier à une conception aristotélicienne de l'écriture. Il assimile le style à un moulage, à une forme qui se constitue, se crée dans une matière linguistique déjà donnée[2]. Or, pour Deleuze, le style ne serait pas réductible à un moulage mais plutôt à une modulation, au sens où la forme même du moule se doit de perpétuellement varier, de fuir toute stabilisation. « Mouler est moduler de manière définitive, moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable[3]. » Sur un plan visuel, Deleuze assimile la photographie au moulage de type aristotélicien. Elle arrête le mouvement pour le saisir dans une image fixe et définitive. Le cinéma s'opposerait à la photographie en tant qu'il module les images, c'est-à-dire les entraîne dans une variation temporelle et continue[4]. Ainsi Deleuze nomme « style » non pas un moulage définitif, mais au contraire une modulation, c'est-à-dire l'aspect ouvert et continué d'une variation. « Ce qu'on appelle style, qui peut être la chose la plus naturelle du monde, c'est précisément le procédé d'une variation continue[5]. » Finalement, toute forme, même celle du moule, est diluée au profit d'un jeu de forces général. Mais Deleuze va plus loin. En effet, il semble que si le style s'identifie à la variation continue, tout matériau qui subit une telle variation tend vers une forme de « musicalisation ». Ainsi en est-il par exemple du théâtre de Carmelo Bene :

> C'est par là que l'écriture et les gestes de CB sont musicaux. C'est parce que toute forme y est déformée par des modifications de vitesses, qui font qu'on ne repasse pas deux fois par le même geste ou le même mot sans obtenir des caractéristiques différents de temps. C'est la formule musicale de la continuité, ou de la forme à transformation[6].

[1] Buffon, *Discours sur le style*, Paris, Libraire Hachette, 1919, p. 6.

[2] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 280

[3] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.* , p. 126.

[4] Gilles Deleuze, *Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 39.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 123.

[6] Gilles Deleuze, *Superpositions*, *op. cit.*, p. 113.

Deleuze nous encourage ainsi à comprendre toute variation continue, toute modulation, comme le domaine propre à la musique, ou du moins comme le vecteur d'une « musicalisation », et ce indépendamment de la singularité du matériau employé (il parlera par exemple d'une « musique visuelle » propre au cinéma[1]). La modulation figure selon nous une piste pour tenter de trouver une limite musicale qui serait propre au style philosophique. Car si un style philosophique existe, celui-ci doit consister en une variation continue de la matière conceptuelle. Les concepts doivent consister de véritables multiplicités qui ne cessent de faire varier leurs composantes, notamment en fonction du contexte dans lesquels ils sont insérés, ainsi que des autres concepts qu'ils avoisinent. À l'instar de la littérature, lorsque la philosophie intensifie son style, elle se voit emportée dans une sorte de « musicalisation » qui lui est propre : une modulation continue de ses concepts[2].

Tout comme les artistes, le style de certains philosophes ne cesse d'évoluer dans le temps, au fur et à mesure des publications. Le cas emblématique reste peut être celui de Nietzsche. Quel point commun en effet entre le style de *La Naissance de la Tragédie* et celui d'*Ecce Homo* ? Alexandre Nehamas remarque à ce propos que Nietzsche change de style d'écriture à l'intérieur même d'un même ouvrage, une variation qu'il nomme (peut-être en s'inspirant de Bakhtine) pluralisme stylistique[3]. De même, le style de Deleuze n'a cessé d'évoluer, de se métamorphoser au fil du temps. C'est ainsi que du style qu'il qualifie lui-même d'universitaire de ses premiers ouvrages consacrés à l'histoire de la philosophie, mais aussi de sa thèse *Différence et Répétition*[4], s'est peu à peu affirmé un style très reconnaissable, mais en même temps très ambigu. On remarquera en effet un éclatement des registres et la persistance de petites figures stylistiques que l'on retrouve de livre en livre. Tout un travail de syntaxe cherche parfois à créer des phrases « tordues ». Par exemple, au lieu d'écrire « Pourquoi Kafka,

[1] *Ibidem*, p. 115.

[2] Traitant du style philosophique de Deleuze, Françoise Proust s'est appuyée sur le devenir-musical de la langue littéraire décrite par Deleuze pour supposer un devenir-musical de la philosophie deleuzienne (Françoise Proust, « Le Style de Deleuze », *Tombeaux de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 122).

[3] Alexandre Nehamas, *Nietzsche. La vie comme littérature*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994, p. 34-35.

[4] Deleuze décrira le style de *Différence et Répétition* et de *Logique du Sens* comme « lourd », car « plein d'un appareil universitaire ». (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 16).

le plus solitaire des écrivains, peut-il dire que la littérature est l'affaire du peuple ? », Deleuze écrira plutôt : « La littérature, AFFAIRE DU PEUPLE, pourquoi le plus solitaire peut-il dire cela, Kafka[1] ? » Les questions posées de façon volontairement « maladroite » sont légions dans un ouvrage comme *Mille Plateaux*. Pour ne citer que quelques exemples : « pour qui elle se prend, la terre ? », « qu'est ce qu'il fait, ce masochiste ? », « Alors, qu'est-ce que c'est, le devenir-cheval du petit Hans [2]? » Ou bien, dans le même genre, on peut prendre directement à parti le lecteur : « quelles sont tes lignes à toi […]? Ta ligne de fuite à toi [3]? » On peut aussi brusquement changer de registre, par exemple employer des termes grossiers : « « Les gens, ils bandaient pour Hitler […][4]. » ; « un flux de mots, d'idées, de merde, d'argent […][5]. » ; « Ca chie, ça baise[6]. » ; « La corne à bicyclette et le cul de ma mère, est-ce que ça fait l'affaire[7] ? » ; « Non, le chien que j'ai vu, avec lequel j'ai couru sous l'effet de la drogue ce n'est pas ma putain de mère[8]. » Parfois aussi, un langage mathématique est transposé dans le langage philosophique. Ainsi en est-il du concept de « déterritorialisation » qui devient la fonction « D », ou du Corps sans Organes qui devient « CsO »[9]. Ou encore, pour indiquer que le rhizome ne saurait être synthétisé en une unité, Deleuze ajoute qu'il s'agit de penser à « n-1 » (contrairement au plan de transcendance qui se définit par le « n+1 »). Ou bien c'est le signe « = » qui est utilisé pour poser une égalité ou une équivalence entre concepts sous la forme d'une équation. « PLURALISME = MONISME. », « RHIZOMATIQUE = SCHIZO-ANALYSE = STRATO-ANALYSE =

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 138. On pourra sinon se reporter à l'analyse que Giorgio Agamben de la ponctuation présente dans le titre du dernier article écrit par Deleuze « *L'immanence : une vie…* » L'auteur parlera d'une véritable « philosophie de la ponctuation », ce titre dormant alors un « diagramme qui concentre en son sein la dernière pensée de Deleuze. » (Giorgio Agamben, « L'immanence absolue », *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, *op. cit.*, p. 170).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 53, 82, 142 et 315.

[3] *Ibidem*, p. 249. Voir aussi *Ibidem* p. 185-186, 197, 218, 252, 320.

[4] Gilles Deleuze, *Iles Désertes et autres textes*, *op. cit.*, p. 313.

[5] *Ibidem*, p. 305.

[6] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1970, p. 7.

[7] *Ibidem*, p. 8.

[8] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 60.

[9] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 634-636.

PRAGMATIQUE = MICRO-POLITIQUE. » ; « RHIZOMATIQUE = POP'ANALYSE[1]. » ; « ENTITÉ = ÉVÉNEMENT. » ; « HÉCCÉITÉ = ÉVÉNEMENT[2]. » Mais outre cette multiplication des registres, nous voudrions nous engager dans un problème stylistique précis, à savoir la nomination des concepts et leur rapport à la métaphore[3].

On retrouve dans l'œuvre deleuzienne nombre de phrases nominales qui le plus souvent énoncent un simple concept (« Plicature. » ; « Mécanosphère. » ; « La Mécanosphère, ou Rhizosphère. » ; « LE RHIZOME[4]. »), un peu comme si la construction et la sonorité du mot pris en lui-même enveloppait le sens conceptuel. Deleuze évoquait la nécessité pour tout philosophe de faire une recherche étymologique, afin de désigner un nouveau concept, une nouvelle notion : « l'étymologie comme athlétisme proprement philosophique[5]. » Soit le choix du philosophe se portera sur un mot ordinaire, mais qui va alors se charger « d'harmoniques si lointaines qu'elles risquent d'être imperceptibles à une oreille non philosophique ». Deleuze s'est souvent approprié des termes non-philosophiques pour en faire des concepts. Si l'on s'en tient à l'ouvrage *Mille Plateaux*, on peut relever le concept de « rhizome » et de « plateaux » qui proviennent de la botanique[6] ; l'opposition « matière/expression » de la linguistique[7] ; « strate » et « plan

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 31, 33, 35.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 81 et 111.

[3] Quelques études fort complètes ont déjà balisé le champ du style deleuzien : *Europe*, numéro 996, Avril 2012 ; *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2007 ; *Les Styles de Deleuze. Esthétique et politique*, *op. cit.*.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit,*, p. 312, 641, 43, 248. D'autres exemples : « Œuf tantrique. » « Immanence partout. » « Omelette Norvégienne. » « Anneaux brisés. » (*Ibidem,* p. 190, 251, 319, 440).

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, *op. cit.*, p. 13.

[6] « Le terme « rhizome » a été emprunté à la botanique où il définit les systèmes de tiges souterraines de plantes vivaces qui émettent des bourgeons et des racines adventices à leurs parties inférieures. » (Félix Guattari, *Les Années d'hiver. 1980-1985*, Paris, Bernard Barrault, 1986, p. 294). Voir également Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 13.

[7] Cette articulation se trouve être développée par le linguiste Hjelmslev, décrit comme un « géologue danois spinoziste » (*Ibidem*, p. 56-57).

de consistance » de la géologie[1] ; « territoire » de l'éthologie et de l'ethnologie[2] ; l'opposition du « temps lisse » et du « temps strié » des analyses de Pierre Boulez[3]. L'intérêt de telles reprises consiste à conférer une certaine ambiguïté au terme qui semble être à cheval sur plusieurs domaines différents. « Nous nous servons de termes déterritorialisés, c'est-à-dire arraché à leur domaine, pour re-territorialiser une autre notion, le « visage », la « visagéité » comme fonction sociale[4]. » Ou bien, lorsque c'est nécessaire, le philosophe ne reprendra pas un terme d'un domaine étranger, mais inventera des mots, fabriquera des néologismes qui peuvent être « barbares ou choquants », comme, par exemple le fameux concept de « déterritorialisation »[5]. En tout cas, de telles recherches étymologiques appartiennent non seulement au travail du style, mais il nous semble qu'il pose un problème central puisqu'ici le problème du style et en lien direct avec celui du concept. C'est ce point de contact qui nous a encouragé à approfondir ce problème : comment nommer un concept, et quelle influence une telle

[1] « Challenger citait une phrase qu'il affirmait avoir trouvée dans un manuel de géologie, et qu'il fallait apprendre par cœur parce qu'on ne pourrait la comprendre que plus tard : « Une surface de stratification est un plan de consistance plus compact entre deux couches. » » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 54).

[2] Guattari précise que si le terme de « territoire » leur a été inspiré par l'éthologie et l'ethnologie, le sens qu'il prend dans *Mille Plateaux* et bien plus vaste. (voir Félix Guattari, *Les Années d'hiver. 1980-1985*, *op. cit.*, p. 294).

[3] Suite à l'emprunt de Deleuze, Pierre Boulez a réagit de la façon suivante : « Par exemple, j'ai été très étonné, en lisant Mille Plateaux de Deleuze, de constater qu'il avait fait un sort à la distinction que j'avais proposée entre le temps lisse et le temps strié. C'est une chose qui l'avait beaucoup frappé et qu'il a retenue comme l'un des concepts les plus importants par rapport à sa définition du temps. J'ai été très content qu'il le prenne ainsi mais je n'avais quant à moi aucune ambition, et je n'aurais pas pu écrire un développement comme Deleuze la fait sur le temps lisse et le temps strié. » (Pierre Boulez et François Nicolas, « Pierre Boulez dans ses rapports avec les mathématiques, la philosophie, le cinéma, la chorégraphie et l'enseignement », *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, La Vallier, Editions Delatour France, 2010, p. 238-239).

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 25.

[5] « On nous reproche parfois d'employer des mots compliqués pour « faire chic ». Ce n'est pas seulement malveillant, c'est idiot. Un concept a tantôt besoin d'un nouveau mot pour être désigné, tantôt d'un mot ordinaire auquel il donne un sens irrégulier. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 49). Voir également « *A comme Animal* » de l'*Abécédaire* dans lequel Deleuze raconte la naissance du terme de « déterritorialisation ».

nomination peut-elle avoir ? Ce que nous pouvons remarquer est que la nomination deleuzienne ne vise pas à clore le concept sur lui-même, mais au contraire à lui donner du mouvement, un effet de « bougé ».

Yvon Belaval discernait deux styles philosophiques : un style classique qui privilégie la fixité, un style moderne qui au contraire, tente de rendre compte du mouvement de la pensée. Le langage et le style d'écriture jouent un rôle primordial dans la construction du raisonnement, et témoignent même de la conception que se fait un philosophe de sa pratique. « Il apparaît que la langue que nous parlons, avec ses préjugés vains ou valables, avec les suggestions de ses sonorités, avec […] les rapprochements qu'elle indique par l'étymologie sérieuse ou fantaisiste, oriente nos pensées[1]. » C'est ainsi qu'il analyse un style classique de l'écriture philosophique. Celui-ci, incarné par la figure de Descartes, se caractériserait par un certain « stabilisme » dans l'écriture et l'usage de termes qui ont une « signification arrêtée ». Le langage lui-même doit ainsi passer au second plan au profit d'une correspondance précise entre l'idée et la chose. Yvon Bellaval dénote une dominante visuelle dans ce style de philosophie qui consiste à décrire toute idée comme s'il s'agissait d'une chose que le regard embrasserait. « Le langage de nos classiques nous renvoie […] à une expérience visuelle et même, faut-il ajouter, surtout à l'expression statique où l'objet se fixe à nos yeux[2]. » Le style moderne, au contraire, est « mobiliste » en tant qu'il cherche à exprimer la pensée comme une « tendance », un développement, un processus. L'idée ne s'incarne plus dans un objet mais dans l'expérience dynamique du mouvement[3]. Pour ce faire, le langage, loin de devoir s'effacer comme ce serait le cas dans le style classique, doit concourir à dépasser les représentations communes en misant sur une certaine affectivité des mots, du rythme d'écriture, du jeu de syntaxe et de ponctuation. Bellaval analyse par exemple le style des phénoménologues qui passent du substantif au verbe, convertissent le verbe en substantif (le « devenir », l' « être-pour-soi »…), ou font des néologismes à partir de verbe (« néantiser », « présentifier »..), ou encore usent et abusent de la parenthèse et du tiret[4]. C'est ainsi que le choix des mots, l'invention de

[1] Yvon Bellaval, *Les Philosophes et leur langage*, Paris, Gallimard, 1952, p. 88-89.

[2] *Ibidem*, p. 25.

[3] *Ibidem*, p. 25, 28

[4] *Ibidem*, p. 64-65, 70-71.

néologisme, ou l'usage renouvelé de la ponctuation font partie de l'expérience philosophique en tant qu'il anime l'imagination du lecteur. Or, dans le cas de la pensée deleuzienne, il semble que la nomination s'établisse le plus souvent selon un régime métaphorique.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

3. Contre la métaphore : le problème de la littéralité

Attribuer au style deleuzien l'art de faire des métaphore constitue une position *a priori* bien peu défendable puisque Deleuze n'a cessé d'affirmer qu'il parlait littéralement : « En aucun cas nous ne faisons d'usage métaphorique, nous ne disons pas : c'est « comme » des trous noirs en astronomie, c'est « comme » une toile blanche en peinture[1]. » Le philosophe semble chaque fois condamner très sévèrement tout usage métaphorique - ou plus exactement, la métaphore ne semble tout simplement plus exister. « Ce n'est pas « comme », ce n'est pas « comme un électron », « comme une interaction », etc. Le plan de consistance est l'abolition de toute métaphore ; tout ce qui consiste est Réel[2]. » Comment expliquer ce refus de reconnaître l'existence même de la métaphore ? Que signifie cette revendication d'écrire littéralement alors que la forme de l'écriture semble bien pourtant appartenir au régime métaphorique? Et qu'est-ce que cette littéralité revendiquée par Deleuze implique sur le plan du style ? Nous verrons que Deleuze rejette moins la métaphore qu'il n'en développe une nouvelle forme, et que c'est dans cette création métaphorique que consiste la modulation conceptuelle, autrement dit, la part musicalisée de la philosophie.

1. Un paradoxal rejet de la métaphore

À première vue, il peut sembler fort étonnant qu'un auteur comme Deleuze puisse rejeter en bloc le régime métaphorique jusqu'à en nier tout bonnement l'existence, notamment lorsque on prend en compte l'influence considérable que la conception du style chez Proust a pour Deleuze. Cette conception est en effet essentiellement basée sur la métaphore, sur la mise en rapport entre deux éléments: « la métaphore seule peut

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 25. Présentant le concept de « machines désirantes », Deleuze et Guattari prennent soin, dès la première page, puis tout le long de l'ouvrage, de préciser qu'il ne s'agit pas d'une métaphore. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.,* p. 7, 43, 49, 165-166, 464). Voir aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit*., p. 38-40, 65 ; Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 140, 169 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 242, 245-246.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p. 89. On remarquera d'ailleurs dans le travail conceptuel la littéralisation de certaines métaphores philosophiques. Ainsi le cône mémoriel de *Matière et mémoire*, que Bergson présente comme étant une métaphore, semble repris littéralement par Deleuze.

donner une sorte d'éternité au style (…)[1]» écrivait Proust. Mais lorsque Deleuze décrit à son tour le devenir « comme un petit bateau que des enfants lâchent et perdent, et que d'autres volent[2]. », le style « comme une allumette que les enfants suivent dans l'eau du caniveau[3] », l'événement à « un brouillard de goutte[4] », la mort à « l'oiseau qui survole les combattants[5] », le plan de consistance à « une enfilade de portes[6] », la ligne d'écriture, de peinture ou de musique à « des lanières agitées par le vents[7] », n'est-on pas de plein pied dans le régime métaphorique ? Même lorsqu'il s'agit de décrire en quoi *Mille Plateaux* est écrit « comme un rhizome », les auteurs expliquent qu'ils ont vue des lignes « comme des colonnes de petites fourmis, quitter un plateau pour en gagner un autre[8]. » Un tel paradoxe entre le contenu de ce qui est dit (rejet de la métaphore) et le style d'écriture (en employant une métaphore) porte à croire qu'il s'agit là peut-être d'une provocation non dénuée d'humour. Deleuze n'écrivait-il pas en effet qu'interpréter un texte revenait à évaluer le sens de l'humour de son auteur, encourageant ainsi à pratiquer ce qu'il appelait une « humoristique » [9]? Comme il le fait quelquefois à propos de certains auteurs, ne doit-on pas dire que Deleuze dit écrire littéralement « pour rire » ? Deleuze ne définissait-il d'ailleurs pas l'humour par le fait de tout prendre à la lettre[10] ? La plaisanterie ne consisterait pas à forcer les lecteurs à le prendre au mot, à prendre les phrases de *Mille Plateaux* comme s'il s'agissait de

[1] Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, *op. cit.*, p. 64.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 16.

[3] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit*., p. 183.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 79.

[5] *Ibidem*.

[6] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 633.

[7] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 90.

[8] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 33.

[9] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 40.

[10] Opposant l'humour à l'ironie, Deleuze écrit à propos du premier : « […] les principes comptent peu, on prend tout à la lettre, on vous attend aux conséquences […]. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 83). (C'est nous qui soulignons). Exemple : l'humour du défenseur de l'isomorphisme, Geoffroy Saint-Hilaire, dans son opposition à Cuvier : « Cuvier hait Geoffroy, il ne supporte pas les formules légères de Geoffroy, l'humour de Geoffroy (oui les Poules ont des dents, le Homard a la peau sur les os, etc.) […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 63).

« colonnes de petites fourmis » ?

Ce rejet de la métaphore pose donc problème lorsque l'on considère la nomination quasi-poétique (en tout cas très suggestive, pleine de séduction) de nombre des concepts deleuziens. En effet, en quoi des concepts tels que « machine désirante », « machine de guerre », « cristal de temps », « ligne de fuite », « déterritorialisation », « distribution nomade », ou « rhizome » échapperaient-ils au régime métaphorique ? Certes, Deleuze préfère parler de termes « déterritorialisés », c'est-à-dire de mots transposés d'un domaine à un autre[1] ; mais n'est-ce pas là encore une définition somme toute assez classique de la métaphore[2] ? Aristote déjà présentait la métaphore comme le moyen d'exprimer ce qui n'a pas de nomination en déplaçant, transposant (ou « déterritorialisant ») un mot ordinaire dans un domaine étranger pour désigner un sens nouveau[3]. Aussi, si l'on considère le rejet de la métaphore chez Deleuze, nous sommes confrontés à une aporie. Mais cette aporie a l'avantage de reposer la question du style deleuzien de manière plus approfondie. Ainsi, la question de la métaphore chez Deleuze désigne moins un simple rejet qu'un épineux problème, voire une provocation qui pousse à repenser le langage. En effet, ce rejet, à de nombreuses reprises réitéré, s'il se présente chaque fois sous la forme d'une intention (« en aucun cas nous ne faisons de métaphores »), entre toujours en nette contradiction avec le contenu même de ce qui est écrit. Comment comprendre cette apparente aporie ? Il semble que cette apparente contradiction signale une nouvelle pratique du langage qui n'obéit plus à certaines délimitations classiques. François Zourabichvili s'est confronté à cette délicate question de la littérarité deleuzienne. Selon lui, si Deleuze a toujours soutenu qu'il fallait lire

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 25.

[2] La métaphore a la particularité de se définir par une autre métaphore empruntée au domaine spatial, celui de transport ou de transposition. On retrouve cette notion d'espace dans le néologisme deleuzien de « déterritorialisation ».

[3] Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de Philippe Book, Paris, Gallimard, 1996, p. 120. La définition aristotélicienne est encore d'actualité. On la retrouve dans le livre de Pierre Fontanier sur les figures de style écrit au 19ème siècle (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, 1977, p. 99) , mais aussi dans les livres récents de stylistique comme celui de Patrick Bacry : « […] méta- indique un déplacement et –phore l'idée de « porter » : il s'agit d'un transport, d'un transfert, de la translation du mot métaphorique dans un contexte qui lui est a priori étranger. » (Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Éditions Belin, 1992, p. 67).

littéralement ses concepts, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille les lire au sens « propre ». Comme l'écrit en effet Deleuze dans *Dialogues* : « Il n'y a pas de mots propres, il n'y a pas non plus de métaphores (toutes les métaphores sont des mots sales, ou en font)[1]. » Deleuze se placerait plutôt en deçà de la distinction sens propre/sens figuré sur laquelle se base justement le régime classique de la métaphore. Ou bien plutôt faudrait-il dire que Deleuze s'oppose à un régime bien particulier de la métaphore qu'on trouve déjà chez Aristote ?

Afin de commenter la prétendue littéralité à l'œuvre dans la pensée deleuzienne, Zourabichvili s'appuie sur une phase tirée de *Mille Plateaux* : « Beaucoup de gens ont un arbre planté dans la tête, mais le cerveau lui-même est une herbe beaucoup plus qu'un arbre[2]. » Comment soutenir le rejet de toute métaphore dans un tel contexte ? D'autant plus que Deleuze et Guattari citent des auteurs lorsque ceux-ci usent clairement du régime métaphorique. Ainsi Steven Rose, un neurobiologiste anglais : « L'axone et la dentrite s'enroule l'un autour de l'autre comme le liseron autour de la ronce, avec une synapse à chaque épine[3]. » Ou bien Henry Miller : « La Chine est la mauvaise herbe dans le carré de choux de l'humanité[4]. » On retrouve ainsi des rapports d'analogie (le liseron est à la ronce ce que l'axone est à la dentrite ; la Chine est à l'humanité ce que la mauvaise herbe est au carré de choux) qu'Aristote avait décelé pour expliquer le régime métaphorique[5]. Cependant, Zourabichvili parvient à trouver une forme de littéralité qui s'oppose à la théorie aristotélicienne :

> Si je dis « le cerveau est une herbe », Aristote m'expliquera que le mot « cerveau » a une signification attachée a priori à un certain domaine de choses, de même que le mot « herbe », et que j'essaie d'exprimer obliquement quelque chose sur le cerveau en transportant hors de son domaine propre le mot herbe. Il ajoutera que l'opération est légitime si, par là, j'ai mis en évidence une similitude. Le présupposé est donc que les significations sont séparées mais apparentées : il y a entre elles des ressemblances naturelles[6].

---

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 9.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 24.

[3] Steven Rose cité dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 24.

[4] Henry Miller cité dans *Ibidem*, p. 28.

[5] Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de Phillipe Beck, Paris, Gallimard, 1996, p. 190.

[6] François Zourabichvili, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, Presses Universitaire de France,

Il serait bien évidemment absurde d'exiger que l'assertion « le cerveau est une herbe » soit prise au sens propre. Mais, il serait tout autant douteux d'avoir une idée préétablie du cerveau avant la rencontre étrange avec le mot « herbe ». Pourtant, c'est bien ce qu'opère Aristote en faisant de la métaphore un moyen de révéler des similitudes ou des parentés[1]. Une telle conception implique que toute métaphore ne crée rien mais plutôt double un sens préexistant : c'est la distinction entre un sens figuré (métaphorique), et un sens propre, par rapport auquel la métaphore constitue un écart. Or, comme l'indique Serge Botet, une telle conception « jauge la métaphore à l'aune d'un sens propre tenant de lieu de norme dont cette métaphore forcément dévie », et donc découle d'une « conception fixiste du sens »[2]. Finalement, cette approche ne serait pas seulement le fruit d'Aristote mais, en amont, de la séparation platonicienne entre les Idées (domaine du sens propre), inaltérables et véridiques ; et les apparences, imparfaites et soumises aux changements contextuels (domaine du sens figuré). Ainsi, la métaphore expliquée par l'écart, la dérivation (ou transfert, transport) d'un sens propre (vrai) à un sens figuré (apparence) repose sur une conception idéaliste du sens. Pour Paul Ricoeur, un tel postulat de la métaphore comme écart implique que le sens figuré n'apporte rien de nouveau, n'enseigne rien, et n'aurait qu'une fonction décorative. Autrement dit, toute

---

2011, p. 67-68.

[1] « La métaphore doit se faire […] à partir de choses apparentées, mais sans que la parenté soit évidente […]. » (Aristote, *Rhétorique*, présentation et traduction par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007, p. 479).

[2] Serge Botet, *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaire de Strasbourg, 2008, p. 16. Éric Bordas illustre une telle conception de la métaphore par une analyse de « la fille aux yeux d'or » de Balzac qu'il reformule ainsi « la fille dont les yeux ressemblaient à de l'or ». L'or implique deux types de qualités : celle de la beauté par l'idée du bijou, et celle de la froideur par l'idée du métal. Par une caractérisation rétrospective, les caractères conférés aux yeux en étant comparé avec l'or, remonte jusqu'aux sujet, la fille, qui devient à la fois belle et froide. Cette assimilation s'expliquerait du fait que cette fille est une prostituée dont la beauté (première qualité de l'or) se paie (froideur du métal assimilée à la frigidité et la cupidité). Mais plus généralement, cette métaphore balzacienne signifierait que la ville de Paris est gouvernée par deux forces : l'or et le plaisir. Mais René Brodas désigne ensuite deux limites de ce type de lecture, conduite par analogies et comparaison. D'une part, elle fait de la métaphore une simple traduction poétique de la comparaison ; d'autre part, la métaphore se réduit à un seul sens, au lieu de conjoindre divers niveaux de sens. (René Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, Presses Universitaire de France, 2003, p. 11-14).

métaphore demeurerait tout à fait inoffensive, inapte à ébranler les significations préétablies[1]. À partir de là, peut-être que l'affirmation *a priori* énigmatique de Deleuze (toute métaphore produit des mots « sales ») peut être comprise de manière plus nuancée, mais aussi plus profonde. En effet, les métaphores produiraient des mots « sales » en tant qu'elles confirmeraient ou s'appuieraient sur un sens propre, prédéfini, inchangé, stable. Mais Deleuze renierait moins l'existence de la métaphore en général qu'une conception particulière de celle-ci – conception nocive à ses yeux car fondée sur une dichotomie sens propre/ figuré. On pourrait alors penser que Deleuze rejette moins la métaphore que la dichotomie à laquelle on la limite. Ne faudrait-il pas, dans ce cas, définir un autre régime métaphorique développé par Deleuze ?

2. Le concept comme métaphore interactionnelle

Reprenons la formule « le cerveau est une herbe ». Zoubarichvili ajoute à son sujet :

> J'ai beau désigner quelque chose sous le nom de cerveau, cette chose ne prend sens qu'en relation à une autre : seul le cerveau, cette chose ne prend sens qu'en relation à une autre ; je n'acquiers une idée de cerveau ou ne fais l'expérience du cerveau que dans un rapport à l'arbre ou à l'herbe, ou pourquoi pas à autre chose encore[2].

Contrairement à la relation unidirectionnel de la métaphore entre un sens propre et un sens figuré, Deleuze réclamerait une métaphore de type « interactionnelle », c'est-à-dire qui irait dans les deux sens à la fois, qui brouillerait tant et si bien la délimitation entre sens propre (cerveau) et figuré (herbe) que celle-ci en viendrait à s'effacer. Serge Botet illustre d'ailleurs cette conception de la métaphore en des termes tout à fait fidèles à la conception deleuzienne du devenir, elle-même illustrée par la relation entre la guêpe et l'orchidée :

> Dans l'énoncé « le hennissement du secrétaire » (Audiberti), les théories interactionnelles verraient à la fois un transfert de qualités « chevalines » au « secrétaire », et un transfert de qualités « humaines » au « hennissement ». Chaque terme agit en permanence sur l'autre et modifie potentiellement son sens, ce qui est évidemment à l'opposé de toute théorie dérivationnelle impliquant un référent stable[3].

[1] Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1984 p. 64-66.

[2] François Zourabichvili, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, *op. cit.*, p. 68.

[3] Serge Botet, *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*, *op. cit.*, p. 19.

C'est ainsi que la métaphore, grâce à cette « projection réversible », dilue les hiérarchies entre les domaines prédéfinis de sens. Contrairement à ce que pensait Aristote, ce n'est plus la ressemblance qui crée (ou explique) la métaphore, en se basant sur l'analogie et la comparaison. Comme l'écrit Deleuze, « une correspondance de rapport ne fait pas un devenir[1]. » Selon la célèbre définition aristotélicienne, la métaphore transposerait du genre à l'espèce, de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce. Ainsi, toute « bonne » métaphore doit pouvoir s'expliquer de façon rationnelle, et élargir le champ de la connaissance en mettant en évidence des parentés inaperçues jusqu'alors. Mais avec Deleuze, le sens d'une métaphore ne se réduit plus à une ressemblance (celle-ci ne faisant que confirmer la stabilité d'un sens propre). Elle devient productrice d'un sens nouveau, généré par un point de contact inédit, mais surtout problématique, puisqu'il se fonde sur une incompatibilité insoluble, un double-échange[2] : ce que Deleuze nomme précisément un devenir. Aussi, l'usage du mot « comme » dans le style deleuzien s'explique tout autrement que par une simple analogie : « Le mot « comme » fait partie de ces mots qui changent singulièrement de sens et de fonction dès qu'on les rapporte à des héccéités, dès qu'on en fait des expressions de devenirs, et pas des états signifiés ni des rapports signifiants[3]. »

Une fois cette dimension interactionnelle de la métaphore mise à jour, on peut s'apercevoir que la littéralité prônée par Deleuze ne s'oppose pas à la métaphore mais à une conception classique de celle-ci. Bien plus, Deleuze aurait sciemment développé une conception nouvelle de la métaphore, notamment lorsqu'il soutient que toute relation est extérieure à ses termes, ou bien que la copule EST doit prendre le sens de ET : le cerveau ET une herbe et non plus le cerveau EST une herbe, non plus une attribution unidirectionnelle mais un double échange. Aussi, lorsqu'encore une fois, Deleuze déclare qu' « il n'y a pas de métaphores, mais seulement des conjugaisons [4]», il faut entendre ici la destitution du EST (auquel correspond la métaphore unilatérale qui va d'un sens propre à une sens figuré), au profit du ET, de la conjugaison (qui peut

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 290.

[2] Serge Botet, *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*, *op. cit.*, p. 56.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 336.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 140.

s'exprimer sous forme de métaphore, à condition qu'elle soit interactionnelle, l'expression d'un devenir). Comme l'écrit Zourabichvili, une telle métaphorisation du langage philosophique annonce l' « extinction de l'être au profit de la relation (ou encore du devenir)[1]. » Deleuze se montrerait en cela le digne héritier de l'écriture nietzschéenne. Comme nous l'avons vu précédemment, Nietzsche accusait le langage de masquer le réel, tout comme la grammaire impose des manières de penser. Or, afin de dépasser cette force simplificatrice propre au langage, Nietzsche aurait compté sur l'usage de la métaphore, afin de briser la séparation entre le sens propre et figuré. Pour ce faire, il ne s'agit pas pour Nietzsche de créer de nouveaux termes, mais de prendre des termes anciens pour les combiner de façons nouvelles. « Le texte de Nietzsche est précisément le texte paradoxal qui peut être considéré comme étant tout entier métaphorique, mais dès lors aussi comme étant tout entier propre, en tant que tout entier métaphorique[2]. » Un tel paradoxe semble être le même qui est en jeu dans le champ conceptuel deleuzien. Tout comme Nietzsche, la philosophie deleuzienne s'appliquerait à lier des mots de façon déroutante comme « cerveau » et « herbe » afin d'ouvrir un nouveau champ d'intelligibilité non réductible au sens préétabli de chacun des termes. « La littéralité deleuzienne est un processus qui opère entre les significations partagées par l'usage, pour les mettre en état de rencontre et de co-implication – ou encore d'hétérogenèse[3]. » En ce sens, un concept deleuzien ne se cantonne jamais à une définition mais en la prise de consistance d'un déséquilibre dynamique, d'un rapport problématique qui, par nature, échapperait à toute analogie ou comparaison. Ce pourquoi Deleuze remplacera le terme de métaphore par celui de *métamorphose*[4].

---

[1] François Zourabichvili, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, *op. cit.*, p. 69.

[2] Céline Denat, « Parler par images » : le statut de la rhétorique et des métaphores dans le « nouveau langage » de Nietzsche », *Nietzsche. Un art nouveau du discours*, sous la direction de Céline Denat et Patrick Wotling, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2013, 80.

[3] François Zourabichvili, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, *op. cit.*, p. 56.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 40. L'approche deleuzienne permet donc une autre approche de la métaphore. Jean-Philippe Carier peut ainsi soutenir que le célèbre vers d'Éluard « la terre est bleue comme une orange » n'a rien d'une métaphore au sens traditionnel (ou aristotélicien). Il y a plutôt un double mouvement. Un mouvement de contraction selon lequel la terre devient une orange, et un mouvement de dilatation où l'orange devient terre. « Que veut dire Éluard ? Rien du tout. Ce qu'il fait, c'est donner à voir des mouvements impossibles et antagonistes, mais en même temps réunis dans un seul et même mouvement : contraction et dilatation cosmiques, contraction et dilatation accompagnés d'un

Sur ce point, le concept de ritournelle s'avère être un bon exemple. En effet, bien qu'elle ne s'établisse pas sur une implication paradoxale entre deux termes hétérogènes (comme c'est le cas, par exemple des « machines désirantes »), la ritournelle appartient pourtant encore au régime littéral de la métaphore définit par Deleuze. En quel sens ? Selon Zourabichvili, la ritournelle est « quelque chose comme l'air du temps pris à la lettre[1]. » « L'air du temps », n'est-ce pas là encore de la métaphore au sens classique, « air » amenant à la légèreté, l'imperceptible, ou encore à la chanson « légère », le refrain, la comptine ; et « temps » au temps atmosphérique, au temps comme vécu collectif ou intime, mais aussi au temps dans le sens philosophique de passage, de durée, de l'imminence ou du « trop tard » ? Mais les intensités propre à chaque terme en viennent à s'impliquer les unes et les autres, « comme si s'imposait le pressentiment que tout ce qui est musical est en rapport au temps dans ses multiples acception, tandis que le temps, réciproquement, a peut être intimement affaire au retour, au revenir, à l'identité étrange et équivoque du partir et du revenir […][2]. » Par là il n'y a plus de distinction figuré/propre : « Le temps est impliqué dans l'air, qui est impliqué dans le temps ; l'air figure le temps comme le temps figure l'air, on ne sait plus bien qui est qui, et chacun se transforme sur l'autre parce qu'il est transporté par lui[3]. » La notion de transport, qui définit étymologiquement la métaphore, est ici transformé, puisqu'il ne s'agit plus d'un transport unilatéral d'un sens propre à un sens figuré, mais d'un d'aller-retour entre deux sens qui, par là même, dilue leur frontière au profit d'un nœud problématique : le ET, ou le « milieu » si souvent revendiqué par Deleuze. « Il faudrait chercher une […] idée […] telle qu'entre les deux quelque chose passe, qui n'est ni dans l'un ni dans l'autre[4]. » Le concept doit échapper au binarisme, à l'attribution, à

éclaire de couleurs à l'échelle du cosmos. » (Jean-Philippe Carier, « Éléments de poétique », *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, *op. cit.*, p 257). On peut également consulter l'excellent texte de Jean-Philippe Antoine qui aborde la métaphore en détournant des concepts deleuziens tels le précurseur sombre ou la nuée virtuelle (Jean-Philippe Antoine, « Statistique et métaphore. Note sur la méthode sociologique de Tarde » dans Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2001, p. 26-34).

[1] François Zourabichvili, *La Littéralité et autres essais sur l'art*, *op. cit.*, p. 55.

[2] *Ibidem*, p. 55.

[3] *Ibidem*, p. 55-56.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 16.

tout ce qui demeure fixe dans le langage au profit d'un bégaiement, d'un incessant aller-retour que Deleuze nomme « zig-zag[1] », « ligne de fuite » ou « ligne brisée[2] ». Cette fondamentale « asymétrie » conceptuelle laisse devant une insoluble ambiguïté qui, loin de se vouloir stérile, se doit d'être génératrice d'un mouvement de pensée irréductible à toute synthèse, à toute réunion ou conciliation. Il s'agit d'une disjonction incluse qui affirme la distance entre les deux termes ou éléments qui ne cessent passer l'un dans l'autre[3]. En ce sens, Jacques Dürrenmatt a raison d'assimiler métaphore et exercice rhizomatique : il s'agit bien de connecter un point avec un autre point sans tendre pour autant vers une unité ou une résolution, mais pour donner vie à des directions mouvantes, un aller-retour entre les deux termes d'où naît une multiplicité irréductible à toute unité[4]. On observe ainsi que le nouveau régime métaphorique, par delà le propre et le figuré, propose une nouvelle manière de conceptualiser. On peut penser, avec Camille Dumoulié, que Deleuze a sciemment pris la valeur opératoire de la métaphore littéraire, mais pour la transposer dans le champ philosophique. Ainsi les concepts se chargent-ils d'une vie, d'une puissance évocatrice propre à la forme poétique[5]. On peut à ce propos invoquer la conception surréaliste de la métaphore.André Breton affirme qu'elle ne peut se résumer à une analogie et qu'elle servirait à se déprendre du langage commun soumis aux fins pratiques. Mais aussi qu'elle se consisterait en une « différence de potentiel entre deux conducteurs », ou une « électricité conductrice », autant d'images qui ne sont pas s'en rappeler l'éclair ou le précurseur sombre deleuziens[6]. Maintenant, reste à déterminer comment fonctionne précisément un tel concept.

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 41.

[2] *Ibidem*, p. 16.

[3] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit*., p. 138.

[4] Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 68-69.

[5] Camille Dumoulié, « La Littérature comme délire et le philosophe borderline », *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, *op. cit.*, p. 132.

[6] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1983, p. 51, 186.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

3. La ritournelle : concept du concept

Avec Claire Parnet, Deleuze écrivait : « Nous en avons fini avec tous les concepts globalisants[1]. » Un concept ne vaudra non plus pour ce qu'il permet de fixer, mais tout au contraire par les variables, le nombre de variables qu'il fait consister, c'est-à-dire qu'il permet de penser, de rendre saisissable pour la pensée[2]. Les concepts deleuziens ne se laissent jamais résumer en une définition. Deleuze a souvent critiqué l'idée de clore la pensée, de chercher « à faire le point »[3]. C'est notamment pour cette raison que les concepts qu'il développe sont toujours délicats à manipuler, puisqu'ils ne sont jamais clos sur eux-mêmes mais en perpétuelle variation. Ils sont essentiellement « mutants » au sens même où la philosophie elle-même est une « perpétuelle digression [4]».

Un concept est toujours une multiplicité, au sens où il ne saurait jamais exister de concept simple. Tout concept possède toujours au moins deux « composantes » qu'il réunit, rend indiscernables[5]. C'est en cela que tout concept est de nature intensive, c'est-à-dire différentielle. Un concept ne saurait totaliser ses composantes pour les refermer : aucune synthèse étant possible, il demeure donc un « tout fragmentaire ». Chaque composante du concept demeure singulière, et toutes sont hétérogènes les unes par rapport aux autres. Si un concept demeure une multiplicité, c'est qu'il possède un pouvoir d'unification qui ne résorbe pas ses différences constitutives dans une synthèse. Le pouvoir d'unification du concept consiste en un « survol absolu », c'est-à-dire en un point qui se déplace à vitesse infinie et qui est immédiatement présent à l'ensemble des

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 173. Deleuze reprochera d'ailleurs aux « nouveaux philosophes » de créer de « gros concepts, aussi gros que des dents creuses, LA loi, LE pouvoir, LE maître, LE monde, LA rébellion, LA foi, etc. » (Gilles Deleuze, *Deux Régimes de Fous*, *op. cit.*, p. 125).

[2] « Il ne s'agit pas du tout de réunir dans un même concept, mais au contraire de rapporter chaque concept à des variables qui en déterminent les mutations. » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 47). Ou comme le dit encore : « On essaie de former des concepts à articulation fine, ou très différentiée, pour échapper aux grosses notions dualistes. » (Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fou*, *op. cit.*, p. 125).

[3] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 42.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 28.

[5] « Il n'y a pas de concept simple. Tout concept a des composantes, et se définit par elle. » (*Ibidem*, p. 21).

composantes du concept. « Il est immédiatement co-présent sans aucune distance à toutes ses composantes ou variations, il passe et repasse par elles : c'est une ritournelle, un opus ayant son chiffre[1]. »

Deleuze et Guattari empruntent ce concept de « survol absolu » au philosophe Raymond Ruyer. Ce dernier remarquait en effet qu'il ne pouvait exister de dimension supérieure à la sensation visuelle comme état de conscience. Autrement dit, il est impossible de se placer devant sa propre sensation, à la manière d'un spectateur devant un objet ou un écran. Être devant son champ visuel est une illusion qui découle en partie du fait que l'on perçoit les parties de son propre corps. Mais la sensation n'est pas immanente à un sujet, mais elle est immanente à elle-même. Elle est un « tableau qui se lit lui-même » ou une « surface à un seul côté »[2] : « « Je » suis à tous les endroits à la fois de mon champ visuel. Il n'y a pas de propagation de proche en proche, de vitesse limite, pour un tel domaine[3]. » Le point est ubiquitaire par rapport aux composantes qu'il parcourt car il se déplace à vitesse infinie. L'auto-unification qui en découle est paradoxale en ceci qu'elle se fait sans passage à une dimension supérieure, sans une uniformisation des éléments hétérogènes qui composent le plan. L'unification est à la fois une et multiple, en accord avec le concept deleuzien de multiplicité. Mais le survol absolu chez Ruyer n'est pas propre au seul champ perceptif. « Une mélodie n'est mélodie que si elle est « survol absolu » et non juxtaposition mécanique de notes », de la même manière qu'une chanson se chante elle-même, dominant par elle-même ses propres notes[4]. De même un concept deleuzien se pense lui-même de façon immanente : « les concepts ont une existence propre, ils sont animés, ce sont des créatures invisibles[5]. »

Ainsi tout concept, en tant qu'il s'unifie lui-même de manière immanente, ne résout pas son asymétrie constitutive en passant à une dimension supplémentaire. Il demeure une

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit*., p. 26.

[2] Raymond Ruyer, *Néo-Finalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 111, 120.

[3] *Ibidem*, p. 112.

[4] *Ibidem.*, p. 238.

[5] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 219.

« hétérogénèse[1] », c'est-à-dire qu'il est en création perpétuelle de lui-même, pris dans un bégaiement, un saut interminable autour d'une fêlure constitutive qui ne se résorbe jamais. Il ne consiste que par les rapports de voisinages qui s'instituent entre les lignes de variations que sont ses propres composantes (ainsi en est-il du concept ambigu de ritournelle qui hésite entre des agencements musicaux et des territoires animaux). Ou, pour le dire autrement, un concept ne consiste qu'en un champ problématique en constante modulation, où toute stabilisation demeure temporaire, voire illusoire. La formation du concept se base sur une synthèse disjonctive qui consiste en la création d'un tiers insaisissable qui dérange la binarité des deux éléments, et qui ne peut s'inscrire ni dans leur opposition, ni dans leur complémentarité[2]. Ce tiers constitue l'idée ou le concept lui-même, toujours à cheval sur les domaines, en mouvement, dont la cohérence sera toujours à venir, toujours en déséquilibre[3]. Le concept est un intermezzo, le ET contre le EST, la relation qui est irréductible à ces termes[4]. En cela il n'apparaît pas abusif de comparer la vie d'un concept deleuzien à la formation du cristal. Le champ métastable chargé de potentialités virtuelles correspond au champ modulatoire de base ; le germe qui produit la cristallisation temporaire sera le problème ponctuel traité, ou bien le voisinage avec d'autres concepts dans lequel il est plongé. De plus, chaque composante d'un concept peut devenir à son tour comme un concept autonome[5]. On a alors le sentiment général autant que vague d'entrer dans un étrange espace fractal dans lequel tout communique avec tout, mais sans aucun ordre de réflexion imposé, comme dans un rhizome. « Les concepts sont des centres de vibrations, chacun en lui-même et les uns par rapport aux autres. C'est pourquoi tout

[1] Félix Guattari définit l'hétérogenèse comme un « processus continu de re-singularisation. » (Félix Guattari, *Les Trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 72).

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 158.

[3] Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, *op. cit*., p. 196.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 69-70.

[5] « Chaque concept a des composantes qui peuvent être à leur tour prises comme concepts […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 24). C'est ainsi que l'on peut observer une certaine communication entre les concepts, au sens où certains concepts peuvent devenir des composantes d'autres concepts. Par exemple pour celui d'événement, on peut constater que celui-ci peut-être assimilé à celui d' « entité » (« ENTITÉ = ÉVÉNEMENT. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 81), d'heccéité (« HÉCCÉITÉ = ÉVÉNEMENT. » (*Ibidem*, p. 111), de « sens » (Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 34), ou de singularité (*Ibidem*, p. 125).

résonne, au lieu de se suivre ou de se correspondre[1]. » On peut également constater le même type de mise en variation dans le champ référentiel deleuzien, qu'il s'agisse d'histoire de la philosophie comme de littérature. La modulation conceptuelle entraine une modulation référentielle.

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 28.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

4. Histoire philosophique et modulation deleuzienne

On a souvent divisé la philosophie de Deleuze en deux périodes distinctes : une consacrée à l'histoire de la philosophie (de 1952 à 1967), une autre au développement de son système propre (de 1968 à 1993). Mais au-delà de cette césure (commode pour ceux qui voudraient privilégier l'une d'entre elle au détriment de l'autre), Deleuze est un philosophe qui a toujours fait participer l'histoire de la philosophie à sa propre pensée[1]. L'ouvrage d'Anne Sauvagnargues, *Empirisme Transcendantal*, a démontré que la majorité des concepts deleuziens sont presque toujours le détournement d'un ou de plusieurs concepts préexistants. On remarquera ainsi que le système deleuzien est un véritable patchwork de concepts d'autres philosophes, l'équivalent d'une vaste chambre d'échos, aussi fascinante qu'intimidante. Aucun mouvement dans le système ne s'y accomplit sans que divers échos obscurs, toute une histoire « en creux », ne l'accompagne. Dès 1973, (alors que Deleuze n'avait publié que trois livres de sa propre philosophie), Michel Cressole faisait déjà remarquer qu'écrire sur la pensée deleuzienne revient toujours à produire un collage de collage, à écrire « « en abîme ». Écrire sur la pensée deleuzienne revient à faire « comparaître un Deleuze qui fait comparaître un Spinoza, un Nietzsche ou un Proust, qui s'interpellent eux-mêmes de nébuleuses en comètes […][2]. »

1. Première méthode : la répétition-trahison

L'attitude deleuzienne à l'égard de la tradition de la pensée est singulière : elle consiste toujours à faire le portrait d'un philosophe comme on fait un « enfant dans le dos[3] » (ou comme Picasso fait un portrait, à la fois de face et de profil, pour reprendre un exemple de Jean Clet Martin). Car il ne s'agit pas de répéter ce que le philosophe a déjà dit, mais

[1] Ainsi, on retrouve les thèmes principaux de ses livres d'histoire de la philosophie, réunis dans un système proprement deleuzien, dans *Différence et Répétition*, son « livre souche » comme il le nommait. Il apparaît alors que sa période d'historien de la philosophie consiste à une sorte de préparation de sa philosophie future.

[2] Michel Cressole, *Deleuze*, Paris, Editions Universitaires psychotéque, 1973, p. 13. « Il nous semble que l'histoire de la philosophie doit jouer un rôle assez analogue à celui d'un collage dans une peinture. » (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 4).

[3] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit*., p. 14-15.

de révéler ce que celui-ci n'a pas dit, mais qui était pourtant sous-entendu dans ce qu'il a écrit[1]. Deleuze a cherché à mettre en variation l'histoire de la philosophie, d'y réinsuffler du mouvement, du devenir, quitte à trahir les penseurs qu'il affectionne : « […] l'histoire de la philosophie est tout à fait inintéressante si elle ne se propose pas de réveiller un concept endormi, de le rejouer sur une nouvelle scène, fût-ce au prix de le tourner contre lui-même[2]. » Ainsi peut se manifester, encore une fois, le positionnement fort ambigu de Deleuze : il n'est pas un auteur puisqu'il commente perpétuellement ou reprend les concepts des autres; mais il n'est pas non plus un commentateur, puisqu'il fait toujours « du Deleuze ». Une certaine violence est donc à l'œuvre dans la puissance de son interprétation. Philippe Sabot a par exemple mis en évidence une « mise sous-tutelle » opérée par Deleuze à l'égard de la littérature. La *Recherche* proustienne ne devient en effet qu'une illustration du système de Deleuze : « Il s'agit sans doute davantage d'un texte philosophique de Deleuze que d'un essai sur Proust écrivain[3]. » Clément Rosset parlait déjà d'une « interprétation hérétique » de l'œuvre proustienne qui se voit extirper du platonisme[4]. Or, cet aspect ne concerne pas seulement la littérature mais aussi le cinéma. Si l'on en croit Jacques Rancière, les deux ouvrages consacrés au cinéma ne constitueraient pas une théorie cinématographique au sens strict mais plutôt un exposé systématique de la métaphysique deleuzienne à travers le cinéma[5]. Ainsi, qu'il s'agisse d'art comme de philosophie, Deleuze ne se contente

[1] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit*., p. 186.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, *op. cit*., p. 81. Sur ce point on peut rappeler les propos de Foucault : « Moi, les gens que j'aime, je les utilise. La seule marque de reconnaissance qu'on puisse témoigner à une pensée comme celle de Nietzsche, c'est précisément de l'utiliser, de la déformer, de la faire grincer, crier. Alors que les commentateurs disent si l'on est ou non fidèle, cela n'a aucun intérêt. » (Michel Foucault, *Dits et Écrits. Tome 1 . 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1621).

[3] Philippe Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 48. Gaspard Koenig reprend cette idée : « Honnêtement, si vous aimez Proust, lisez Jean-François Revel qui vous fera comprendre le génie du romancier, pas Deleuze qui l'enferme dans des catégories abstraites pour servir ses propres desseins. » (Gaspard Koenig, *Leçons sur la philosophie de Gilles Deleuze. Un système kantien. Une politique anarcho-capitaliste*, Paris, Ellipses, 2013, p. 35).

[4] Clément Rosset, « Sécheresse de Deleuze », *L'Arc*, numéro 49, 1972, p. 91.

[5] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 283

jamais de reprendre sans inventer, c'est-à-dire sans trahir. Slavoj Zizek a bien su mettre en lumière cette « répétition-trahison » à l'œuvre chez Deleuze en distinguant deux façons de répéter la pensée d'un philosophe. Soit l'on s'applique à respecter le texte en s'en tenant à la lettre, en se contentant seulement d'approfondir le système ; soit l'on essaie de remonter à l'élan créateur du philosophe. Mais pour ce faire, il est nécessaire de trahir la lettre, de dépasser le texte pour retrouver l'esprit ou l'image de la pensée du philosophe. Dans ce contexte, la virtuosité interprétative de Deleuze consiste à tellement « couder » la pensée originale qu'elle se mute en son contraire et devient, pour ainsi dire, méconnaissable[1]. Qu'aurait en effet pensé Leibniz de l'affirmation de l'incompossibilité ? Bergson, de l'application de sa pensée au cinéma qu'il réprouvait, ou bien du privilège de la coexistence sur la durée[2] ? Nietzsche, de son éternel retour comme retour de la Différence et non plus du Même ? Spinoza, de la réduction de la Substance au profit des seuls modes, ou de la primauté de l'immanence sur la substance ? Proust, de la dévalorisation de la mémoire involontaire au profit de seul apprentissage ? Même la version deleuzienne de Hegel en « personnage antipathique » constituerait une « aberration »[3]. C'est en ce sens aussi que chaque monographie deleuzienne demeure ambiguë, car elle est à la fois, une lecture profonde, originale, brillante, mais qui se permet certains coups de forces qui semblent se justifier des exigences propre à la pensée deleuzienne, et non plus de la pensée étudiée en tant que telle. C'est pour cette raison que l'on retrouve, par exemple, chez les amateurs de Proust une méfiance certaine à l'égard de la monographie deleuzienne : « […] a-t-on affaire avec Proust et les signes à une analyse du signe selon Proust ou à une analyse du signe

---

et 445.

[1] « De ce que la philosophie à partir de Deleuze se coude comme jamais, un signe témoigne : que pas un mot n'y doive être pris sans méfiance. Travailler sur Deleuze sans avoir présents à l'esprit tous les fondamentaux, c'est entrer sur un terrain sans raquette et se plaindre que cela ne ressemble pas à du tennis. » (Arnaud Villani, « Comment peut-on être deleuzien ? », *Deleuze épars*, *op. cit.*, p. 75).

[2] Voir Arnaud Bouaniche, « Un Bergsonisme se faisant. Deleuze lecteur de Bergson », *L'Art du portrait conceptuel. Deleuze et l'histoire de la philosophie*, sous la direction d'Axel Cherniavsky et Chantal Jacquet, Paris, Garnier, 2013, p. 130.

[3] « La lecture du hégélianisme proposée par Gilles Deleuze dans Nietzsche et la philosophie est aberrante, c'est-à-dire loin très loin, du travail effectif de Hegel. » (Frédéric Fruteau de Laclos, « Le *Hegel* que Deleuze n'a pas écrit. De l'art du portrait conceptuel. Hegel en personnage antipathique. », *L'Art du portrait conceptuel. Deleuze et l'histoire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 107).

selon Deleuze [1]? » ; ou bien encore : « […] si le texte de Deleuze est sans aucun doute un essai brillant, il finit cependant par nous dire plus sur Deleuze que sur Proust […][2]. »

2. Seconde méthode : une minoration des auteurs majeurs

Ceci étant dit, il serait possible de définir deux méthodes qui visent à trahir les auteurs pour les mettre en variation continue. D'une part les « minorer », c'est-à-dire retirer un élément du système pour faire basculer toute leur philosophie, les virtualiser en somme. C'est le cas par exemple du théâtre de Carmelo Bene, plus précisément de deux pièces dont le principe consistait à reprendre Shakespeare en éliminant un personnage ou une série de personnage. Bene soustrait des éléments de la pièce originale, ce qui a pour effet de générer des événements imprévus. Deleuze précise qu'une telle méthode n'a rien à voir avec une simple parodie, un théâtre au second degré ou bien d'un anti-théâtre, mais qu'il s'agit bien d'expérimentation, c'est-à-dire d'une création de perturbations, d'aberrations qui vont se multiplier une fois que l'équilibre narratif d'origine a été sciemment éliminé. Or, Deleuze généralisera cette méthode de reprise propre à Bene. On peut supposer que l'intérêt que Deleuze a porté pour ce travail théâtral tient à de grandes similarités dans leurs méthodes respectives. En somme, Deleuze fait en histoire de la philosophie ce que Carmelo Bene fait avec l'histoire du théâtre. C'est en ce sens que Deleuze, en partant de ce théâtre de l'amputation, distinguera deux manières de reprendre l'œuvre d'un auteur (peu importe son domaine). Soit on élève sa pensée en doctrine (ce que Deleuze appelle une « magnification-normalisation »), et on l'inscrit ainsi dans le fil historique ; soit on « minore » sa pensée, c'est-à-dire qu'on l'extirpe des limites dans lesquelles l'histoire l'a cloisonné, pour l'entraîner dans un devenir, un renouvellement[3]. En théâtre, en littérature comme en philosophie, une telle « minoration » exige de retrancher la structure, l'histoire, toutes les constantes et les éléments stables du matériau (mise en scène, mots, concepts). Ainsi pourra être dégagée une « force non représentative toujours en déséquilibre[4]. » Le style

[1] Anne Simon, « La philosophie contemporaine, mémoire de Proust ? », *Proust, la mémoire et la littérature*, sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Odile Jacob, 2009, 241.

[2] Sara Guindanijec, « « Je ne savais pas voir. » *Malentendu, connaissance et reconnaissance chez Proust. », Proust, la mémoire et la littérature, op. cit.*, p. 158.

[3] Gilles Deleuze, *Superpositions*, *op. cit.,* p. 97.

[4] Gilles Deleuze, *Superpositions*, *op. cit.*, p. 94.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

étant systématiquement assimilée à la variation continue, nous pouvons donc parler ici d'une stylisation d'une philosophie préexistante. Il s'agit non plus de garantir une fidélité exemplaire, mais tout au contraire d'exercer une sorte de « bricolage spéculatif » pour redonner au système philosophique sa virtualité, c'est-à-dire sa capacité à créer, à relancer la pensée, d'aborder de nouveaux problèmes[1]. Comme l'écrivait déjà Deleuze dans *Différence et Répétition* :

> Il faudrait que le compte rendu en histoire de la philosophie agisse comme un véritable double et compter la modification maxima propre au double. (On imagine un Hegel philosophiquement barbu, un Marx philosophiquement glabre au même titre qu'une Joconde moustachue). Il faudrait arriver à raconter un livre réel de la philosophie passée comme si c'était un livre imaginaire et feint[2].

En effet, il persiste une curieuse impression à lire les ouvrages de référence après avoir pris connaissance de l'interprétation deleuzienne : il est tout simplement problématique de trouver une trace de ce que Deleuze avance. Ainsi en est-il de l'intériorité du temps comme non subjective dans la première *Critique* de Kant, de la nature cosmique de la mémoire dans *Matière et Mémoire* de Bergson, de l'éternel retour de la différence dans l'œuvre de Nietzsche etc. jean-Clet Martin faisait remarquer que c'était une manière pour Deleuze de se créer ses propres précurseur, un peu à la manière de Kafka lu par Borges[3]. C'est ce qu'a très bien su dire Camille Riquier à propos de l'interprétation deleuzienne de la pensée bergsonienne : « « Bergson-Deleuze » finissaient par ne faire qu'un. Et par un curieux renversement, le commenté servait à son tour de commentaire et d' « entrée en matière » à la philosophie de Deleuze[4]. » En lisant Bergson, comme

---

[1] Slavoj Zizek, *Organes sans corps. Deleuze et conséquences*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 26.

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 4.

[3] « C'est un peu comme si l'œuvre lue n'existait elle-même que par l'écho de la lecture. Elle se renouvelle selon un éclair qui marche à rebours. » (Jean-Clet Martin, *Enfer de la philosophie*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2012, p. 40).

[4] Camille Riquier, « Bergson (d') après Deleuze, *Critique*, mai 2008, p. 357-358. Élie During a écrit dans ce même numéro trois lettres fictives de Bergson adressées à Deleuze. C'est ainsi que le maître critiquera le systématisme abstrait du livre *Le Bergsonisme* et remarquera de légers décentrements opérés sur sa propre doctrine. *Différence et Répétition* lui apparaît comme de la science-fiction. Il critiquera le baroquisme d'un terme comme « rhizome ». Coups de force comique de la part de During, la révélation d'une citation inconnue de Deleuze : Bergson lui aurait en effet écrit à propos de *Mille Plateaux* : « Mais il ne suffit pas de crier « Vive le multiple », le multiple, il faut le faire. » (Élie During, « Trois lettres

Nietzsche ou Spinoza, il s'établit en effet un renversement temporel ; comme si ces philosophes, d'une certaine manière, plagiaient Deleuze, ou ne prenaient un air familier qu'en s'alignant avec le style deleuzien. N'est pas ce que Pierre Bayard a nommé une « influence rétrospective » dans le cadre plus large du plagiat par anticipation[1] ? En tout cas, cet aberration temporelle peut provoquer de curieuses inversions dans la place des noms propres, et l'on peut alors soutenir que « la fascination de Proust pour Deleuze n'est ni surprenante ni hasardeuse […][2]. »

3. Troisième méthode : la création d'alliances aberrantes

À cette méthode qui consiste à déséquilibrer le système d'un philosophe ou d'un écrivain s'en ajoute une seconde qui s'applique à créer des alliances *a priori* aberrantes ou inexactes entre divers penseurs et artistes. D'après Axel Cherniavsky, tout l'art de Deleuze consisterait à mettre un auteur en rapport avec un autre : la pensée deleuzienne serait ce rapport nouveau[3]. Jean-Clet Martin appelle pour sa part une telle technique « formule ». Une formule consiste à rapprocher deux textes pour les problématiser, les mettre en variation. « La formule apparaît donc comme un procédé apte à faire rendre, au texte considéré, un écho qui tend à constituer un autre texte comme limite ou comme envers de l'original[4]. » Pour nous en tenir à un auteur comme Bergson, diverses exégèses démontrent que la lecture deleuzienne de Bergson naît le plus souvent par une contagion, un croisement avec un autre texte. C'est ainsi qu'en assimilant le concept de mémoire bergsonienne avec la mémoire involontaire de Proust, Deleuze crée un concept de réminiscence qui n'est ni celui de Proust, ni celui de Bergson, mais bien celui de Deleuze. Ce concept deleuzien consiste bien au croisement problématique de deux auteurs pour créer un tiers conceptuel qui serait l'invention propre de Deleuze. Le croisement de Bergson et Proust se veut justement aberrant. Bergson connaissait l'œuvre proustienne et sentait des affinités entre cette littérature et sa conception de la

« inédites » de Henri Bergson à Gilles Deleuze », *Critiqu*e mai 2008, p. 408).

[1] Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009, p. 153.

[2] Frédérique Isudoire-Surlapierre, « Signe, signal, signature. Deleuze et son style », *Le Style des Philosophes*, *op. cit.*, p. 325.

[3] Axel Cherniavsky, « Fidélité ou efficacité ? Problèmes méthodologiques de l'histoire deleuzienne de la philosophie », *L'Art du portrait conceptuel. Deleuze et l'histoire de la philosophie*, *op. cit*., p. 21.

[4] Jean-Clet Martin, *La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2005, p. 98.

mémoire. Comme il l'écrit à E. Burnet : « Je n'ai pas besoin de vous dire que votre chapitre sur « Proust et le Bergsonisme » m'a intéressé tout particulièrement. Vous m'avez fait saisir en détail une parenté, ou tout au moins des affinités, que j'apercevais en gros[1]. » Mais Proust, quand à lui, refusait catégoriquement de faire de son livre un « roman bergsonien » : « mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle[2]. » Quand au concept de mémoire virtuelle, Deleuze lui aurait donné une extension tout à fait étrangère à celle du texte de Bergson[3]. Nous sommes donc bien là dans un régime de virtualisation ou de fabulation qui consiste à transformer deux œuvres en les mettant en rapport. À une fiction comme la *Recherche* va s'ajouter une autre fiction, mais de type philosophique cette fois : la lecture deleuzienne qui consiste en un parasitage avec Bergson. La part subtile d'un tel exercice réside dans le fait que Deleuze n'apporte pas réellement de matières, mais inventerait des communications obliques en exerçant des rapprochements incongrus pour générer une nouvelle figure de pensée : Bergson avec le cinéma, Proust avec Leibniz, Nietzsche avec Spinoza… Nous retrouvons ainsi le principe de devenir, de double-capture qui décloisonne deux œuvres, ou deux pensées, afin de générer une nouveauté dans leur rapport : mettre en variation Proust avec Bergson, et Bergson avec Proust. En cela, Gilbert Lascaux a raison de faire de Deleuze non pas seulement un créateur de concepts, mais un « déplaceur de concepts[4] ».

---

[1] Henri Bergson, *Correspondances*, textes publiés et annotés par André Robinet, Paris, Presses Universitaire de France, p. 1293. Bergson complimenta ainsi son cousin Marcel Proust : « Rarement l'introspection a été poussée aussi loin. C'est une vision directe et continue de la réalité intérieure. » (*Ibidem*, p. 910). Bergson a lu quelques ouvrages dans lesquels une comparaison entre sa pensée et l'œuvre de Proust sont développés (*La Psychographie de Marcel Proust* écrit par Blondel (*Ibidem*, p. 1359), *L'Amitié de Proust* de Cattani (*Ibidem*, p. 1523-1524), ainsi que *Le drame de Marcel Proust* de Massin à qui Bergson écrit : « J'ai été particulièrement intéressé par votre recours à mes travaux pour définir la mémoire de Proust. Sa pensée a bien pour essence de tourner le dos à la « durée » et à l' « élan vital. » (*Ibidem*, p. 1585).

[2] Marcel Proust, *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 254.

[3] Maël Renouard, « Virtuel et Réminiscence », *Bergson*, sous la direction de Camille Riquier, Paris, les Éditions du Cerf, 2012.

[4] Gilbert Lascaux, « Plis, surface, sensations, machines », *La Quinzaine littéraire*, numéro 68, 1er au 15 février 1996, p. 20. Voir également Laurent Fedi, « Avant propos », *Les Cigognes de la philosophie.*

Et c'est sur ce point que l'on peut revenir à la question du style philosophique de Deleuze et l'appliquer à la pratique de l'histoire de la philosophie. On connaît la célèbre affirmation de Deleuze qui consiste à dire : on ne commence qu'au milieu. Deleuze refuse en effet toute conception d'un commencement absolu, sans *a priori* comme l'ont tenté, entre autres, Descartes ou la phénoménologie husserlienne. Tout comme la langue nationale, pour Bakhtine, est surpeuplée de langages tous divergents qui ne s'unifient pas pour former une langue stable et neutre (celle de la linguistique), on peut dire au sujet de la langue philosophique, que celle-ci, de même, est surpeuplée de langages divers, ceux qui constituent l'histoire de la philosophie. « On arrive toujours au milieu de quelque chose, et l'on ne crée qu'au milieu en donnant de nouvelles directions ou bifurcations à des lignes préexistantes[1]. » Tout comme Bakhtine a pu parler de « roman multiplanaire » ou « roman polyphonique » à propos de Dostoïevski[2], Deleuze, parlant de livres de philosophie, explique qu'ils sont constitués de « plateaux », c'est-à-dire de morceaux de théories de divers horizons. Le style deleuzien consisterait ainsi à orchestrer ces matériaux de pensée de diverses origines pour en faire une sorte de collage problématique, un réseau de captures entre les divers éléments. Foucault rapprochait ce style d'un « théâtre multiplié, polyscénique, simultané, morcelé en scènes qui s'ignorent et se font signe[3] » , un théâtre de la métamorphose et de la permutation, « sans rien de fixe[4] ». Dans ce théâtre apparaissent pourtant des idées fixes (« […] mes idées sont des idées fixes[5] […].»), des réapparitions têtues de livre en livre. Ce peut être une image, comme celle des deux lutteurs japonais, ou le bâton comme branche déterritorialisée, ou encore la ligne de fuite décrite comme un tuyau troué. Mais aussi le retour d'une expression remarquable (comme « eventum tantum »), d'animaux tel la tique, l'oiseau Scenopoïetes, la guêpe ou la tortue. Ou bien ce sont des écrivains qui sont convoqués, réapparaissant seulement pour répéter encore et toujours une même

---

Études sur les migrations conceptuelles, édité par Laurent Fedi, Paris, L'Harmattan, 2002.

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 199.

[2] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

[3] Michel Foucault, *Dits et écrits. Tome 1, 1954-1975*, *op. cit.*, p. 948.

[4] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 79.

[5] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 218.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

phrase : « un peu de temps à l'état pur » ou « réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits » de Proust, « saturer chaque atome » de Virginia Woolf (et la promenade de Ms Dalloway), les « cinq heures du soir » de Lorca. En cela, le mode de conceptualisation propre à Deleuze serait le discours indirect libre par lequel les personnes citées s'expriment librement dans le « discours-vision » de l'auteur, et l'auteur indirectement dans celui des personnes qu'il cite[1]. « Il y a beaucoup de passions dans une passion, et toutes sortes de voix dans une voix, toute une rumeur, glossolalie : c'est pourquoi tout discours est indirect, et que la translation propre au langage est celle du discours indirect[2]. » La fonction auteur ne disparaît pas (on ne trouve pas de pathos lié à la mort de l'auteur chez Deleuze), mais elle change de nature puisqu'elle ne se base plus sur l'individualité d'un sujet, mais consiste en une certaine répartition dans des énoncés qui préexistent[3]. Le discours exerce un certain découpage dans l'« épaisseur d'un murmure anonyme [4]». Selon cette épaisseur propre au langage, la fonction auteur

[1] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit*., p. 239.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 97.

[3] Si Deleuze évoque les personnages conceptuels qu'incarnent les autres philosophes, il semble qu'il ait entrepris de portraiturer, non sans humour, son propre personnage conceptuel dans le chapitre « La Géologie de la morale » de *Mille Plateaux* en s'appropriant le personnage littéraire inventé par Conan Doyle : le professeur Challenger. Celui-ci donne une conférence et les réactions prévisibles face au contenu fort complexe de son intervention (qui mêle géologie, morphogenèse, mythes Dogons, chimie cellulaire et embryogenèse) sont décrites ainsi : « Les auditeurs, plutôt maussades, dénonçaient beaucoup de choses mal comprises, beaucoup de contresens et même de malversations dans l'exposé du professeur, malgré les autorités dont celui-ci se réclamait en les appelant ses « amis ». » (*Ibidem*, p. 57) On reconnaîtra aisément l'autoportrait dressé par Deleuze et Guattari dans ce passage : « Le professeur se flattait cyniquement de faire des enfants dans les dos des autres, mais c'étaient presque toujours des avortons, des loupes, des pièces et des morceaux, sinon des vulgarisations stupides. […] En fait, le professeur Challenger était double, articulé deux fois, et ça ne facilitait pas les choses, on ne savait jamais lequel était là. Il (?) prétendait avoir inventé une discipline, qu'il appelait de noms divers, rhizomatique, strato-analyse, schizo-analyse, nomadologie, micropolitique, pragmatique, science des multiplicités, mais on ne voyait clairement ni les buts ni la méthode ni la raison de cette discipline. » (*Ibidem*) Le personnage conceptuel est aussi assimilé à un devenir-kafkaïen : « sa voix devenue plus rauque, et parfois traversée d'une toux de singe » ; des « auditeurs étaient revenus, mais des ombres ou des rôdeurs. « Vous avez entendu ? C'est la voix d'un animal. » » (*Ibidem*, p. 74, 92).

[4] Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit*., p. 17. Certains n'hésitent pas à comparer son approche de l'histoire de la pensée à celle d'un *Dee Jay* qui mixerait divers concepts comme autant de sample de musique. « Autant vous le dire toute de suite, je crois que Deleuze est Dee Jay. […] Avant de pousser des hauts

n'est plus un « je parle », mais bien plutôt un « on parle »[1]. Or, justement, toute la force du discours indirect libre tient à l'indiscernabilité qui s'opère entre celui qui rapporte le discours et le discours rapporté : moins Bergson que « Bergson-Deleuze », moins Proust que « Proust-Deleuze » etc[2]. On remarque alors que la synthèse-disjonctive, la figure du bégaiement se retrouve également dans un rapport à l'histoire de la philosophie, et plus généralement dans la manière de tisser le texte d'intertextes, à la manière d'un patchwork. Notre conclusion, quant à cette tendance, demeure la suivante : la modulation, qu'il s'agisse de composantes conceptuelles à travers la figure de la métaphore, ou bien de références historiques ou d'exemples référentiels, est une figure de style conceptuel essentielle dans la pensée deleuzienne. Et c'est justement en cela que le style deleuzien se rapprocherait de la « petite musique » que le philosophe attribuait au style littéraire, cette limite musicale comme finalité de toute stylisation.

4. Mouvement conceptuel et musicalité de la pensée

Rappelons que Deleuze définit le style philosophique comme le mouvement du concept. Or, il surenchérit ainsi : « Il me semble certain que la philosophie est un véritable chant qui n'est pas celui de la voix, et qu'elle a le même sens du mouvement que la musique[3]. » Il ne s'agit pas ici d'un propos isolé, d'une comparaison réductible à une métaphore passagère. Les exemples des plus beaux mouvements de concepts, pour

---

cris, songez un petit peu à ce que fait un D.J., il me semble qu'il fait en musique exactement ce que Deleuze fait en philosophie. Je ne veux pas dire que le musicien fait de la philosophie et inversement, ce que je veux dire, c'est que la citation en philosophie ou encore le compte rendu de philosophie joue un rôle analogue à celui du sample en musique, ou inversement. » (Yves Hendrickx, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent, *Concepts*, hors série n°1, sous la direction de Stéfan Leclercq, Mons, Les Editions Sils Maria, 2003, 197). « Il faut peut-être voir en Gilles Deleuze le Dj le plus inventif de la pensée contemporaine. » (Aliocha Wald Lasowski, « Gilles Deleuze remixé », *Le Magazine Littéraire*, numéro 505, février 2011, p. 17).

[1] Deleuze sur cette question s'inspire essentiellement de Maurice Blanchot. Il n'est d'ailleurs par anodin que ce que Deleuze attribue au discours philosophique, Blanchot le pense pour l'écriture littéraire : « le romancier est celui qui renonce à dire « je », mais délègue ce pouvoir à d'autres ; le roman se peuple de petits « egos » tourmentés […]. » (Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 559).

[2] Ne doit-on pas y lire une réalisation de ce que Deleuze appelait le « devenir-imperceptible », le « devenir tout le monde »?

[3] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 222.

Deleuze, sont le dernier livre de l'*Ethique* de Spinoza[1], le Don Juan mozartien repensé par Kierkegaard, et *Ainsi Parlait Zarathoustra* de Nietzsche[2]. Kierkegaard et Nietzsche, dès *Différence et Répétition*, étaient présentés comme les instaurateurs d'une nouvelle façon de concevoir le mouvement de la pensée : saut et danse. Mouvoir les concepts non plus d'après une dialectique, une médiation, mais d'après une pure reprise différentielle qui échappe à la représentation et à toute résolution. Deleuze aimera reprendre cette phrase de Kierkegaard qui, pour lui, fait office de « devise merveilleuse » : « Je ne regarde qu'au mouvements »[3]. Non plus représenter le mouvement, le médiatiser, mais « inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit[4]. » Autrement dit, de la même manière que l'écrivain ne fait pas seulement bégayer son personnage mais fait bien bégayer la langue toute entière (et c'est seulement à ce stade que l'on peut parler d'un style), le philosophe aura atteint un style seulement s'il fait bégayer directement la pensée. « La pensée se met à avoir des rictus, des bégaiements, des glossolalies, des cris qui l'entraînent à créer, essayer[5]. » Or, il s'avère que pour exprimer ou susciter ce type de mouvements non représentatifs de la pensée, la philosophie doit cultiver un style d'écriture qui, à l'instar de la littérature, se rapproche encore une fois d'une musique. C'est ainsi que dans la pensée kierkegaardienne « résonne la musique de Mozart[6] », mais aussi que Nietzsche « rêve d'un Zarathoustra sur musique de Bizet, par dérision du théâtre wagnérien[7]. » Deleuze

[1] « Il [Spinoza] y atteint des vitesses inouïes, des raccourcis si fulgurants qu'on ne peut plus parler que de musique, de tornade, de vent et de cordes. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 50). Dans l'*Abécédaire*, Deleuze évoque la lecture non-philosophique de l'*Ethique* qui donne « autant d'émotion qu'avec une grande œuvre musicale. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, « N comme neurologie », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.*)

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 64.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 344.

[4] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 16.

[5] Giles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 55.

[6] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 17.

[7] Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, op. cit., p. 177. Deleuze reviendra dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* à ces deux exemples privilégiés que sont Kierkegaard et Nietzsche : « La figure théâtrale et musicale de Don Juan devient personnage conceptuel avec Kierkegaard, et le personnage de Zarathoustra chez Nietzsche est déjà une grande figure de musique et de théâtre. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari,

déclare, à propos du Zarathoustra de Nietzsche, qu'il est à la fois tout entier philosophique, mais aussi tout entier pour le théâtre, et en cela qu'il possède toute une dimension esthétique, et notamment sonore, qui lui est propre. « Tout y est sonorité, visualisé, mis en mouvement, en marche et en danse. Et comment le lire sans chercher le son exact du cri de l'homme supérieur […][1]? » Mais outre ces exemples, qu'en est-il du style deleuzien lui-même ?

On peut observer dans le onzième chapitre de *Mille Plateaux* consacré à la ritournelle le développement d'une poésie philosophique, d'une nette musicalisation de l'écriture. Christophe Fiat soutiendra même que le concept de ritournelle ne fait pas référence à la musique, qu'il n'a aucun objet (chanson, rengaine…) mais est à lui-même son propre objet. En somme, le style du texte, l' « impression douce et entraînante » provoquée par la « mélodie et la percussion du texte » n'est subjective qu'en apparence, puisqu'elle serait fondée dans le texte, plus précisément par la ritournelle devenant une répétition textuelle qui ne cesserait s'osciller entre les matériaux de pensée, et éviterait ainsi tout arrêt dans le sens au profit du seul mouvement. S'il y a donc un sens de la ritournelle, celui-ci ne consisterait qu'en la seule force des mots et du rythme d'écriture[2]. Ainsi la ritournelle aurait moins affaire à une conceptualisation de la musique qu'au développement d'un style philosophique par un retour du texte sur lui-même, une critique immanente de son propre déploiement. De son côté, René Schérer soutient que l'essentiel du style deleuzien résiderait dans un ton, dans une passion animant l'écriture, basée sur la vibration sonore qui compose les mots : « Effet d'ordre musical, relevant d'une autre logique appartenant à un nouveau registre[3]. » Ainsi, les rapprochements sont plus véritablement démontrés, les concepts ne consistent plus en une suite de développements, tout résonne et cherche la sympathie de l'âme du lecteur.

> *Accelerando, rinforzando, ritardando*. C'est là le langage de l'écriture musicale, avec tout, qui déborde la phrase et concerne l'ensemble de la composition. Entre philosophie et littérature, les liens sont étroits, sans doute. Mais, plus encore, entre philosophie et musique […] parce qu'elle s'est détachée de la narration, que son

---

Qu'est-ce que la philosophie ?, *op. cit.,* p. 64).

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 18.

[2] Christophe Fiat, *La Ritournelle. Une anti-théorie*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002.

[3] René Schérer, « Deleuze, ou la formule », *Les Styles de Deleuze*, *op. cit.*, p. 282.

> exploration du côté des ambiguïtés et des arcanes des significations, la porte à se libérer des contraintes du sens. […] Elle parle, comme les sons et les modes musicaux, les tonalités, directement à l'âme[1]

Toutefois, ce que nous tenterons de démontrer ici sont les limites que suppose une tel pathos philosophique dans la mesure où, si la dimension pop d'une telle pensée facile l'approche première, notamment par un charme textuel, une frappe stylistique qui anime la pensée ; elle est aussi ce qui la rend, dans un second temps, délicate à assumer dans le champ même du philosophique. Il s'agit d'ailleurs d'une limite à laquelle, en tant que chercheur, nous avons été confrontés.

[1] René Schérer, « Deleuze, ou la formule », *Les Styles de Deleuze*, *op. cit.*, p. 275.

5. *Pop'* philosophie : une aporie ?

« Deleuze nous file entre les doigts dès qu'on veut le saisir[1]. »

Ce que nous cherchons à discerner est un devenir-musique propre au conceptuel. Or, celui-ci correspond à la part non-philosophique de la philosophie : autrement dit, à une lecture (ou audition) par affect ; une lecture non plus conceptuelle mais bien perceptive et émotionnelle : une lecture « artiste ». De la même façon que dans un cours, la part musicale correspondrait à l' « audition non-conceptuelle [2]» de la philosophie, dans laquelle on se trouve sensible au rythme, aux arrêts, aux précipitations, aux timbres etc. François Dosse, dans sa biographie consacrée à Deleuze et Guattari, a restitué divers témoignages de cette écoute non-philosophique des cours donnés par Deleuze. Ainsi un étudiant de langue allemande, Pierre Blanchaud, se rend en 1970 aux cours donnés à Vincennes : « Je n'y comprenais à peu près rien, mais je me sentais bien. C'était une fête. Il avait une manière tellement gentille de parler ! Il y avait une fascination réelle[3]. » Ou bien le philosophie François Zourabichvili qui rapporte l'anecdote d'un employé travaillant dans un centre de réinsertion, et qui se rendait au cours de Deleuze pour trahir son ennui : « Cela lui plaisait et, une fois, cela avait été assez ardu à propos du cogito cartésien et de Kant. Il se tourne vers moi et me dit : « Je ne sais pas trop de quoi il s'agit, mais j'aime bien. » [4]» Pierre André Boutang décrit un effet similaire, cette fois concernant L'*Abécédaire* : « Il y a plein de gens qui se sentent très intelligent

[1] Philippe Mengue, « Logique du style. Deleuze, l' « oiseau de feu » et l'effet de réel », *Les Styles de Deleuze*, *op. cit*., p. 25.

[2] Deleuze parle en effet d'une « double audition », à la fois philosophique et non-philosophique de ses cours. (Gilles Deleuze et Claire Parnet, « P comme Professeur », *L'Abécédaire*, op. cit.).

[3] Pierre Blanchaud, cité par François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, *op. cit.*, p. 424.

[4] François Zourabichvili, cité par François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, *op. cit.*, p. 425. On trouve par contre un point de vue opposé sur les cours que Deleuze donnait à Orléans. Alain Roger rapporte en effet que ces cours « était très ardus, fondé sur une conception rigoureuse de la philosophie et de son histoire. » (Alain Roger, « Gilles Deleuze », *Portraits de maîtres. Les professeurs de philosophie vus par leurs élèves*, sous la direction de Jean-Marc Joubert et Gilbert Pons, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 153). Cette différence s'explique-t-elle par une différence de style des cours donnés à Orléans et à Vincennes, ou bien par une perception différente du même cours ?

devant L'*Abécédaire*, c'est une des grandes qualités de ce truc. Quand c'est sorti en cassette, des gens m'ont arrêté dans la rue en me disant qu'ils en écoutaient un peu tous les matins quand ils se levaient[1]. » René Schérer revient sur le fait qu'outre la complexité de la philosophie deleuzienne, celle-ci concernait tout le monde :

> Tout le monde, j'entends bien ceux que la philosophie avait laissé pour compte, qu'elle terrorisait, rebutait, soit à cause de la terreur suscitée par l'histoire universitaire de la philosophie, ou en raison du terrorisme marxiste-léniniste-maoïste, ou, plus encore, du lacano-freudisme[2].

D'une certaine façon, Deleuze ne serait plus entendu comme philosophe mais plutôt comme poète. Il n'emploierait plus de concepts, mais des « mots-images[3] ». N'évoquait-il pas lui-même la nécessité de créer une « poésie-philosophie[4] » ?

On retrouve ce même aspect non pas seulement dans l'oralité deleuzienne, mais aussi en ce qui concerne les livres et leur lecture. C'est ainsi que, comme le fait remarquer encore Schérer, le lecteur de *Mille Plateaux* se voit « embarqué dans un mélange d'évidence et de magie envoûtante[5]. » Pour sa part, Denis Huisman assimile les concepts du même ouvrage à des « mots magiques » dont le sens flottant n'aurait pas besoin d'être clairement défini[6]. Quant à Camille Dumoulié, elle évoque une « sorcellerie évocatrice » dans l'écriture à deux têtes de Deleuze et Guattari[7]. Claude

---

[1] Hervé Aubron, Jean Fujuta et Cyril Neyrat, « Pierre André Boutang : «Tout de Gilles Deleuze et rien de Gilles Deleuze », www.magazine-littéraire.com/pierre-andre-boutang-gilles-deleuze-rien-gilles-deleuze-28-08-2008-31805 (consulté le 20 mars 2014). Catherine Halpern est du même avis lorsqu'elle écrit à propos de L'*Abécédaire* : « Ce film est sans doute la manière la plus plaisante de découvrir G. Deleuze. Car il faut bien avouer qu'il est plus facile de l'écouter que de le lire. » (Catherine Halpern, « Le Libertaire », *Pensées Rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Sciences Humaines Editions, 2013, p. 139).

[2] René Schérer, *Regards sur Deleuze*, *op. cit.*, p. 7.

[3] À propos de Deleuze : « Son écriture utilise un style nouveau, formé de « mots-images » plutôt que des concepts. » (Denis Huisman, *Le Petits Retz des nouvelles idées en philosophie*, Paris, Retz, 1987).

[4] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.,* p. 153.

[5] René Schérer, *Regards sur Deleuze*, op. cit., p. 45.

[6] Denis Huisman, *Histoire de la philosophie française*, Paris, Perrin, 2002, p. 547.

[7] Camille Dumoulié, « La littérature comme délire et le philosophe borderline », *Deleuze et la littérature*, *op.. cit.*, p. 152-153.

Jaeglé enfin remarque une exaltation qui traverse les pages de *Mille Plateaux*, une exaltation telle qu'elle « a du mal à se formuler aussi vite qu'elle déferle[1]. » Deleuze disait d'ailleurs que le seul qualificatif adapté pour décrire la lecture des aphorismes de Nietzsche était la formule « être embarqué avec »[2]. De même, pour Spinoza, Deleuze a évoqué à plusieurs reprises le « vent de sorcière » qui pousse le lecteur à lire et à relire l'*Éthique*, et ce même si le contenu conceptuel lui échappe ou demeure obscur[3]. Des lecteurs non-philosophes comme le poète Emmanuel Hocquart ou le romancier Alain Damasio témoignent de cette puissance d'embarquement, de poussée inscrite dans l'œuvre deleuzienne[4]. Sur ce point, Deleuze appartiendrait à la tradition des « philosophes-artistes ». « Au fond, Gilles Deleuze, c'est le philosophe artiste écrit Catherine Halpern. Philosopher, ce n'est pas analyser, ce n'est pas contempler, c'est créer ; pas des romans, des films mais des concepts[5]. » On remarque en effet que Deleuze, sous de multiples aspects, appartient à cette tradition du philosophe-artiste, telle qu'elle fût racontée par Jean-Noël Vuarnet, à travers les figures de Giordano Bruno, Kierkegaard, Sade et Nietzsche[6].

1. Deleuze, philosophe-artiste

Un « philosophe-artiste » serait un penseur fondamentalement « impur », au sens où il mélangerait sciemment pensée et poésie, non pas parce que l'art serait une forme d'absolu, une réalité supérieure que la philosophie se devrait d'atteindre[7], mais pour affirmer l'immanence, par un art de la transformation, d'échanges entre toutes les

[1] Claude Jaeglé, *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*, *op. cit.*, p.61.

[2] Gilles Deleuze, « Pensée Nomade », *Nietzsche aujourd'hui ?*, *op. cit.*, p. 165. Voir également Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 478.

[3] Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique,* Paris, Minuit, 1981, p. 174-175.

[4] « Quand je le lis, je me sens un peu plus intelligent. Ma lecture de Deleuze […] est passionnée, enthousiaste, de parti pris. » (Emmanuel Hocqard, « Ouvrir les chemins », *Europe,* numéro 996, *op. cit.*, p. 163) ; « Deleuze, c'est le style inimitable de l'appel d'air, c'est un vent coulis sous la porte du concept, qui vous fait frissonner […]. » (Alain Damasio, « Writing in the wind », *Europe*, numéro 996, *op. cit.*, p. 173).

[5] Catherine Halpern, « Le Libertaire », *Pensées Rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, *op. cit.*, p. 140.

[6] Jean-Noël Vuarnet, *Le Philosophe-artiste*, Paris, Union générale d'Éditions, 1977, p. 9.

[7] *Ibidem*, p. 10.

formes créatrices (philosophie, littérature, théâtre, science…)[1]. Nombre de traits de ce portrait du « philosophe-artiste » réalisé par Vuarnet se retrouvent chez Deleuze. D'ailleurs, dans un texte consacré à ce dernier, Vuarnet évoque l' « essence impure[2] » de la pensée deleuzienne (ni discours, ni écriture, ni commentaire, ni texte...) ; Deleuze incarnerait le « philosophe rêvé », un séducteur « inquiétant » parce qu' « inqualifiable », « subversif », « instable », « sournois », « pervers », « simulateur », « acteur », « humoriste » : en un mot, « artiste [3]». Deleuze serait un philosophe-artiste à travers les traits suivants : l'affirmation de l'immanence pour elle-même contre toute transcendance ; l'idée que la philosophie est avant tout création, et qu'ainsi les autres disciplines sont tout autant pensée que la philosophie ; l'importance capitale du style[4] ; la création d'un système labyrinthique dans lequel aucune résolution ou synthèse ne peut s'établir[5]. Or, Vuarnet a fort bien repéré une grande difficulté posée aux exégèses par ce type de penseurs « impurs », au sens où ils ne sont pas tout à philosophes, ni artistes :

> Le philosophe-artiste se caractérisant, d'abord […] par son style (style de pensée, style d'écriture, style de vie), les répétiteurs, lorsqu'ils ne répètent que du sens ou des idées, sont toujours déjà disqualifiés par ce qu'ils répètent. La figure du philosophe-artiste échappe aux philosophes et à la philosophie comme aux esthètes et aux esthéticiens. C'est parce qu'elle tient en échec la répétition comme interprétation, et ne permet que le retour, qu'il faut, en première approximation, désigner cette figure comme lieu des métamorphoses et de la différence[6].

Du fait de l'ambiguïté fondamentale d'un tel philosophe, nous sommes condamnés à divers types de répétitions qui demeurent insatisfaisantes. D'une part, la « répétition moraliste » qui consiste à faire du philosophe-artiste une sorte de maître dont la pensée, bien que plurielle, constitue une sorte de somme d'injonctions et d'interdits. D'autre part, la « répétition-mimétique » qui consiste à répéter ce que l'auteur a fait, quitte à

---

[1] Jean-Noël Vuarnet, *Le Philosophe-artiste*, *op. cit.*, p. 12.

[2] Jean-Noël Vuarnet, « Métamorphoses de Sophie », *L'Arc*, numéro 49, 1972, p. 33.

[3] *Ibidem*, p. 36-37.

[4] Jean-Noël Vuarnet, *Le Philosophe-artiste*, *op. cit.*, p. 13.

[5] Jean-Noël Vuarnet évoque à ce propos l'image du labyrinthe mais aussi du « terrier » qui ramène à l'assimilation du terrier kafkaïen au rhizome dans l'ouvrage de Deleuze et Guattari publié deux ans plus tôt. (*Ibidem*, p. 15).

[6] *Ibidem*, p. 13.

simplement redistribuer ce qui a déjà été écrit, à l'envelopper du même style que son auteur, mais « au degré de grandeur et de perfection près[1]… » Or, il nous semble que ce type de répétitions constitue majoritairement l'approche non-philosophique, « auditive » ou « musicale », certes séduisante, mais insuffisante et problématique, de la pensée deleuzienne, ponctuée d'évidences trompeuses[2]. Ainsi, lorsque Vuarnet, à propos de Deleuze, explique, et ce dès 1972, c'est-à-dire avant même la publication de *L'Anti-Oedipe*, que toute critique de Deleuze est condamnée à la « pure et simple approbation tautologique[3] », que le lecteur de ses livres ne peut être que « le bouffon ou le mime de ce qu'il lit[4] », on ne peut être admiratif devant une telle profondeur de vue.

2. Charme, style et pathos philosophiques

Ce charme, cet « affect » ou musicalité propre aux concepts deleuziens, autrement dit la « compréhension intuitive », « non-philosophique », le style même de Deleuze, qu'il soit écrit ou parlé, si tout cela facilite l'approche de sa pensée, cette même omniprésence du style est ce qui la rend, dans un second temps, fort complexe, car tout à fait ambigüe. On a vu, avec l'analyse de Vuarnet, que cette ambiguïté constituerait la nature même du « philosophe-artiste ». Considérons maintenant quels effets cette ambiguïté peut avoir sur les commentaires des textes deleuziens. Prenons un exemple directement en lien avec notre sujet, à savoir le rapport entre Deleuze et la musique. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze, avec Guattari, définissent la musique comme l'acte qui consiste à « déterritorialiser une ritournelle ». Définition hautement problématique qui manie deux concepts: celui de « déterritorialisation », et celui « ritournelle ». Si une telle définition « résonne » à nos oreilles (ou comme on le dirait de façon plus simple, quitte à singer le style deleuzien : « ça parle » ou « ça sonne »), nous ne pouvons prétendre savoir ce que cela veut dire par cette seule impression de sympathie. Car si l'on en reste à la dimension affective d'un concept, il est inévitable que l'on ne puisse

[1] Jean-Noël Vuarnet, *Le Philosophe-artiste*, *op. cit.*, p. 12.

[2] On peut, à ce propos, rappeler la critique proustienne des « lettrés » qui, par un « respect fétichiste », ne faisait que répéter le texte d'un grand auteur. Ce que Proust nommait alors une « maladie littéraire », dans le cas d'une certaine réception de la pensée deleuzienne, peut être appelée une « maladie philosophique ». (voir Marcel Proust, *Contre Sainte Beuve*, *op. cit.*, p. 42).

[3] Jean-Noël Vuarnet, « Métamorphoses de Sophie », *L'Arc*, numéro 49, 1972, p. 34.

[4] *Ibidem*, p. 38.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

que « filer la métaphore » dès que l'on cherche à aborder le problème. Ainsi, un sampler peut devenir une « machine à déterritorialiser » :

> […] le sample devient une territorialité sonore que tout un chacun peut choisir ou élaborer, la constituant ou la rejoignant, se l'appropriant temporairement et l'occupant, y creusant une temporalité singulière, en dégageant/ une texture, y accordant une cadence ou y trouvant une allure, pour la faire ensuite voyager à sa guise dans d'autres contextes. De même que « la musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle », composer avec un échantillonneur à travers une géographie dont les lignes littorales mobiles sont à inventer à chaque instant, dans un perpétuel jeu d'interférences avec d'autres territorialités en mouvement. Ainsi le sample est-il projeté au milieu d'autres sonorités déterritorialisées, pour se reterritorialiser dans de nouveaux agencements qui sont ceux de la musique elle-même[1].

Aussi bien écrit soit-il, un tel passage demeure embarrassant. Car, au-delà de belles métaphores (« lignes littorales mobiles », « territorialités en mouvement », faire « voyager » le son), persiste le sentiment d'avoir affaire à une description poétique de la musique, et non à une approche philosophique de ce qu'est une « ritournelle déterrritorialisée » ; ou en quoi un sampler serait une « machine à déterritorialiser » ; ou bien encore, ce qu'apporterait de nouveau une telle assimilation. Persiste ainsi cette impression, aussi gênante qu'insaisissable, que les vocables deleuziens, loin de créer une approche inédite du phénomène musical, ne fait que l' « imager » de façon, certes, séduisante, imagée, nouvelle, puissante, à la manière d'un poète ou d'un écrivain qui tenterait de décrire sous forme de métaphores les sensations et les pensées que lui évoque une pièce de musique ; mais non pas de façon conceptuelle ou philosophique. C'est ainsi que la reprise des concepts deleuziens contourne leurs aspects essentiellement problématiques, pour ne pas dire énigmatiques[2]. Un tel phénomène est d'ailleurs très prégnant dans le commentaire portant sur la musique électronique. C'est ainsi qu'un *Dee-Jay*, ses platines et le public venu l'écouter formeraient ensemble une « machine désirante », et que la transe provoquée par cet « agencement » équivaudrait à

---

[1] Bruno Heuzé, « Le Sampleur, catalyseur de nouvelles géographies musicales », *Humains non humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 306-307. Cependant, Bruno Heuzé est par ailleurs l'auteur d'excellents textes sur Deleuze et son rapport au musical.

[2] Manola Antonioli qualifie d'ailleurs la ritournelle de « concept très énigmatique ». (Manola Antonioli, « Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie », *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace de la pensée au XXème siècle*, sous la direction de Thierry Paquot et Chris Younès, Paris, La Découverte, 2009, p. 129).

la construction d'un « Corps sans Organes »[1]. Ou bien cette même transe peut être encore assimilée à une « ritournelle »[2]. Des groupes de musique « anglo-asiatique » comme *Asian Dub Fondation*, *Fun-Da-Mental* ou *Sawhney* sont décrit comme les vecteurs de déterritorialisation des normes racialisées existantes, d'une ouverture sur un espace neuf, celui d'un « devenir-asiatique », voire d'une « asianité minoritaire[3] ». Ou bien, la technique du scratching est assimilé à un « plan de consistance » sur lequel on dépose des « singularités vinylurgiques » (au lieu de parler, plus simplement, de disques vinyles), le mixage devenant ainsi une « déterritorialisation de la matière sonique en fragments de disques[4]. »

Or, il s'avère que ce problème ne concerne pas uniquement le domaine musical tel qu'il est abordé par Deleuze mais la philosophie deleuzienne en général. Cela s'explique en grande partie du fait que le style, composante essentielle de sa pensée, est présent dans

[1] Nous reprenons ici l'analyse de François Cusset d'un texte universitaire américain (François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle au Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, p. 272). Mais nous retrouvons l'usage des vocables deleuziens pour évoquer la musique électronique. Autres exemples : le célèbre critique anglais Simon Reynolds compare les radios pirates anglaises à une langue mineure, la *rave party* à une machine désirante et le *MC* a un distributeur de flux (en s'appuyant notamment sur une phrase type de MC : « *Go with the flow* ». (Simon Reynolds, « Rave and jungle on the pirate radio, June 1998 » (www.furious.com/perfect/simonreynolds.htlm) et Simon Reynolds, « Rave and Jungle in the pirate radio, part 2 » (www.furious.com/perfect/simonreynolds2.htlm). On peut également noter l'omniprésence des vocables deleuzo-guattariens de *Mille Plateaux* dans un ouvrage consacré aux musiques électroniques comme *Sonic Process* (voir *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2002, p. 33, 41, 65, 105, 115, 168, 247).

[2] « C'est là, la force envoûtante, contagieuse de la musique, la « ritournelle » comme la nomment Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, qui est apte à provoquer les plus extrêmes « déterritorialisation », à commencer par celle du plus intime, de « soi ». » (Michel Gaillot, *Sens Multiple. La Techno. Un laboratoire esthétique et politique du présent*, Paris, Éditions Dis Voir, 1998, p. 51). Plus loin, l'auteur reprend l'opposition conceptuelle d' « optique » et d' « haptique » pour opposer le rock à la musique techno (*Ibidem*, p. 55).

[3] Sanjay Sharma, « L'Hybridité à l'épreuve du capitalisme », *Fresh Theorie*, Paris, Editions Léo Scheer, 2005, p. 360.

[4] Robert Mackay, « Capitalism and Schizophrenia : wildstyle in full effect », *Deleuze ans Philosophy : The Difference Engineer*, cité par François Cusset, « Fragments d'un Deleuze américain », *Magazine Littéraire*, numéro 406, février 2002, p. 54.

tous les sujets qu'il peut aborder. On retrouve en effet, dans nombre d'études consacrées à la pensée deleuzienne, ce même type d'ambiguïté appliquée à la philosophie elle-même. Sont légions des exégèses qui se contentent le plus souvent d'aligner des concepts tels que « Corps sans Organes », « ritournelle », « plan d'immanence », « univocité » sans réellement les expliciter, feignant de les comprendre de façon intuitive - ou, justement, pré-philosophique. « […] les néo-deleuziens ne se privent pas de brandir ces termes comme des signes de reconnaissance ou de connivence, comme si reprendre une expression ou répéter un néologisme voulait dire avoir compris ce qu'ils signifient en propre[1]. » François Cusset témoigne de la même tendance aux Etats-Unis, stigmatisant ce qu'il nomme les « mélecteurs américains », notamment ceux des *Cultural Studies* :

> De Charles Stivale à Brian Massumi ; le commentaire que proposent les grands exégètes américains de Deleuze […] est souvent mimétique ; il théâtralise à même le texte la survenue de l' « événement », invoque tel ou tel concept de Deleuze sur le mode magique de l'incantation, quand il n'appelle pas, rhétoriquement, à « devenir deleuzien » ou à « fusionner avec l'œuvre pour en transporter un ou plusieurs concepts le long » de leurs lignes de fuite[2].

On aurait là un bel exemple général de ce que Vuarnet prévoyait pour Deleuze, ce qu'il nommait justement « répétition mimétique » concernant le seul commentaire qui peut

---

[1] Arnaud Villani, *Logique de Deleuze*, *op. cit*., 2013. Guy Lardreau avait également repéré ce mouvement de « doxisation » qui emporte le corpus deleuzien. (Guy Lardreau, *L'Exercice différé de la philosophie. A l'occasion de Deleuze*, *op. cit*., p. 26). De même David Rabouin explique l'échec de la philosophie du désir par cet usage superficiel : « On peut répéter à l'envi quelques formules bien frappées, brandir à tout va des « machines désirantes », « plans de consistance » et autres « lignes de fuite », cela ne préservera pas de la regrettable alchimie qui transforme aujourd'hui ces formules en plomb. » (David Rabouin, « La pensée du désir, un échec ? », *Magazine Littéraire*, numéro 406, février 2002, p. 50).

[2] François Cusset, *French Theory*, *op. cit.*, p. 297. Néanmoins, François Cusset remarquera qu'au lieu de perpétuer les « grands cultes théoriques » autour de Deleuze, Foucault et Derrida, cultes qui paralysent l'interprétation, de nouveaux usages plus opératoires émergeraient, et permettraient ainsi de sortir de l'impasse de la *French Theory*. (François Cusset, « Dépasser la *French Theory* », *Magazine Littéraire,* numéro 457, octobre 2006, p. 24-27).

être fait des « philosophes-artistes »[1]. Nous serions, en effet, condamnés à répéter, à reprendre avec plus ou moins d'inspiration, ce qu'un tel philosophe aurait déjà écrit ou dit. Et ce, non pas en raison de la définition stricte que ce philosophe aurait donné de ses concepts et que l'on ne pourrait que reprendre, mais, tout au contraire, en raison de l'ambiguïté de ces derniers (Vuarnet parle ainsi de « concepts impurs » ou de « quasi-concepts », dont la particularité est de ne jamais se stabiliser)[2]. Ainsi, peut-être que la philosophie deleuzienne ne produit plus de signification, ni de sens, mais ce que Claude Hadège nomme « signifiance », c'est-à-dire des phénomènes qui échappent au « codage » caractérisé par un consensus explicite[3]. De telles signifiances, à la différence des significations, ne font pas référence à une réalité, qu'elle soit abstraite ou concrète, mais la *connotent*, la suggèrent, de manière détournée, par le biais d'associations, de métaphores. Pas de « philosophiquement-correct » donc chez Deleuze[4]. On peut alors penser, avec Judith Revel, que Deleuze a crée « une sorte de romantisme de la parole psychotique[5] », et que les « machines désirantes », les « corps sans organes » ou la « déterritorialisation » constituent des métaphores suffisamment puissantes pour imprégner de nombreux domaines de pensée. Un telle tendance conceptuelle constitue une remise en cause de la forme même de l'écriture. Patrick Vauday, à propos du style rhizomatique de Deleuze, a mis en évidence cette nouvelle pratique deleuzienne de l'écrit.

> […] il ne peut plus s'agir d'écrire selon les lois d'un code articulant des significations dans l'unité systématique du livre, il s'agit de décoder l'écriture dans un « flux » qui la rend disponible à la capture par les signes émis par diverses sources, s'interprétant et se relayant les unes les autres. Les mots ne sont plus à apprendre mais à prendre à proportion de ce qu'ils permettent de faire et de faire

[1] Frédéric Streicher confirme d'ailleurs les prévisions de Vuarnet, mais cette fois en 2013, stigmatisant le piège dans lequel seraient tombés les commentateurs de Deleuze en respectant celui-ci sous la forme d'un modèle – ce que ne peut être un « philosophe-artiste ». (Frédéric Streicher, « Le sale gosse de l'histoire de la philosophie », *Pensées Rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, *op. cit.*, p. 147).

[2] Jean-Noël Vuarnet, *Le Philosophe-artiste, op. cit.*, p. 12-13.

[3] Claude Hagège, cité dans Serge Botet, *Le* Zarathoustra *de Nietzsche : une refonte du discours philosophique ?*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 30.

[4] Nous reprenons cette expression à Catherine Halpern.

[5] Judith Revel, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008 , p. 165.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

passer[1].

Dans une telle direction, il nous semble que la réception affective de l'écriture philosophique prend une proportion démesurée dans l'écriture deleuzienne. Yvon Bellaval a su, dans une approche non dénuée d'humour, insister sur cette nature musicale et poétique des termes philosophiques qui impliquent un travail d'imagination, une approche littéraire du vocabulaire pourtant technique de la philosophie.

> *Substance* est beau de plénitude, il pèse, il dure, il a une densité d'or opaque ; *Prédicat* jacasse, avocat ; *Phénoménal* est ridicule ; *Transcendantal* est bien barbare ; *Noumène* est cocasse et charmant comme un surnom de jeune fille qui serait étudiante en philosophie, etc… Qu'on ne rie pas ! Il n'est pas sûr que ces significations affectives ne continuent à aimanter secrètement les recherches du philosophe, à incliner son jugement[2].

Si le terme de transcendantal est jugé, par Bellaval, de « barbare », que penser alors de « déterritorialisation », « différenc/tiation », « plicature », « rhizosphère » ou bien encore de « phylum machinique » ? Une chose est certaine : tous les termes deviennent plurivoques, se jouent de la scintillation de leur sens, s'entourent d'une sorte d'aura qui laisse leur sens indéfinissables, à jamais ouverts. Il est alors inévitable qu'émerge une profonde indétermination de cette pensée qui apparaît si fluente, si ouverte qu'elle semble pouvoir prendre toutes les formes sans jamais se limiter à aucune. Or, cet inachèvement, d'un point de vue deleuzien, n'est pas vu comme un aspect négatif mais au contraire comme une réserve virtuelle de sens qui témoigne de la vivacité du concept : la cohérence doit toujours être à venir, en déséquilibre[3]. Un concept ne consiste finalement qu'en variations, en mouvements, puisqu'il est l'expression d'un rapport différentiel entre plusieurs éléments qu'aucune conciliation ne saurait arrêter dans la clôture d'une définition. Une telle question confronte en tout cas à un redoutable problème : la séduction affective de la philosophie deleuzienne pourrait devenir, en effet, ce qui justement empêche tout approfondissement possible.

---

[1] Patrick Vauday, « Dérivé philosophique et parcours rhizomatique », *L'Univers Philosophique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1991, p. 871.

[2] Yvon Bellaval, *Les Philosophes et leur langage*, *op. cit.*, p. 151.

[3] Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, *op. cit.*, p. 196.

3. Les impasses de l'usage pragmatique (ou non-philosophique)

Confronté à ces problèmes, la question s'est posée pour nous si l'œuvre deleuzienne était adaptée à la forme d'une thèse. Comme le fait remarquer Sylvène Lotringer, accusant l'utilisation purement poético-ludique ou artiste de Deleuze : « Deleuze procure un nouveau vocabulaire. Mais généralement ça s'arrête là. Or Deleuze ce n'est pas ça. […] on ne fait pas de thèse avec ça. Pas mêmes d'antithèses[1]. » Plus généralement, Jean-Noël Vuarnet à propos des « philosophes-artistes » rappelle qu'il est impossible de faire une synthèse de leurs pensées, de dépasser l'ambiguïté essentielle de leur pratique, de leur style[2]. Comme le rappelle Patrick Vauday, la pensée deleuzienne ne saurait être repensée, sans, par cela même, être déplacée, être transformée en autre chose[3]. L'importance capitale du style chez Deleuze entraîne une nouvelle manière de philosopher (et donc de lire, de penser) qui flirte (dangereusement ?) avec la littérature et la poésie, autrement dit avec une « musicalisation » du concept. Faut-il pour autant en conclure que *L'Anti-Oedipe* ou *Mille Plateaux* ne doivent être lus qu'au profit d'une autre activité, étrangère au livre lui-même ? C'est ce que Deleuze confirme en une phrase simple : « Un livre, ça ne peut valoir par soi-même[4]. » Ou bien encore, à propos de *L'Anti-Œdipe* : « Il s'agit de savoir s'il fonctionne, et comment, et pourquoi. C'est lui-même une machine. Il ne s'agit pas de le relire, il faudra faire autre chose[5]. »

Ce changement du régime conceptuel entraine de fait un changement de statut du livre. D'après Deleuze, Nietzsche aurait déjà inventé un « nouveau type de livre » dont la caractéristique essentielle serait d'être « ouvert ». Loin de constituer un système plus ou moins autarcique, son œuvre se résumerait en une somme de forces, forces qui réclameraient d'être mises en rapport avec d'autres forces, des forces étrangères, extérieures aux livres.

---

[1] Sylvène Lotringer, « Théorie française aux Etats-Unis », *Tombeaux de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 228.

[2] Jean-Noël Vuarnet, *Le Philosophe-artiste*, *op. cit.*, p. 12.

[3] Patrick Vauday, « Dérivé philosophique et parcours rhizomatique », *L'Univers Philosophique*, *op. cit.*, p. 871.

[4] Gilles Deleuze, *L'Ile Déserte et autres textes*, *op. cit.*, p. 306.

[5] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 36. Voir aussi Gilles Deleuze, *Nietzsche aujourd'hui ? 1. Intensités*, *op. cit.*, p. 186.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> Nietzsche le pose très clairement : si vous voulez savoir ce que je veux dire, trouvez la force qui donne un sens, au besoin un nouveau sens, à ce que je dis. Branchez le texte sur cette force. De cette manière il n'y a pas de problème d'interprétation de Nietzsche, il n'y a que des problèmes de machination : machiner le texte de Nietzsche, chercher avec quelle force extérieure actuelle il fait passer quelque chose, un courant électrique[1].

Autrement dit, un livre n'aurait plus sa fin en lui-même, mais serait comme un « outil », ou un « support » qui permettrait de créer de nouveaux modes de vie[2]. Deleuze appliquera également cette lecture à la *Recherche* de Proust :

> L'œuvre d'art moderne est tout ce qu'on veut, ceci, cela, et encore cela, c'est même sa propriété d'être tout ce qu'on veut, d'avoir la surdétermination de ce qu'on veut, du moment que ça marche : l'œuvre d'art moderne est une machine et fonctionne à ce titre. […] Proust ne veut pas dire autre chose en nous conseillant non pas de lire son œuvre, mais de nous en servir pour lire en nous[3].

Proust écrivait en effet qu'un auteur de roman ne peut rien nous apprendre mais peut seulement s'arrêter juste avant qu'une révélation puisse se produire. Un écrivain ne peut et cherche pas à produire des « révélations » dans l'esprit du lecteur, il ne peut jamais donner de réponse. Il peut seulement générer une « incitation » à penser, cultiver des « désirs » chez le lecteur, l'ouvrir à une vie spirituelle, mais sans pour autant la constituer[4]. Deleuze serait en cela fidèle à la conception du livre chez Proust lorsqu'il déclare qu'un texte ne doit plus être un « livre cosmos » (Joyce, Mallarmé), mais seulement un « petit rouage dans une pratique extra-textuelle[5]. » Dans ce contexte de la

---

[1] Gilles Deleuze, « Pensée Nomade », *Nietzsche aujourd'hui ? 1. Intensités*, *op. cit.*, p. 167.

[2] Bertrand Binoche fait malgré tout remarquer, à juste titre, que l'ouvrage que Deleuze a consacré à Nietzsche est extrêmement systématique et a tout de l' « abominable synthèse » qu'accuse pourtant Deleuze dans son compte-rendu de la pensée nomade. (Bertrand Binoche, « Deleuze, Nietzsche et le problème de la différence », *L'art du portrait conceptuel. Deleuze et l'histoire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 81). On peut penser que suite au travail en commun avec Guattari, Deleuze s'est dégagé d'une conception plus traditionnelle du livre pour fonder une conception pragmatique.

[3] Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, *op. cit.* p. 175.

[4] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 32-35.

[5] Gilles Deleuze , *Nietzsche aujourd'hui ?, tome 1*, *op. cit.*, p. 186. Mais Nietzsche sera par la suite critiqué pour n'être pas allé assez loin dans son affirmation du Dehors. Au lieu d'un « livre-rhizome », il est resté malgré tout fidèle au « livre-cosmos », ou « livre-arbre ». (voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p 12). Mais on peut remarquer un certain flottement par rapport à ces divers types de rejet. Ainsi Mallarmé et Joyce, écrivains du « livre-cosmos », seront réhabilités dans *Qu'est-ce que la*

fin des années soixante, Deleuze n'était pas le seul à ouvrir ainsi les œuvres philosophiques sur le Dehors. Lyotard n'hésitait pas à demander si les nietzschéens contemporains n'étaient pas les hippies, les artistes expérimentaux, les fous, si les affranchis du système n'étaient pas « plus nietzschéens que les lecteurs de Nietzsche » (sous entendu les philosophes, où ceux qui se contentent de lire Nietzsche sans prolonger sa pensée dans des actes)[1]. De même, Deleuze affirmera que les plus grands spinozistes sont les drogués, les masochistes, les schizophrènes, les amants et les enfants[2] et bien sûr, les artistes :

> Je crois qu'il y a beaucoup de spinozisme dans la littérature actuelle, dans la musique actuelle, dans les mouvements actuels, encore plus que dans la philosophie actuelle. Les vrais spinozistes au besoin, ce sont des musiciens, ce sont des littérateurs (Lawrence, Virginia Woolf, Whitman, Kerouac, certains Anglais ou Américains ont toujours été naturellement spinozistes, spinozistes par nature[3].

Ainsi, une philosophie ne serait plus faite pour être interprétée, voire même pour être comprise, mais seulement pour être utilisée, afin de créer de nouvelles manières de vivre, de nouveaux événements dans le réel[4]. Un livre de « pop'philosophie » n'aurait ainsi plus de problème de sens, mais uniquement un problème d'usage.

> C'est qu'il y a deux manières de lire un livre : ou bien on le considère comme une boîte qui renvoie à un dedans, et alors on va chercher ses signifiés, et puis, si l'on est encore plus pervers et corrompu, on part en quête du signifiant. Et le livre suivant, on le traitera comme une boîte contenue dans la précédente ou la contenant à son tour. Et l'on commentera, l'on interprétera, on demandera des explications, on écrira

---

philosophie ?. La biographie de François Dosse nous apprend d'ailleurs que Guattari était très influencé par Joyce - une influence si profonde qu'elle serait même la cause de son relatif échec dans le domaine de l'écriture littéraire (voir François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, *op. cit.*, p. 68 et 503).

[1] Jean-François Lyotard, « Notes sur le retour et le kapital », *Nietzsche aujourd'hui ? 1. Intensités*, *op. cit.,* p. 157.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 191 et 313.

[3] Gilles Deleuze, « Spinoza et nous », *Magazine Littéraire,* numéro 370, novembre 1998, p. 50. Il s'agit d'un passage d'une conférence donnée 1977, et que Deleuze n'avait pas conservé lors de sa publication dans la réédition de « Spinoza : philosophie pratique » en 1981.

[4] « Pop'philosophie. Il n'y a rien comprendre, rien à interpréter. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 10). Ou encore « Expérimentez, n'interprétez jamais. » (*Ibidem*, p. 60).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> le livre du livre, à l'infini. Ou bien l'autre manière : on considère un livre comme une petite machine a-signifiante ; le seul problème est « est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne ? » Comment ça fonctionne pour vous ? Si ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. Cette autre lecture, c'est une lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à interpréter. C'est du type branchement électrique. Corps sans organes, je connais des gens sans culture qui ont tout de suite compris, grâce à leurs « habitudes » à eux, grâce à leur manière de s'en faire un. Cette autre manière de lire s'oppose à la précédente, parce qu'elle rapporte immédiatement un livre au Dehors. Un livre, c'est un petit rouage dans une machinerie beaucoup plus complexe extérieure[1].

Déjà à propos de Nietzsche, Deleuze posait la question suivante : « Comment se fait-il que de jeunes musiciens se sentent concernés par Nietzsche[2] ? » La réponse avec Deleuze est toute trouvée : parce qu'ils ont une lecture non-philosophique de Nietzsche, cette fameuse lecture « en intensité » qui, au lieu de chercher un sens au livre, lui confère un nouvel usage qui doit entraîner une création extra-textuelle.

D'ailleurs, si Deleuze a évoqué dans l'*Abécédaire* sa rencontre avec les surfeurs et les plieurs de papier, il aurait pu évoquer, en 1995, celles des musiques électroniques[3].

---

[1] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 17. Guattari explique pour son propre compte une lecture utilitariste en ces termes : « L'effet le plus souhaitable que l'on peut escompter, dans le champ conceptuel, n'est pas de l'ordre de la compréhension, mais d'une certaine forme d'efficience. « Ca marche » ou « ça ne marche pas ». Imaginons que, pour faire des opérations arithmétiques, on vous offre une petite calculatrice. Est-ce qu'il y a communication ? On vous transmet un usage possible de cette machine. Les performances autorisées par son usage seront instaurées dès lors qu'une certaine compétence relative à son emploi aura été acquise. Il en va de même, selon moi, des expressions théoriques qui doivent fonctionner comme des outils, des machines, sans référence ni à une idéologie ni à la communication, une forme particulière de subjectivité. Et cela est vrai dans tous les domaines. » (Félix Guattari, *Les Années d'hiver. 1980-1985*, *op. cit.*, p. 153). Deleuze développe cette idée encore autrement dans l'*Abécédaire* : « Je ne voudrais pas lancer des notions qui fassent école ; je voudrais lancer des notions, des concepts, qui passent dans le concret ; qui deviennent des idées courantes, c'est-à-dire manipulables de plusieurs façons. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, « P comme Professeur », *L'Abécédaire*, *op. cit.*).

[2] Gilles Deleuze « Pensée Nomade », *Nietzsche aujourd'hui ? 1. Intensités*, *op. cit.*, p. 159.

[3] « Au cours de l'année 1995, le directeur de la compagnie discographique belge Sub Rosa, entame un échange épistolaire avec le philosophe français Gilles Deleuze et lui soumet à l'écoute quelques pièces de musiciens électroniques revendiquant plus ou moins directement l'influence de ses écrits sur leur pratique musicale. » (Pierre-Yves Macé, *Musique et document sonore. Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, *op. cit.*, p. 36). Guy Marc Hinant, le fondateur de Sub Rosa, a entretenu une correspondance avec Deleuze. Il a d'ailleurs voulu le surprendre en faisant une

L'œuvre deleuzienne a en effet inspiré tout un mouvement d'*electronica*, dont la création de maisons de disques intitulées *Mille Plateaux* et *Sub Rosa*.

> Un art du flux, art déterritorialisé qui produit un corps nomade à partir d'une matière multiple, variable, parasitaire, résiduelle... qui constitue des « agencements » décrits par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, une « pensée/ du flux et du pli » que l'on n'arrête pas relire et de remixer et qui a inspiré nombre de projets et de musiciens électroniques. […] Sans la « ritournelle » deleuzienne, *Sub Rosa*, *Mille Plateaux* et nombre de maisons de disque indépendantes, précieux laboratoires sonores pour les têtes chercheuses d'aujourd'hui n'auraient sans doute pas existés de la même manière[1].

Mais l'influence deleuzienne ne se limite pas aux musiques électroniques mais concerne également la musique contemporaine. Le compositeur Pascal Dusapin déclare ainsi avoir fondé une nouvelle méthode de « non développement » à partir du texte « Rhizome », opposé au modèle arborescent de la musique occidentale :

> La question deleuzienne ne relève pas d'un programme pour un compositeur. Je ne suis pas philosophe et ne tenterai jamais de me placer sur ce terrain. En revanche, si la question du devenir est bien celle de Deleuze, elle est aussi celle de la musique et cette simple phrase « le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque » eut sur moi des conséquences inattendues. Elle allait m'autoriser à imaginer une musique aux contours déviants, non variationnels et plein de soubassement si l'on peut dire, illogiques, eu égard aux canons de la musique classique et même contemporaine[2].

---

compilation de tous les artistes aimés par le philosophe. Mais Deleuze disparaîtra quelques mois avant la publication de l'album. Toujours en 1995, le fondateur du label allemand *Mille Plateaux*, Achim Szepanski, contacte Deleuze et lui envoie plusieurs musiques produites par le label (Deleuze aime surtout Oval). Szepanski demande au philosophe s'il souhaiterait écrire un essai pour une future anthologie sur la musique techno, mais Deleuze refuse. (voir Simon Reynolds, « Low and theory », *The Wire,* numéro 146, avril 1996, p. 37). Un magazine nommé *Nomad's land* témoigne de l'importance de la pensée deleuzo-guattarienne dans le milieu de la musique électronique. Un long extrait d'un cours consacré à la musique de 1977 donné par Deleuze y sera d'ailleurs publié, ainsi que des extraits d'ouvrage de Guattari et des articles de Richard Pinhas et d'Achim Szepanski, tous consacrés à la relation entre Deleuze et la musique.

[1] Philippe Frank, « Flux sonores et nomadisme électronique », *Musiques nouvelles : sons en mutatio*n, Bruxelles, La Lettre Volée, 1994, p. 73-74. Il existe un double CD en hommage à Deleuze, intitulé *In memoriam Gilles Deleuze*, fût la première publication du label *Mille Plateaux*. On y retrouve en autre DJ *Spooky*, Jim O'Rourke, *Atom Heart...*

[2] Pascal Dusapin, *Une Musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009, p. 24. Dusapin s'opposerait en cela à François-Bernard Mâche pour qui les concepts deleuziens seraient non applicables : « En lisant les textes de Deleuze, le compositeur ne peut qu'être troublé : il sent bien qu'on parle là de quelque chose

On sait également que Deleuze a eu une influence conséquente sur l'ensemble du milieu artistique. Mais aussi dans le domaine de l'informatique et d'internet. « Gilles Deleuze, très lu sur les campus américains, fut l'un des inspirateurs du courant de la « réalité virtuelle » qui initia les recherches sur les interfaces haptiques[1]. » Mais les « usages » de l'oeuvre deleuzienne peuvent parfois friser le ridicule. C'est ainsi qu'au travers d'une « naïve prosopopée des concepts », aux Etats-Unis, « on se désubjectivise avec Deleuze en changeant d'identité sexuelle en ligne […][2]. » Il peut même arriver que la pensée deleuzienne servent à commenter une émission de « télé réalité »[3]. Xavier de la Vega a même parlé d'un « devenir-management » de la pensée deleuzo-guattarienne, le rhizome étant devenu le nom de nombreuses sociétés de consulting ou de communication, autrement dit une « image de marque[4] ».

Une vogue mimétique a ainsi investi tous les champs, qu'il soit artistique[5], sociologique,

---

d'essentiel à la musique, mais à une distance telle qu'il ne peut rien en faire. Deleuze parle de la répétition un peu comme Xenakis parle de structures hors-temps. Mais celles-ci deviennent opérationnelles lors de l'acte de composition, tandis que la spéculation deleuzienne est à jamais au-delà de toute mise en œuvre. » (François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, p. 240).

[1] Cléo (Canal +), « Haptique », *Le Monde interactif*, 9 juin 1999, p. 5. On peut voir par exemple le site web du groupe américain *Rhizome*, fondé en 1996 par l'artiste web Mark Tribe. Il existe également « The Deleuze & Guattari Rhiz-o-mat », site crée en mail 1995, et qui consiste en des citations aléatoires tirées des ouvrages de Deleuze et Guattari (www.bleb.net/rhizomat;htlm).

[2] François Cusset, « Convertir le voltage », *Fresh Théorie*, *op. cit.*, p. 310.

[3] Francis Métivier, « Deleuze & the voice : y perdre son style ! »,, *Zapping Philo. Petits leçons de philosophie tirées de l'actualité*, Paris, Le Passeur éditeurs, 2013.

[4] Xavier de la Vega, « Le Devenir du rhizome », *Pensées Rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, *op. cit.*, p. 169. L'auteur explique cette intégration de *Mille Plateaux* dans la « *littérature manageriale* » par « […] la nécessité pour les firmes d'adopter des procédures d'organisations plus souples, plus décentralisées, de manière à réagir rapidement aux évolutions du marché. » (*Ibidem*, p. 170) Le bon manager, par son sens de l'adaptation, sa polyvalence, serait ainsi devenu l'incarnation du nomadisme appliqué...

[5] Nathalie Heinich explique en effet que *Mille Plateaux* est devenu la référence dans le milieu de l'art contemporain. Elle explique cette influence du fait de la dématérialisation, ou de la « pauvreté » plastique des œuvres. La part artistique ne résiderait plus dans l'objet mais dans les connexions qu'il permet, notamment avec le champ philosophique. (Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts pastiques*, Paris, Minuit, 1998, p. 324). Chose amusante d'ailleurs, l'auteur use, dans le même ouvrage, du fameux concept de « déterritorialisation » pour décrire la sortir des œuvres des musées

politique, journalistique, économique. Michel Cointat avait d'ailleurs repéré une telle expansion mimétique dans les territoires extra-philosophiques, et ce juste après *L'Anti-Oedipe* : « Cette rhétorique [celle de Deleuze et Guattari] eut, tant que dura l'effet de mode, des prolongements mimétiques dans les écrits de quelques petits préfaciers. Elle circula aussi, un temps, sous forme de mots de passe dans les milieux intellectuels et artistiques marginaux[1]. » Un tel constat se retrouve encore aujourd'hui :

> Une rhétorique deleuzienne circule partout aujourd'hui, au risque de sa caricature. Des notions clés – ritournelles, espace lisse, ligne de fuite, schizoanalyse, nomadologie, corps sans organes, machine désirante, rhizome, agencement, devenirs, déterritorialisation – sont aujourd'hui emprunté à tort et à travers, même si ces travers n'ont pas toujours tort[2].

Mais cette contamination mimétique ne se limite pas seulement à la France, pusiqu'on la retrouve aussi bien aux Etats-Unis, et même au Japon comme en témoigne Kumiichi Uno : « Rhizome, schizo, corps sans organes, multiplicité... Ces mots ont beaucoup inspiré et se sont infiltrés un peu partout. Non seulement dans la philosophie, mais aussi dans la critique littéraire, l'économie, la critique d'art, l'architecture, la danse, le théâtre, le journalisme etc[3]. » Il semble ainsi que l'idée du « livre-outil », du « livre-machine » ait été suivie comme en témoigne cette expansion des néologismes deleuziens qui se retrouvent en de nombreux domaines extra-philosophiques. Deleuze n'aurait-il pas subi une forme de canonisation paradoxale, celle du penseur mineur élevé en penseur majeur en tant que mineur ?

(*Ibidem*, p. 99-103)

[1] Michel Cointat, « Il y a huit ans, l' « Anti-Oedipe » », *Le Monde*, 10 octobre 1980, p. 19.

[2] Jean-Marie Durand, « Deleuze, ritournelle familière de la philosophie contemporaine », *Les Inrockuptibles*, numéro 494, mai 2005 p. 45.

[3] Kumiichi Uno, « Japon : le rendez-vous manqué ? », *Le Monde des livres*, 10 novembre 1995, p. 10.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

4. Deleuze, philosophe-majeur

« Deleuze super-star[1] » ou « philosophe star[2] » ; *Mille Plateaux* comme « bible [3]» ; c'est ainsi que, comme l'a mis en évidence François Cusset, beaucoup se contente de l' « effet atmosphérique de la référence à Deleuze », celui-ci ne devenant qu'une « modalité de ton, une esthétique, une inflexion du propos, image de la pensée mais au sens d'image floue […][4]. » Mais un flou qui, somme toute, a du prestige. Ironie du sort : « […] Deleuze est devenu paradoxalement un maître à penser pour ceux qui rejettent l'idée de « maître »[5]. » Finalement, ce type de canonisation se montrerait bien plus insidieux que celle opérée sur un « penseur molaire ». À l'instar des œuvres de Kleist et d'Artaud, la pensée deleuzienne serait devenu un « modèle à recopier […] pour tous les bégaiements artificiels et les innombrables décalques qui prétendent les valoir[6]. » Mais doit-on pour autant en conclure que le livre que Deleuze a consacré à Leibniz n'était écrit qu'en vue d'une telle réception non-philosophique ? *Le Pli* n'était-il pas plutôt un livre sur d'autres livres – ceux de Leibniz ? Autrement dit, un livre qui réinterprétait des concepts philosophiques ? De la même manière, si Deleuze et Guattari souhaitaient que *L'Anti-Œdipe* ne soit lu que par une tranche d'âge allant de quinze à

[1] Dominique-Antoine Grisoni, « Vient de paraître », *Magazine Littéraire*, numéro 225, décembre 1995, p. 66.

[2] Joseph Ghosn, « Deleuze/Guattari, l'union fait la force », *Les Inrockuptibles*, numéro 617, 2007, p. 72.

[3] *Ibidem*, p. 72. Deleuze, avec Guattari, avait sévèrement critiqué Wagner, Mallarmé, Joyce, Marx et Freud d'avoir voulu composer une œuvre totale assimilée justement à autant de « Bibles ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 160).

[4] François Cusset, « Becoming Deleuzian : Deleuze aux Etats-Unis, l'inconnu et la boîte à outil », *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, *op. cit.*, p. 352-353. Dans un autre texte, Cusset revient sur la « puissance d'évocation sans égale » qu'impliquerait le seul nom de Deleuze aux côtés de Foucault et de Derrida. Aux Etats-Unis notamment, « […] leur seule mention irradie […] le texte ou l'orateur qui les citent d'un prestige politique et théorique que ne dispense aucun autre nom propre, pas même aujourd'hui […]. » (François Cusset, « La *French Theory*, métisse transatlantique », *Pensées Rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, *op. cit.*, p. 11).

[5] Lawrence D. Krtisman, « Etats-Unis : une influence considérable », *Le Monde des Livres*, 10 Novembre 1995, p. 11. Sur ce même paradoxe, voir également Nicolas Truong, « L'impossible deuil du maître à penser », *Le Monde*, 5 juin 2010, p. 18.

[6] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 469.

vingt, de préférence sans aucune culture[1] , ce livre ne nécessite-t-il pas, malgré tout, une connaissance de la psychanalyse pour comprendre ce à quoi les auteurs s'opposent ? Et *Mille Plateaux*, ouvrage le plus « pop », n'abonde t-il pas de « références savantes, parfois obscures, toujours très chics », ce qui en font un livre (il faut le dire) « difficile [2]» ? À notre avis, le problème d'une philosophie qu'il ne s'agirait absolument plus d'interpréter mais seulement d' « utiliser », conduit à une aporie dans le domaine philosophique lui-même. On le voit bien lorsque certaines études consacrées à Deleuze commencent par déclarer (à la manière d'un premier principe) qu'il est impossible de commenter sa pensée - impossibilité qui, cela étant dit, n'empêche guère d'en faire un livre[3]. C'est ainsi que la confusion règne, un peu comme ces musiciens Fluxus, à la fois grisés et frustrés, car ne sachant plus comment continuer de composer après la totale libération du son qu'avait opéré John Cage[4]. Si une ouverture de la philosophie sur d'autres champs hétérogènes s'est ainsi opérée, comment assumer cette philosophie dans le champ même de la philosophie ?

On aura remarqué, pour notre compte, un certain mimétisme plus ou moins diffus, plus ou moins affirmé, dans de nombreux textes consacrés à Gilles Deleuze. Certains exposés tendent même parfois vers la pure paraphrase ou le collage de paraphrases. On pourra certes justifier une telle pratique, expliquer par exemple que le style deleuzien est ce qui donne le mouvement correct aux concepts. A partir de là, adopter le style de Deleuze reviendrait à rendre pleinement compte de sa philosophie. Un exemple de cette rhétorique se retrouve de façon très nette, non pas concernant Deleuze mais Derrida, philosophe qui n'est d'ailleurs pas étranger aux questions que Deleuze pose sur le plan du style. Stefano Agosti, pour terminer la préface à un ouvrage de Derrida, écrit en effet :

> P-S. Faudra-t-il justifier le mimétisme de ces pages ? Oui, s'il s'agissait – quant à leur objet – de « littérature » ou de « philosophie », à savoir, somme toute, d'un

[1] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit*., p. 17.

[2] Christian Delacampagne, « Deleuze et Guattari dans leur machine désirante », *Le Monde*, 10 octobre 1980, p. 15.

[3] Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, 1994, p. 12.

[4] « […] tant de choses étaient permises que rien apparemment ne restait à libérer. » (Douglas Kuhn, « Le summum : Fluxus et la musique », *L'Esprit Fluxus*, Marseille, Musée de Marseille, 1995, p. 104).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> « discours ». Non ici, où le texte (l'objet) ne donne rien en dehors de soi. Parler du « texte » de Derrida, ne peut revenir qu'à le redire, qu'à le prolonger[1].

Une telle pratique se retrouve, certes de façon plus implicite, non « revendiquée », dans les exégèses consacrées à Deleuze. Comme le fait remarquer Gwenaëlle Aubry au sujet de l'ouvrage collectif « Gilles Deleuze : une vie philosophique » :

> L'impression domine souvent que ces textes, s'ils illustrent la pensée de Deleuze, ne l'éclaircissent pas vraiment. Les auteurs réfléchissent, écrivent « dans » Deleuze, plus que sur lui, reprenant son style, ses concepts, dans une sorte d'empathie qu'ils préféreraient sans doute qualifier d'immanence. S'abandonnant à ce mouvement, ils perdent prise sur ses moments, prolongent un écho sans faire entendre une voix[2].

Carole Maigné repère ce même problème lorsqu'elle écrit qu'il est « difficile d'expliquer G. Deleuze sans « faire du Deleuze ». » Pour sa part, elle explique cet inévitable mimétisme par le flou intrinsèque du conceptuel deleuzien. Etant toujours d'une nature allusive, jamais réductible à un état de chose ou à une simple définition, la question qui se pose pour tout commentateur d'une telle pensée se retrouve être celle-ci : chez Deleuze, « quelles affirmations peut-on conserver indépendamment du style qui les énonce ? » Même dilemme donc que celui partagé par les commentateurs de Derrida qui, à la différence des deleuziens peut-être, assument pleinement leur écriture mimétique. N'est-on pas alors condamné à se laisser porter par le seul « pouvoir suggestif[3] » du texte philosophique ?

Aussi arrive t-on à la situation délicate qui peut se résumer de la façon suivante : une philosophie qui se veut créatrice dans son rapport avec le Dehors est paradoxalement condamnée à se répéter sous forme de rengaines lorsqu'elle reste dans son propre domaine, les concepts deleuziens étant « repris en simples ritournelles […][4] » plus ou moins envoûtantes, plus ou moins proche du flux stylistique original. Peut-on se

---

[1] Stefano Agosti, « Coup sur coup », dans Jacques Derrida, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p. 20-21.

[2] Gwenaëlle Aubry, « Gilles Deleuze : une vie philosophique », *Magazine Littéraire*, numéro 366, juin 1998, p. 91.

[3] Carole Maigné, « A propos de *Qu'est ce que la philosophie ?* », *Pensées Rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, *op. cit.*, p. 167-168.

[4] Gwenaëlle Aubry, « Gilles Deleuze : une vie philosophique », *Magazine Littéraire*, *op. cit.*, p. 91.

satisfaire de ce simple « verbialisme » ? Une chose est certaine, ce type de répétition mimétique n'aurait pas satisfait Deleuze, lui qui s'opposait à ceux qui refont, ou imitent :

> La nouveauté est le seul critère de toute œuvre. […] On peut toujours copier Joyce, Céline ou Artaud, et même croire qu'on est meilleur qu'eux puisqu'on les copie. Mais le nouveau, en fait, ne se sépare pas de quelque chose qu'on montre, qu'on dit, qu'on énonce, qu'on fait surgir et qui se met à exister pour soi-même[1].

De la même manière qu'il accusait le surréalisme comme école d'avoir écrasé le mouvement créateur de Dada, Deleuze ne cherchait certainement pas à faire école, à constituer une chapelle autour de ses concepts[2].

Une des techniques pour tenter de renouveler ce problème deleuzien consiste alors à trouver des sujets d'études étonnant, voire provoquant, en prétextant que l'aspect *pop* d'une philosophie se caractérise également par une ouverture sur les manifestations propre à la culture populaire, à la marchandise de masse etc. La *pop* philosophie ne serait donc plus seulement une compréhension « non-philosophique », au sens de compréhension intuitive, expérimentale, à la rigueur non cultivée ; elle serait, au rebours de la critique adornienne, une production de concepts à partir de la culture de masse et de ses objets manufacturés[3]. En cela, la *pop philosophie* devient synonyme de *pop art*, mouvement artistique qui visait, essentiellement, à créer un art aussi aisément compréhensible, aussi direct qu'une musique pop ou que les objets constituant la culture de masse[4]. C'est ainsi que, lors des séminaires annuels de Pop' philosophie crées en 2009 par Jacques Serano à Marseille, sont développées les philosophies propre au foot, au nudisme, à la cigarette, aux dessous de la chanteuse Madonna, au téléphone portable,

---

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 200.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 34-35.

[3] Nous résumons ici la définition de la pop' philosophie donnée respectivement par Martin Legros et Stéphane Legrand lors d'un séminaire centré sur la question: « *Qu'est-ce que la pop philosophie ?* » (http://www.dailymotion.com/video/x17ddju_qu-est-ce-que-la-pop-philosophie-semaine-de-la-pop-philosophie-bruxelles_creation)

[4] On peut énumérer quelques aspects du *pop* énuméré en 1957 par le peintre anglais Richard Hamilton : populaire (destiné aux masses), éphémère (solution à court terme), aisément remplaçable, spirituel, sexy, à trouvailles, séduisant... (Marco Linvingston, *Pop Art*, Paris, Hazan, 1995, p. 36).

à Harry Potter ou encore aux *Schtroumpfs*. On se plaira par exemple à faire du *smartphone* un nouveau « corps sans organes » ou une nouvelle « machine désirante »[1]. Deleuze n'avait-il pas lui-même prévu ce déplacement de la pensée vers une « organisation encore plus sombre » que les écoles et leurs dogmes (organisation qu'il qualifiait comme « une sorte de marketing, où l'intérêt se déplace, et ne porte plus sur des livres, mais sur des articles de journaux, des émissions, des débats, des colloques, des tables rondes à propos d'un livre incertain qui, à la limite, n'aurait même plus besoin d'exister[2]. ») ? Ou bien, on peut définir l'aspect *pop* de sa philosophie, non plus en s'appuyant sur ses objets d'analyse, mais sur le nouveau style de l'écriture philosophique apparût avec Deleuze, surtout à partir de sa collaboration avec Guattari. À la différence du style traditionnel, une philosophie pop cherchera à atteindre le même type d'effet que la pop musique : non plus transmettre un message dans l'attente d'une interprétation mais toucher directement le lecteur par un régime intensif[3].

Une telle ouverture absolue du texte, chez Deleuze, a tendance à se résorber par la suite, notamment avec *Qu'est-ce que la philosophie ?*, ouvrage dans lequel la spécificité de la philosophie est rappelée. Cette modération, comme nous l'avons déjà évoqué, consiste à dire qu'une simple lecture non-philosophique de la philosophie n'est pas suffisante. Lors d'un cours donné à Vincennes Deleuze ouvre une parenthèse et s'adresse à l'assistance sous la forme d'une mise au point :

> Sûrement, dans ma génération, en moyenne, on était beaucoup plus cultivé ou savant en philosophie, quand on en faisait, et en revanche on avait une espèce d'inculture très frappante dans d'autres domaines, en musique, en peinture, en cinéma. J'ai l'impression que pour beaucoup d'entre vous le rapport a changé, c'est-à-dire que vous ne savez absolument rien, rien en philosophie, ou plutôt que vous savez, ou

[1] Francis Métivier, « *Qu'est ce que la pop philosophie ? 2/3* » (consulté le 01/03/2014) (www.francismetivier.com)

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 35.

[3] Lors du séminaire, Stéphane Legrand comparait ce nouveau régime à celui d'un refrain asignifiant de pop musique. Sur son site internet, Francis Métivier compare un concept pop à une recherche au son d'une guitare électrique: « Dans la pop philosophie, les concepts son des lieux d'expérimentation. Tout comme le travail d'un morceau rock et de ses arrangements : l'on aura beau théoriser, il faut essayer, voir si cela sonne, comme cela sonne. […] Penser, c'est désormais brancher le jack dans l'ampli. Après on essaie les sons, on monte le volume, on règle le gain. » (Francis Métivier, *Qu'est-ce que la pop philosophie ? 2/3*, *op. cit.*).

> plutôt que vous avez un maniement concret de choses comme une couleur, vous savez ce que c'est qu'un son, ou ce que c'est qu'une image[1].

Une lecture de la philosophie ne devient complète qui si à la lecture affective (composée par le percept et à l'affect développés par le style) vient s'ajouter une compréhension du concept, c'est-à-dire une lecture qui appartient en propre à la philosophie. La philosophie a deux ailes disait Deleuze en reprenant Jaspers : une, certes, non-philosophique, mais aussi une autre, philosophique cette fois. Réception double, sorte de parallaxe dans laquelle il s'agit de rester, de demeurer, sous la forme d'un écart qu'on ne peut combler. C'est ainsi que la dimension « pop » de la philosophie deleuzienne ne se suffit pas à elle-même, mais doit s'accompagner d'une dimension philosophique très référencée. Les deux réceptions simultanées sont nécessaires. Seule une compréhension philosophique (concept) alliée à une compréhension non-philosophique (affect et percept) permet une approche entière de la philosophie. Un non-philosophe doit apprendre à lire philosophiquement, tout comme un philosophe doit apprendre à relire d'un point de vue non-philosophique.

Or, cette part conceptuelle, philosophique, est chez Deleuze extrêmement dense. Elle n'a, à vrai dire, plus grand chose de populaire. La pensée deleuzienne est tout sauf uniquement intuitive, et suppose une connaissance de l'histoire de la pensée. La fameuse boîte à outil devient alors « boîte à malices », constituée de « notions-farces », de « concepts-pieds-de-nez » avec lesquels il faut redoubler de prudence si l'on ne veut pas se laisser piéger par l'apparente évidence des concepts[2]. Il y a bien forme de violence dans la pensée deleuzienne, une forme de piège : « Violence de Deleuze, sous son apparente douceur, obstination à avancer vers des contrées logiques où le sens vacille[3]. » Comme le faisait remarquer Élie During à propos de Deleuze :

> […] sa philosophie, tout en présentant une certaine puissance de séduction liée au style, est en même temps une philosophie difficile, extrêmement composée, texturée. Avec un peu d'entraînement, vous reconnaîtrez partout des tours de mains

[1] Gilles Deleuze, Cours Vincennes 24/01/1978, (consulté le 15/03/2010) (http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=11&groupe=Spinoza&langue=1)

[2] Nous reprenons ces termes à Frédéric Gros, termes qui ont l'avantage d'insister sur la part humoristique et perverse qui se cache derrière l'apparente simplicité intuitive. (Frédéric Gros, « Gilles Deleuze et l'invention de l'avenir », *Le Monde des livres*, 10 novembre 1995, p. 1).

[3] Evelyne Grossman, « Logiques de l'incorporel chez Deleuze », *Europe*, numéro 996, avril 2012, p. 21.

philosophiques assez virtuoses, mais masqués ou habillés, comme chez les bons prestidigitateurs[1].

Mais il ne saurait être question de faire une lecture strictement philosophique pour autant. Pour s'en convaincre, il suffit de lire le remarquable exercice de style de Gaspard Koenig qui prend à rebours les exégèses deleuzienne. Sa méthode consiste en effet à « extraire de cette joyeuse ritournelle un rythme fondamental ; traiter les concepts comme tels, sans le support de leur mise en musique ou de leur mise en image[2]. » Une telle traduction produit alors un texte méconnaissable, d'une abstraction qui flirte avec la scolastique. La pensée d'origine a tant perdu son mouvement qui l'animait qu'on ne peut qu'en conclure que quelque chose d'essentiel a été perdu, et qui correspond à la part affective, « artiste » de cette pensée. C'est pourquoi une ambiguïté fondamentale chez Deleuze doit être maintenue selon cette double lecture philosophique/non-philosophique. Raymond Bellour ne dit peut-être pas autre chose lorsqu'il écrit : « C'est tout le paradoxe, peut-être insoutenable, de la pensée de Deleuze : confirmer la philosophie, comme telle et à jamais, et lui ôter jusqu'au sol qui en ferait autre chose qu'un art[3]. »

5. Énigmaticité de la pensée deleuzienne

Le devenir musical de la pensée deleuzienne est dans un premier temps séducteur, charmeur, puis redoutable lorsqu'on cherche à établir un rapport herméneutique avec les textes. Le lecteur de Deleuze, s'il tente d'attribuer un sens à cette pensée, se retrouve alors dans une situation proche de celle du narrateur d'une nouvelle d'Henry James : *L'Image dans le tapis*. Dans cette nouvelle, un jeune critique littéraire plein d'ambition vient de rédiger un article sur le dernier ouvrage d'un écrivain renommé du nom de Vereker, Lorsqu'il rencontrera l'écrivain, celui-ci lui révèle qu'aucun critique, le narrateur y compris, n'est jamais parvenu à saisir son « exquise machination[4] » en tout

[1] Élie During, « La pop' philosophie », *Sciences Humaines*, Hors série n°3, mai-juin 2005, p. 80.

[2] Gaspard Koenig, *Leçons sur la philosophie de Gilles Deleuze. Un système kantien. Une politique anarcho-capitaliste*, Paris, Ellipses, 2013, p. 9.

[3] Raymond Bellour, « L'image de la pensée : art ou philosophie, ou au-delà ? », *Deleuze et les écrivains*, *op. cit.*, p. 28.

[4] Henry James, *L'Image dans le tapis*, Paris, Editions du Rocher, 1991, p. 32.

point comparable à un motif caché dans « l'image compliquée d'un tapis persan[1]. » Son « petit stratagème » irait d'un livre à l'autre et constituerait le sens ultime de son travail. « L'économie, le style, la construction de mes livres apparaîtront peut être un jour aux initiés comme l'image parfaite de mon intention[2]. » Intrigué, le critique passe au crible d'une lecture attentive l'ensemble des ouvrages de l'écrivain. Mais après un mois de vains efforts, il abandonne, dépité.

> Non seulement je n'avais pas trouvé son intention générale, mais je me rendis compte que j'avais même perdu les intentions secondaires qu'autrefois j'avais décelées. Ses livres n'avaient plus pour moi le charme que je leur avais trouvé avant et l'exaspération de mes recherches me les avaient rendus insupportables[3].

Aussi en vient-il à supposer l'inexistence du secret, jusqu'au jour où un ami, lui aussi critique, nommé Corvick, que le narrateur avait mis dans la confidence du secret, finit, après de nombreux efforts, par le découvrir. Comme le rapporte sa femme au critique-narrateur : « Tous ces livres ont mûri en lui et malgré la complexité de leur superbe architecture, un jour, alors qu'il n'y songeait plus, ils lui sont apparus brutalement dans toute la clarté de l'ordre idéal qu'ils forment ensemble. Soudain, l'image dans le tapis lui est apparue[4]. » Si le narrateur de *L'Image dans le Tapis* n'a jamais découvert le secret de Vereker, c'est qu'il était dans une approche herméneutique. Lorsqu'il suppose que ce secret est « une espèce de message ésotérique[5] », il s'apprête immédiatement à prendre congé comme miné par une erreur trop connue de lui. Le critique demande pourquoi l'écrivain n'aide t-il pas les critiques par quelques indices :

> Tous mes efforts pour être clair quand j'écris vous mettent sur la piste répond Vereker : chaque page, chaque phrase sont autant d'indices. La chose est aussi évidente que l'oiseau dans sa cage, l'appât d'un hameçon ou le morceau de fromage d'un piège à souris. Vous le trouverez dans chacun de mes livres comme la main dan un gant. Il est l'âme de chaque phrase, la raison du choix de chaque mot,

[1] *Ibidem*, p. 45.

[2] *Ibidem*, p. 31.

[3] *Ibidem*, p. 39-40.

[4] Henry James, *L'Image dans le tapis*, *op. cit*., p. 59.

[5] *Ibidem.*, p. 34.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'explication de la place de chaque virgule[1].

Le narrateur en vient alors à supposer qu'œuvre et secret sont une seule et même chose. L'enthousiasme de Vereker renaît alors : « Le fait que vous ayez deviné que c'était la même chose prouve que vous êtes bien aussi intelligent que je le soupçonnais[2] ! » L'œuvre n'a donc pas de secret mais *est* un secret. Un secret n'est pas toujours une boîte, il peut se passer de tout contenu pour se résumer à sa simple forme : celle de la question. Non pas une question susceptible de trouver une réponse qui résorberait une fois pour toute son ambiguïté, mais une question par nature ouverte. Il ne s'agit donc plus d'une énigme mais d'une « énigmaticité », c'est à dire d'une « énigme sans solution, autant dire une énigme qui n'est plus une énigme, mais seulement une question[3].» C'est ainsi qu'on atteint « une forme infinie du secret[4] » d'après Deleuze : « Ce qui compte maintenant, c'est la forme du secret dont la matière n'a même plus à être découverte (on ne saura pas, il y aura plusieurs possibilités, il y aura une indétermination objective, une sorte de molécularisation du secret)[5]. » L'œuvre dépasse toute hypothèse qui chercherait à la figer selon une perspective unique. On devine alors que le narrateur de la nouvelle de James était condamné à ne jamais trouver, lui qui moquait en ces termes son ami aussi à la recherche du secret : Il « […] allait très vite s'engager gaiement sur de fausses pistes […] [et] allait battre des mains en croyant découvrir de nouvelles constructions qui s'effondreraient dès qu'il tournerait la page suivante[6]. »

Lire l'œuvre deleuzienne confronte à cette même forme d'énigmaticité développée chez James. Outre les reprises d'exemples, les constantes presque têtues qui encouragent à pressentir des tendances dominantes, des séries convergentes, les concepts ne cessent d'être remaniés, fondamentalement ouverts, déplacés en fonction de nouveaux problèmes. C'est ainsi qu'indécis, bloqué entre une approche prudente (pour ne pas dire

[1] *Ibidem*, p. 34-35.

[2] *Ibidem*, p. 33.

[3] Jean Bessière, « L'Énigmaticité de Henry James, en passant par la réception française de son œuvre », mis en ligne le 15 octobre 2005, consulté le 18 septembre 2012. http://erea.revues.org/554.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 335.

[5] *Ibidem*, p. 241.

[6] Henry James, *L'Image dans le tapis*, *op. cit.*, p. 49.

paralysante), et un usage intuitif (pour ne pas dire nonchalant), cette philosophie pose un problème cornélien. Le concept de ritournelle se résume t-il à une petite musique; ou bien fait-elle référence, de façon torve, à l'éternel retour indicible de Nietzsche ? Est-il purement pragmatique ? Ou bien est-il ontologique ? Un tel écart astreint le chercheur à une perplexité qui condamne à l'immobilité, l'œuvre prenant des allures de labyrinthe fondé sur une ambivalence fondamentale. Et même si Deleuze encourage à perdre le fil d'Ariane pour affirmer le nomadisme, si Foucault se réjouit qu'avec Deleuze, Ariane se soit enfin pendue, être perdu et errer ne peut-être un sujet constant de joie et d'exaltation. Deleuze n'écrivait-il pas, avec Guattari :

> Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage[1].

L'ambiguïté fondamentale de la démarche deleuzienne, en tant que philosophe-artiste, tisse ainsi un système qui semble prendre plusieurs chemins à la fois sans qu'ils ne se recoupent nécessairement. La notion de temps en fournit un exemple frappant. Rappelons que Deleuze n'a jamais rejeté la notion de « système ». Il a plutôt tenté de renouveler celui-ci à travers la figure du rhizome : un système qui ne consiste qu'en ses relations internes, sans une unité supérieure qui viendrait en synthétiser l'ensemble.

> En fait, les systèmes n'ont strictement rien perdu de leurs forces vives. Il y a aujourd'hui, dans les sciences ou en logique, tout le début d'une théorie des systèmes dits ouverts, fondés sur les interactions, et qui répudient seulement les causalités linéaires et transforment la notion de temps[2].

Or, si un système ne consiste qu'en ses relations entre concepts, que penser des innombrables figures de temps qui y sont développées pêle-mêle. Dans son article intitulé *Le Temps non-réconcilié*, Peter Pal Pelbart expose cette « bizarre mosaïque deleuzienne du temps », dans laquelle on ne peut ignorer certains incohérences qui « semblent faire éclater l'œuvre qui, pourtant, les affirme simultanément[3]. » Une

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 189.

[2] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 48. « Je crois à la philosophie comme système. C'est la notion de système qui me déplaît quand on la rapporte aux coordonnées de l'Identique, du Semblable et de l'Analogue. » (Gilles Deleuze, *Deux Régimes de Fous*, *op. cit.*, p. 338).

[3] Peter Pal Pelbart, « Le Temps non-réconcilié », *Une vie philosophie*, *op. cit.*, p. 92. L'auteur

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

nouvelle fois confronté à cette indétermination, le lecteur ne peut que se demander à quelle partie se vouer.

> Les bifurcations majeures suscitent chez les lecteur un questionnement : en fin de compte, Deleuze conçoit-il le temps comme contraction ou comme scission ? comme pli ou comme dépli ? comme un transcendantal ou comme un virtuel ? s'agit-il d'un temps pur et vide, ou d'un temps ontologique, plein de points singuliers ? est-ce un temps droit ou rhizomatique ? relève-t-il de l'intériorité ou de l'extériorité ? du Tout ou du Dehors ? de la Forme ou de la Puissance[1] ?

Encore et toujours l'immobilité et la perplexité devant ce monde deleuzien, monde à l'image du monde que se fait le philosophe et qu'il décrit tantôt comme un « patchwork infini », tantôt comme « mur de pierres sèches dénué de ciment », ou bien encore comme « un puzzle sans image représentative qui les unifierait ». Pourtant l'idée d'unification n'est pas rejetée pour autant. *«* Les fragments sont des grains, des « granulations ». Sélectionner les cas singuliers et les scènes mineures est plus important que toute considération d'ensemble. C'est dans les fragments qu'apparaît l'arrière-plan caché, céleste ou démoniaque[2]. » Comment accéder à cet « arrière-plan caché » ? Existe t-il seulement ? Est-il à inventer ? Une forme de désarroi fait rapidement surface à force de chercher ce *qu'est* la pensée deleuzienne, du moins un support qui puisse résorber, en partie, temporairement, le désordre, l'indétermination qui semble devoir régner.

Dans ce cas, est-il foncièrement naturel, à l'instar du narrateur de la nouvelle de James, d'ignorer et de demeurer à la recherche d'un arrière plan caché ? Bien plus, d'affirmer cette ignorance comme une source intarissable de joie ? Si l'essence de l'œuvre

---

résume la vertigineuse variété des « temps-deleuziens » : « […] le présent comme synthèse passive sous-représentative, ou contemplation contractante (Plotin, Hume) ; le passé en tant que Mémoire ontologique, Mémoire-monde, Cône Virtuel (Bergson) ; le futur en tant que retour sélectif qui rejette le Sujet, la Mémoire, l'Habitude (Nietzsche) ; l'opposition Aïon/Chronos (stoïciens) ; le temps de l'Evénement (Péguy, Blanchot) ; l'Intempestif (Nietzsche) ; le temps comme « déphasage » (Simondon) ; la Césure et un temps qui ne rime plus (Hölderlin) ; le temps perpliqué, le temps pur ou retrouvé de l'art (Plotin, Proust) ; le temps libéré de sa subordination au mouvement (Kant inversant Aristote) ; le temps comme Différence, ou comme Autre (Platon contre Platon) ; le temps comme Puissance, non comme Finitude (Bergson contre Heidegger) ; le temps comme Dehors (Blanchot, Foucault). » (*Ibidem*, p. 92).

[1] *Ibidem*, p. 92-93.

[2] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 76-77.

deleuzienne consiste à demeurer en chantier, ouverte et indéterminée, faut-il dans ce cas oublier tout espoir de rencontrer cet arrière plan commun à tous les fragments ? Arnaud Villani a témoigné de ce désarroi devant l'indétermination deleuzienne :

> Je supposais à l'époque, non sans scrupule et en désespoir de cause, ce que je nommais faute de mieux une quatrième synthèse, faisant la somme de toutes les synthèses et indiquant la présence d'un sujet plein derrière le sujet troué, d'une totalité derrière le fragment, d'une finalité infaillible et constamment réajusté, comme un éclair qui rassemblerait tous les coudes fulgurants ; l'achèvement logique d'une systématique deleuzienne. Or, prononcer et penser de tels termes dans une perspective deleuzienne ressemble tout simplement à un attentat, une trahison ou pire, une sévère ignorance[1].

Une question demeure : existe t-il seulement une « perspective deleuzienne » ? Et si oui, à quoi pourrait-elle correspondre ? Philippe Mengue a déterminé deux lectures majeures du « deleuzisme ». Elles correspondent à un accent selon que celui-ci se retrouve posé sur l'anarchie, ou sur l'harmonie. La première lecture, anarchisante, la plus évidente et largement répandue, « avance que les devenirs imperceptibles constituent avant tout une libération des flux emprisonnés par les formes constituées, établies[2]. » Le succès d'une telle interprétation ne tiendrait-elle pas moins à sa justesse qu'à la facilité qu'elle autorise ? Ne rejoint-on pas en effet l'idée commode de « dérive », qui permettrait de bricoler tout et n'importe quoi avec du Deleuze, de faire de savants collages, sans jamais problématiser le système lui-même, toujours tricher sans jamais trahir ? Une deuxième lecture, plus rare (Mengue ne la retrouve que chez Badiou et Alberto Gualandi[3]), rareté que l'on peut attribuer à sa complexité (« C'est que traître, c'est difficile, c'est créer[4]. »), consiste à penser que les devenirs n'existent que pour nous conduire à une dissolution dans l'Un-Tout.

> Et, en effet, pour quelle raison vouloir devenir imperceptible, disparaître, anonyme, en admettant qu'on refuse d'y voir seulement un devenir mortifère ? Il n'y a semble t-il qu'une réponse (ultime) : celle du sentiment océanique, le désir de s'identifier à l'Un-Tout, avec la joie indicible, mystique, qui en est le concomitant au plan de

[1] Arnaud Villani, *Logique de Deleuze*, *op. cit.*, p. 16-17.

[2] Philippe Mengue et Aleksi Cavaillez, *Deleuze*, Paris, Max Milo Editions, 2012, p. 107.

[3] Nous retrouvons cette lecture, pour notre part, dans le livre de Richard Pinhas sur Deleuze et la musique, mais aussi chez Pierre Montebello et Maël Renouard.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 56.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'affect[1].

Il existerait bien un « insaisissable arrière-plan » chez Deleuze : le plan d'immanence, l'Un-Tout qui ne peut être pensé mais qui correspond à l'image de la pensée deleuzienne. Mais suite à l'exposition de ces deux lectures opposées, Philippe Mengue fait marche arrière, du moins déclare-t-il ne pas vouloir prendre position, et décide d'adopter les deux lectures à la fois, afin de privilégier une « indétermination active [2]». Encore une fois l'ambiguïté décourage tout effort d'affirmation et condamne l'œuvre deleuzienne à l'indétermination. Arnaud Villani en vient même à poser cette question dans un élan dramatique : « La voie énigmatique à laquelle Deleuze nous invite n'est-elle pas tout simplement une impasse, et son usage du concept une disparition du sens, un non-sens [3]? »

Cette part musicalisée ou « ritournellisée » de l'écriture deleuzienne a modifié l'approche de nos recherches, aiguisant une prudence, un refus de se laisser porter par l'équivocité charmeuse des termes, le lyrisme qui traverse le texte. Une telle optique a entraîné un resserrement de la problématique afin de traiter le devenir-philosophique de la musique. Aucune prétention ici qui chercherait à traduire, d'une manière qui se voudrait exhaustive, le concept philosophique de musique tel qu'il est développé chez Deleuze. Il était préférable de se concentrer sur des questions ciblées, afin de limiter au maximum le flou ou le vague conceptuel (faiblesse argumentative que l'on cherchera à compenser par un lyrisme plus ou moins ampoulé de l'expression). Nous avons donc tenu à traiter du devenir-musical du conceptuel en premier lieu car celui-ci, dans le cadre d'une thèse, constitue une impasse méthodologique redoutable, et qui a bien faillit d'ailleurs avoir raison de notre volonté. Pour cette raison, la séparation de l'étude en deux faces de devenir ait apparu comme une solution afin d'éviter de nous perdre dans l'ambiguïté deleuzienne entre poésie et concept.

---

[1] Philippe Mengue et Aleksi Cavaillès, *Deleuze„ op. cit.*, p. 111.

[2] *Ibidem*, p. 112.

[3] Arnaud Villani, « Deleuze : une stylistique transcendantal du concept », *Les Styles de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 142.

DEVENIR PHILOSOPHIQUE DE LA MUSIQUE

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari développent un concept qui, d'après eux, exprimerait le problème propre à la musique : la ritournelle. « 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[1]. » Plus précisément, ils définissent l'art musical comme « l'opération active qui consiste à déterritorialiser la ritournelle[2]. » Cette mystérieuse formule se compose de deux inconnues (« ritournelle » et « déterritorialisation ») dont la réunion produit le concept de musique proposé par les deux auteurs.

Premièrement, que faut-il entendre ici par « ritournelle » ? Venant de l'italien *ritornello*, mot qui trouve lui-même sa racine dans *ritorno*, qui signifie « retour », une ritournelle désigne, sur un plan musicologique, une petite musique qui a la propriété de se répéter, une petite phrase ou un petit motif, un refrain, autrement dit un *da capo*[3]. Mais loin de désigner une simple répétition ou reprise comme l'entend le registre musicologique, une « ritournelle », dans la philosophie deleuzo-guattarienne, est un concept composite, de grande ampleur. En effet, sous son apparente simplicité, il implique un système philosophique fort complexe que nous tenterons ici de mettre en lumière. Pour saisir ce système impliqué, il sera nécessaire de déterminer quelles sont les composantes de ce

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 369.

[2] *Ibidem*, p. 369.

[3] Université d'Oxford, *Dictionnaire encyclopédique de la musique,* sous la direction de Denis Arold, traduit de l'anglais par Marie-Stella Pâris, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 586. La « ritournelle » a désigné divers événements musicaux à travers l'histoire. Dans la caccia et le madrigal du 14ème, le *ritornello* désignait le couplet de conclusion situé à la fin d'un poème. Il était traité en musique comme une section séparée, avec souvent un changement de mesure. Ce n'était donc pas un simple refrain. Il existait une grande différence entre un refrain de rondo qui revient de façon immuable entre les couplets, et une ritournelle (voir Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Henry Lemoine, 2010, p. 59). Dans les opéras et les cantates du 17ème, une ritournelle était une courte conclusion instrumentale ajoutée à un air ou une autre forme chantée. Mais elle pouvait également se trouver au début de l'air, en forme d'introduction. À l'exception des *sinfonie*, ces *ritornelli* constituaient les uniques parties instrumentales des premiers opéras. Par la suite, le terme de *ritornello* est devenu synonyme de *da capo*. C'est bien à cette assimilation plus générale que font référence Deleuze et Guattari. Cette lecture est confirmée par Jean-Clet Martin : « Ritournelle signifie retour, répétition, refrain. » (Jean-Clet Martin, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p. 59).

concept de ritournelle. Ses composantes sont au nombre de trois : territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation. Que faut-il entendre ici par la commune racine de « territoire » ? Car si le terme de ritournelle utilisé pour évoquer la musique ne présente rien d'étrange *a priori*, puisqu'il appartient au registre musicologique, l'idée de territoire, quant à elle, semble poser problème.

1. Le concept de ritournelle et ses composantes

1. Territoire et déterritorialisation

Félix Guattari, dans son ouvrage *Les Années d'hiver*, propose un « glossaire de schizo-analyse » dans lequel il définit plusieurs termes présents dans *L'Anti-Oedipe* et *Mille Plateaux*, dont justement celui de « territoire » :

> […] la notion de territoire est entendue ici dans un sens très large, qui déborde l'usage qu'en font l'éthologie et l'ethnologie. Le territoire peut être relatif à un espace vécu, aussi bien qu'à un système perçu au sein duquel un sujet se « sent chez lui ». Le territoire est synonyme d'appropriation, de subjectivation fermée sur elle-même. Le territoire peut se déterritorialiser, c'est-à-dire s'ouvrir, s'engager dans des lignes de fuite, voire se déliter et se détruire. La reterritorialisation consistera en une tentative de recompositions d'un territoire engagé dans un processus déterritorialisant[1].

La notion de territoire est douée ici d'une signification si générale qu'elle s'approcherait même d'une forme d'indétermination, en tout cas en ce qui concerne son éventuelle application. Car il semble bien qu'il ne faille pas seulement comprendre « territoire » au sens propre, c'est-à-dire en tant qu'espace géographique délimité, mais également au sens d'espace intérieur (un « espace vécu »). Comme l'affirme Maël Le Garrec à propos de l'oeuvre deleuzienne : « Qu'est-ce qu'un territoire ? C'est un « chez moi », très simplement. C'est ce qui me permet de dire : « c'est chez moi »[2]. » De même, François Zourabichvili considère que le territoire a une valeur « existentielle » : « […] il circonscrit pour chacun le champ du familier et de l'attachant, marque les distances avec autrui et protège du chaos[3]. » Plus largement, si l'on en croit Jeremy Gilbert, le territoire deleuzo-guattarien correspondrait à « une identité sociale, un milieu culturel

[1] Félix Guattari, *Les Années d'hiver. 1980-1985*, *op. cit.*, p. 294-295.

[2] Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipses, 2010, p. 20.

[3] François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 27.

stable, et des institutions politiques[1]. » Ma personne, mon identité s'appuierait sur mes capacités à m'approprier des espaces (réels, psychiques), qui deviennent ainsi mes propriétés : mes objets, ma maison, mes amis, ma culture, ma nation, mes idéaux… Il y aurait alors un « avoir plus profond que l'être [2]» comme l'écrivent Deleuze et Guattari. Seulement le territoire n'a pas de sens si on le sépare des mouvements qu'ils supposent : déterritorialisation et reterritorialisation. « Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve[3]. » La déterritorialisation, sur un plan existentiel, correspondrait aux rapports avec l'étrange, l'inconnu voire l'inquiétant[4]. On remarquera à ce propos que la ritournelle, ainsi que le dynamisme territoire/déterritorialisation qu'elle implique, fait implicitement référence au concept d' « inquiétante étrangeté » développé par Freud. En effet, ce que Deleuze et Guattari nomment le territoire ou le « chez soi » correspondrait au *heimlich*, qui désigne avec Freud tout ce qui est familier, tout ce qui compose la maison, l'espace du quotidien ; tandis que la déterritorialisation, selon cette lecture, correspondrait au *unheimlich* qui est le domaine de l'inquiétant, de l'angoissant et de l'étrange[5]. On retrouve d'ailleurs dans *Mille Plateaux* nombre d'exemples que Freud découvrait lui-même dans l'article de Daniel Sanders consacré au terme d'*heimlich* : l'opposition entre l'animal sauvage et familier (animaux à territoire et sans territoire dans la terminologie deleuzo-guattarienne)[6] ; l'exemple de la ménagère qui arrange son intérieur[7] ; la référence au rythme d'aller-retour de la berceuse[8]. De même, l'image de l'enfant solitaire perdu dans

[1] Jeremy Gilbert, « Pouvoir de la musique », *Art Press* 2, numéro 15, novembre/décembre/janvier 2010, p. 110.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 387.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 67.

[4] François Zoubarichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 29.

[5] « […] la Maison et l'Univers, le Heimlich et le Unheimlich, le territoire et la déterritorialisation […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 176).

[6] Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 217.

[7] Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, p. 218.

[8] *Ibidem*.

le noir qui se chante une ritournelle pour se rassurer, image utilisée par Deleuze et Guattari pour évoquer la ritournelle territoriale, reprend les circonstances qui, d'après Freud, raviveraient les angoisses infantiles : la solitude, le silence et l'obscurité[1]. Le territoire touche ainsi la dimension du sujet, sa pensée, sa sensibilité, ses repères extérieurs et intérieurs. Les archétypes sont ainsi qualifiés de « procédés de reterritorialisation spirituelle[2] », le complexe d'Œdipe, bien entendu, est assimilé à un territoire[3], tout comme la mémoire, jugée comme une « fonction de reterritorialisation[4] ». On se demande alors s'il ne vaudrait pas mieux, comme nous y invite d'ailleurs Guattari, à parler d' « écosophie » plutôt que de « philosophie », « éco » faisant ici référence à la racine grecque désignant la maison, les biens domestiques, l'habitat ou le milieu naturel[5].

Dans *L'Inconscient Machinique*, Guattari évoque ce qu'il appelle des « ritournelles existentielles ». Il s'agit chaque fois de la répétition de séquences discursives quelconque (c'est-à-dire de n'importe quelle matière), mais qui aurait toute pour vertu de « catalyser » la sensibilité. Il est nécessaire de rappeler que pour Guattari, tout comme pour Deleuze, la conscience ne saurait se rapporter à une subjectivité une et close sur elle-même. Nous ne formerions qu'un nœud problématique entre des composantes hétérogènes et autonomes voire, parfois, tout à fait discordantes[6]. C'est pourquoi Guattari préfèrera parler de « procès de subjectivation », et non plus de sujet. Mais un problème se pose alors : comment nous est-il possible de préserver un sentiment minimum d'unité, si le moi ne consiste qu'en un point de rencontre, une convergence entre de multiples vecteurs de subjectivation plus ou moins hétérogènes ? L'hypothèse de Guattari est la suivante : le sentiment d'unité, d'intégrité de notre moi serait assuré par une « ritournellisation » du monde sensible. Que faut-il entendre ici par « ritournellisation » ? Il s'agit du « détachement » d'un « motif existentiel » qui agirait

[1] Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 263.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 23, 34.

[3] *Ibidem*, p. 19.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 360.

[5] Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, *op. cit.*, p. 49.

[6] *Ibidem*, p. 23-24.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

comme un « attracteur » au sein du « chaos sensible »[1]. Guattari donne l'exemple d'une telle « ritournellisation resingularisante » devant une œuvre d'art :

> Le porte-bouteille de Marcel Duchamp fonctionne comme déclencheur d'une constellation d'univers de référence engageant aussi bien des réminiscences intimes – la cave la maison, cet hiver-là ; les raies de lumière sur les toiles d'araignées, la solitude adolescente - que des connotations d'ordre culturel et économique – l'époque où on lavait encore les bouteilles à l'aide d'un goupillon... L'aura benjaminienne ou le punctum de Barthes relèvent également de ce genre de ritournellisation singularisante[2].

Il s'agit de resinguläriser, autrement dit de s'approprier les divers éléments d'un monde devenu sériel, impersonnel et, de ce fait, potentiellement anxiogène. « Sans cette aura, sans cette ritournellisation du monde sensible […] les objets perdraient leur « air » de familiarité et basculeraient dans une angoissante étrangeté[3]. »

Toutefois, cette notion de territorialité ne saurait se limiter à ce sentiment de familiarité intime puisqu'elle peut nommer une innovation dans le domaine artistique et scientifique :

> Einstein et sa déterritorialisation de la représentation de l'univers […]; les dodécaphonistes autrichiens, et leur déterritorialisation de la représentation musicale […] ; le cinéma expressionniste, et son double mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation de l'image […][4].

Ce peut être également le langage qui peut se « reterritorialiser dans le sens[5] ». Le corps : par exemple la bouche, la langue et les dents trouvent « leur territorialité primitive dans les aliments », mais « se déterritorialisent » quand ils se consacrent à « l'articulation des sons ». Ou bien la main, qui était à l'origine la « patte antérieure » de l'hominien, se verra déterritorialisée, arrachée à la terre. Cette même main se reterritorialisera toutefois sur des « branches » ou des « outils ». Mais qu'est-ce qu'un

---

[1] Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 33.

[2] Félix Guattari, « Ritournelles et affects existentiels », *Chimère* numéro 7, 1989, p. 9.

[3] *Ibidem*. Nous retrouvons ici encore une référence à l'inquiétante étrangeté freudienne, assimilée à la déterritorialisation.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 45.

[5] *Ibidem*, p. 37.

bâton, sinon « une branche déterritoralisée »[1] ? Quant aux migrations des animaux tels celles des saumons, des sauterelles, des pinsons ou des langoustes, elles seront assimilées à un « vaste mouvement de déterritorialisation[2] ». Au final, ce sera la Terre elle-même qui sera nommée « la Déterritorialisée[3] ». Bref, l'application de la notion de territoire dans le corpus deleuzo-guattarien dépasse toute limitation à un domaine particulier, étant à cheval sur la perception, le corps, l'art, la science, l'éthologie et même la géologie. On ne peut que donner raison à Robert Sasso lorsqu'il écrit : « En fait, tout ce qui est détourné d'un lieu et d'une fonction relève du concept de déterritorialisation […]. Autrement dit, la déterritorialisation défait tout ce qu'une territorialisation antérieure avait pu faire. Elle constitue une notion critique par excellence, constamment sous-jacente […][4]. » À l'instar d'autres concepts tel celui « flux[5] », on est en droit de supposer que ce concept de « territoire » est utilisé selon un mode opératoire ou processuel, dans le sens où il permet, par son indétermination même, de mettre en évidence des mouvements de pensée qui peuvent s'appliquer à nombre de domaines hétérogènes. *Mille Plateaux* renouvelle d'ailleurs ce qu'on appelle le livre encyclopédique. Il y est question, entre autre, de politique, d'économie, de science, d'arts, de linguistique, d'écologie, de géologie, d'éthologie, d'ethnologie, de psychanalyse. C'est pourquoi on peut assimiler la territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation à trois dynamismes dont le domaine ne peut et ne doit pas être spécifié[6]. Ainsi la déterritorialisation est-elle définie comme « le

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 66.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 401.

[3] *Ibidem*, p. 53.

[4] Robert Sasso, « Déterritorialisation/reterritorialisation », *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani, *Les Cahier de Noesis*, numéro 3, Printemps 2003, p. 86-87.

[5] Le flux est en effet définit comme « une notion quelconque, pas du tout qualifiée. Ce peut être un flux de mots, d'idées, de merde, d'argent, ce peut être un mécanisme financier ou une machine schizophrénique : ça dépasse toutes les dualités. » (Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, *op. cit.*, p. 305).

[6] Ainsi, ces trois mouvements peuvent-ils s'appliquer au devenir-animal : « […] l'animal capturé par l'homme se trouve déterritorialisé par la force humaine […]. Mais à son tour la force animale déterritorialisée précipite et rend plus intense la déterritorialisation de la force humaine déterritorialisante (si l'on peut dire). » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 25.) Mais aussi au livre : « […] le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une

mouvement par lequel « on » quitte le territoire[1]. »

2. Indétermination du concept de ritournelle et problème d'interprétation

Le territoire étant une composante du concept de ritournelle, celui-ci se retrouve logiquement élargit bien au-delà du seul domaine musical. Ainsi dans le chapitre « De la ritournelle » l'éthologie semble même se substituer à la musique, d'importantes parties étant consacrées à l'analyse de chant d'oiseau, mais aussi de rituel de nidification etc. La ritournelle ne concerne finalement pas exclusivement le domaine sonore : « […] il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc. […] En un sens restreint, on parle de ritournelle quand l'agencement est sonore ou « dominé » par le son – mais pourquoi cet apparent privilège[2] ? » Si cette façon de prendre à bras le corps de multiples domaines hétérogènes et *a priori* inconciliables fait pleinement partie du style encyclopédique de Deleuze et Guattari, elle n'est pas sans poser problème. Et ce d'autant plus qu'une forte ambiguïté persiste, même lorsque la référence des concepts se concentre uniquement sur l'aspect musical de la ritournelle. Un exemple permettra de justifier la démarche que cette étude adoptera pour la suite.

Au début du chapitre « De la ritournelle », le texte indique qu'une ritournelle a tout d'abord affaire avec les « forces du chaos »[3]. Qu'est-ce que le « chaos » pour Deleuze et Guattari ? Il est le « milieu de tous les milieux[4]. » Une telle définition renvoie à son tour à une nouvelle question : que faut-il entendre ici par « milieu » ? Le texte nous informe qu'il s'agit d'« un bloc d'espace-temps constitué par la répétition périodique de la composante[5]. » Ce qui pousse à se demander ce qu'il faut comprendre dans ce contexte

---

reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde (s'il en est capable et s'il le peut). » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 18). Finalement, la musique : « Tandis que la ritournelle est essentiellement territoriale, territorialisante ou reterritorialisante, la musique en fait un contenu déterritorialisé pour une forme d'expression déterritorialisante. » (*Ibidem*, p. 369).

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 634.

[2] *Ibidem*, p. 397.

[3] *Ibidem.*, p. 384.

[4] *Ibidem.*, p. 385.

[5] *Ibidem.*, p. 384.

par « composante ». Il semble à nouveau qu'il faille entendre ce terme, dont la signification est déjà par nature très large, dans son extension la plus générale. Mais cette indétermination ou, pour le dire plus positivement, cette ouverture, n'est pas sans poser problème quant à l'analyse du concept de ritournelle. Car, tout comme le démontre également la polysémie du concept de « territoire », une ritournelle peut s'appliquer à toutes sortes de domaines, et toute précision ou clôture relative du concept est ainsi rendue problématique. C'est ainsi que diverses exégèses du concept musical de ritournelle présentent des interprétations fort différentes, dont les décalages résultent de ce que l'on a bien voulu mettre sous les termes par nature flous de « composante », « territoire » et « déterritorialisation ».

Zafer Aracagök assimile par exemple le « milieu » au domaine du bruit, tandis que la déterritorialisation, autrement dit la création d'une musique (puisque seule une ritournelle déterritorialisée est jugée musicale), reviendrait à donner forme à ce qui était informe, à savoir le milieu comme « unité vibratoire ». On arrive alors à des analyses d'une complexité telle qu'il devient difficile d'y lire encore une référence tangible à l'art musical : « Ce passage à la musique, à la forme, se fait par une déformation qui maintient une continuité de l'informe, n'étant alors plus une déformation, mais une déformation de déformation qui aboutit à la forme, à la musique[1]. » À l'inverse, François Decarsin assimile le « milieu » non plus au domaine du « bruit » mais à la répétition d'un thème, ou plus largement d'une figure mélodico-rythmique. En comparant les deux textes, on constate de suite que la ritournelle territoriale, pour Decarsin, correspond à ce que Zafer Aracagök jugeait, pour son compte, comme une ritournelle déterritorialisée. Il est fort probable que de tels décalages résultent du flou référentiel du terme de « composante » dans la définition proposée du « milieu ». Cette indétermination produite toute sorte de glissements exégétiques d'où peuvent découler des lectures tout à fait contradictoires. Le chapitre « De la ritournelle » est alors assimilable à une sorte de grille de lecture à géométrie variable dont on ne sait plus bien si elle doit s'appuyer sur l'éthologie, la musique ou la métaphysique (ou les trois à la fois). Il peut en résulter, finalement, une lecture si « relâchée » que le contenu de la pensée se retrouve dénuée de toute portée. On « apprend » ainsi que la musique, comme

[1] Zafer Aracagök, « Retenir la ritournelle », *Gilles Deleuze, Félix Guattari et le politique*, sous la direction de Manola Antonioli, Pierre-Antoine Chardel et Hervé Regnauld, Paris, Éditions du Sandre, 2006, p. 218.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

les arts en général d'ailleurs, possède, pour Deleuze, la capacité de transformer notre perception du monde. De quelle manière ? Cela reste, encore une fois, flou autant que général. Jeremy Gilbert écrit, s'appuyant sur les thèses de *Mille Plateaux* : « […] on pourrait dire que la musique nous rend capables, individuellement ou collective mènent de faire sentir certaines choses plutôt que d'autres. C'est à la fois sa force, sa puissance et son pouvoir[1]. »

Une des réactions premières face à ce type de dilemme exégétique consistera à simplement paraphraser les passages conceptuels qui demeurent dans le flou : s'appuyer sur la lettre quand on ne possède d'autre base. Afin de s'extirper de ce *statu quo* conceptuel, il est apparu nécessaire de tendre au plus simple, quitte à délaisser dans un premier temps certaines subtilités du texte, afin d'éviter ce type de blocage (parfois contemplatif) de la pensée. Pour ce faire, la description relativement transparente de la ritournelle proposée par Deleuze dans l'*Abécédaire* a servi de guide. En effet, dans cet entretien, Deleuze fait correspondre à chacune des phases de la ritournelle un certain type de musique. La première ritournelle, dite territoriale, correspond à une petite phrase, à un chant populaire, à une berceuse, tandis que la ritournelle dite déterritorialisée (autrement dit musicale) consiste à créer un mouvement de variation qui va combiner ces diverses ritournelles traditionnelles, préexistantes, pour les transposer sur un nouveau plan de composition.

> Les musiciens « […] partent de petits airs, de petites ritournelles. Il faut voir Vinteuil et Proust. Trois notes, et puis deux, il y a une petite ritournelle à la base de tout Vinteuil, du Septuor. […] Un grand musicien, d'une part, c'est pas des ritournelles qu'il met les unes après les autres, mais c'est des ritournelles qui vont se fondre dans une ritournelle encore plus profonde. C'est toutes les ritournelles presque des territoires, tel territoires, tel autre territoire, qui vont s'organiser au sein d'une immense ritournelle qui est une ritournelle cosmique[2].

---

[1] Jeremy Gilbert, « Pouvoir de la musique », *Art Press 2*, numéro 15, *op. cit.*, p. 112. Autre passage des plus général : « Malgré le traditionnalisme de leurs goûts musicaux, Deleuze et Guattari voient dans la musique une manifestation du pouvoir qu'a la culture d'organiser notre expérience du monde, et du pouvoir qu'a l'expérimentation – ou l'art, si on préfère – de transformer les schémas comportementaux existants. Le pouvoir qu'à la musique de nous capter, nous transformer, d'accentuer notre distance avec nous-mêmes et le sentiment de ce que nous pouvons devenir […] est conceptualisé par Deleuze et Guattari en terme de site aux multiples « devenirs » […] qui sont toujours des modulations de l'expérience que nous avons de notre corps dans le monde. » (*Ibidem*, p. 110).

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.*

Deleuze ajoute: « C'est cette communion des petites ritournelles avec la grande ritournelle qui me paraît définir la musique[1]. » Afin d'éviter au mieux certains pièges posés par ce chapitre consacré à la ritournelle (flou référentiel, lecture paraphrasique), notre étude se concentrera sur ce rapport, évoqué notamment dans l'*Abécédaire*, entre d'une part les « ritournelles cadrantes ou cadrées, enfantines, domestiques, professionnelles, nationales, territoriales » ; et d'autre part la « grande Ritournelle » comme « puissant chant de la terre[2] ». Ces deux ritournelles se ramènent toute deux à deux formes de répétition que Deleuze avait déjà conceptualisé dans son « livre-souche » *Différence et Répétition*.

Deleuze distingue deux types de répétitions qui s'opposent en tout point, et qui pourtant coexistent. La première est la « répétition-mesure », autrement dit la répétition du Même, et qui est soumise au régime représentatif. Elle consiste en une reproduction, au retour isochrone d'éléments homogènes, ordinaires, identiques[3]. Mais au cœur de cette répétition en existe une autre, qui est le « principe originel positif » de la première : la « répétition-rythme ». C'est une reprise qui comprend la différence, ne consiste qu'en pures variantes, en une somme de « mécanismes différentiels ». Deleuze dit autrement que c'est une répétition « vêtue » qui se déguise perpétuellement mais ne recouvre aucun corps qui serait identique, ou une suite de masques qui ne cachent aucun visage. Elle ne consiste qu'en une reprise de points d'inégalités, d' « événements rythmiques » : en cela elle est dite intensive[4]. Cette répétition-rythme est la cause de la répétition-mesure, elle en est le « cœur », l'intériorité constitutive. Cette dernière devient ainsi un simple « effet abstrait », une « apparence » secrétée « comme une coquille[5]. » Pourtant, elle recouvre et cache la répétition génétique tout comme les intensités génétiques sont recouvertes par l'espace et les qualités. Ainsi la « répétition-rythme » appartient à un domaine sub-représentatif, à la différence de la « répétition-mesure » qui découle du

[1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.*

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 181.

[3] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 28, 33.

[4] *Ibidem*, p. 28-30.

[5] *Ibidem*, p. 38.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

régime représentatif. Pourtant, ces deux répétitions sont bien coexistantes[1], seulement elles diffèrent en nature et n'appartiennent pas à la même dimension du réel[2]. La distinction des deux ritournelles, territoriale et déterritorialisée, semble correspondre en tout point aux deux répétitions déjà décantées avec *Différence et Répétition*. Aussi la ritournelle territoriale peut-elle être assimilée à une sorte de rengaine, c'est-à-dire à tout ce qui identifie une reprise soumise au régime représentatif du même. Tandis que la répétition déterritorialisée incarnerait, quant à elle, la variation continue, une ligne à inflexion qui perpétuellement diverge et échappe ainsi à toute forme, mais aussi à toute coordonnées extensives : ce que Deleuze, avec Guattari, nomme l'Inégal, ou l'Incommensurable[3].

Le concept de ritournelle enveloppe donc deux dynamisme : (re)territorialisation, et déterritorialisation. Pour autant, il ne les synthétise pas toujours. Il peut donc arriver que le terme de « ritournelle » puisse désigner une seule de ces phases. Elle peut par exemple être assimilée à une forme de rengaine[4], comme elle peut être synonyme d'ouverture créatrice (« la grande ritournelle machinée cosmique[5] »). D'où la forte ambiguïté de ce concept[6], et la prudence nécessaire lors de sa lecture. S'agit-il d'une ritournelle « territoriale », « déterritorialisée » ou « reterritorialisante » ? La question doit toujours se poser. C'est pourquoi, afin d'assurer la clarté de notre lecture, chacune de ses phases sera analysée pour elle-même, quitte à ce que leurs interrelations, leurs zones de passages soient au départ occultées, au bénéfice d'une lisibilité préalable.

---

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 371.

[2] *Ibidem*, p. 28.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

[4] C'est le cas par exemple dans un texte politique de Guattari intitulé « L'Autonomie possible » dans lequel la ritournelle est implicitement assimilée à l'idée de rengaine : « Alors, c'est la bonne nouvelle, la grande nouvelle ! Le bras de la révolution va sauter de la rainure et l'on va pouvoir enfin tourner le disque. Comment chasser cependant cet arrière-goût d'une ancienne ritournelle ? […] Pourquoi toujours cet idéal d'une colonne vertébrale, d'une subjectivité englobante ? Pourquoi pas cent, cent mille, cent million... Pour des raisons d'efficacité ? Ritournelle ! » (Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, Paris, Éditions Recherches, 1977, p. 298).

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 432.

[6] Les auteurs sont d'ailleurs bien conscients de cette « ambiguïté de la ritournelle ». (*Ibidem*, p. 431).

3. Présentation de l'agencement musical

L'ordre de ces analyses a été décidé d'après la composition de ce que Deleuze et Guattari nomment un « agencement musical ». Une sommaire présentation de ce concept d'agencement s'avère donc nécessaire au sens où les parties qui le composent correspondront aux parties de notre développement.

Tout agencement comporte deux « faces » : il est d'un côté expression, et de l'autre contenu[1]. Sur un plan musical, le contenu est la ritournelle territoriale : un enfant chante pour se rassurer, une femme chantonne dans sa maison, un oiseau lance sa ritournelle. L'expression, quant à elle, est la création d'une diagonale ou transversale intensive qui produit une déstabilisation des coordonnées musicales préétablies (mélodie, harmonie, pulsation), autrement dit une « désorganisation planifiée ». Le rapport entre le contenu et l'expression ne se réduit pas à une correspondance structurale. Deleuze et Guattari accordent la priorité à l'expression comme puissance déterritorialisante[2]. L'expression a en effet la capacité de désorganiser activement ses propres formes, et d'ainsi provoquer une désorganisation des formes du contenu[3].

Aux côtés de ces deux faces (contenu/expression), il faut ajouter deux pôles, ou deux vecteurs qui traversent cet agencement avec plus ou moins de puissance. Premier pôle, ou premier vecteur : la territorialisation, qui consiste en une stabilisation de l'agencement par une distribution du contenu et de l'expression en fonction d'un partage formel préétabli (ce que les auteurs nomment « strates »). Deuxième pôle ou vecteur : la déterritorialisation (ou « pointes de déterritorialisation »), qui consiste en la création d'une zone de voisinage ou d'indistinction entre contenu et expression. Une telle zone est créée par une désarticulation, une déformation du contenu et de l'expression, afin de les rendre indiscernables, de les confondre dans une « matière intense [4]».

Bien que l'ensemble constitue l'agencement musical dans sa totalité, seul le pôle de déterritorialisation mérite, selon les auteurs, de se voir attribué le qualificatif de

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 112.

[2] *Ibidem*, p. 29.

[3] *Ibidem*, p. 51.

[4] *Ibidem*.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

musical, étant donné que la musique se définit justement par une ritournelle déterritorialisée. À présent peuvent être proposées les phases détaillées que suivra notre analyse.

1. *La diagonale imperceptible comme expression de la musique*. Cette étape consiste en un travail de transformation entrepris par le compositeur et qui se développera, sur le plan de l'expression, c'est-à-dire du matériel sonore. En s'appuyant sur la théorie de Pierre Boulez, le travail d'un musicien, pour Deleuze et Guattari, consisterait, chaque fois, à créer une « diagonale imperceptible » qui passerait entre la verticale harmonique (synchronie) et l'horizontalité mélodique (diachronie) pour exprimer un événement « asynchronique »[1]. On tentera d'expliquer en quoi peut consister cette diagonale en nous appuyant sur des exemples empruntés à la musique moderne.

2. *La ritournelle comme contenu de la musique*. La ritournelle désigne à ce stade ce qu'on peut nommer une musique « fonctionnelle », au sens où elle ne renvoie pas à elle-même mais à des actions, des notions ou des pensées qui lui sont étrangères. Comptines, folklores, chansonnette, hymnes nationaux, pour Deleuze et Guattari, de telles ritournelles ne seraient pas encore musicales, mais correspondraient au contenu de la musique, sous la forme d'un matériel de base que le compositeur aurait pour tâche de transformer.

3. *La ritournelle de déterritorialisation comme interaction entre le contenu et l'expression*. Ici, il s'agira de décrire les interactions qui se jouent entre, d'une part, la diagonale expressive, et d'autre part la transformation du contenu qui en résulte. En effet, les ritournelles territoriales de contenu seront entraînées dans un « devenir-musical ». On verra en effet que la musique ne peut être abstraite car elle renvoie nécessairement à des affects et des percepts, des devenirs-enfant, femme ou animal qui constitueraient les contenus inhérents à la musique. De tels devenirs étaient présents, en potentiel, dans la ritournelle territoriale de départ, telle la comptine ou la chansonnette. Il appartenait toutefois à la musique, à la création d'une diagonale, de faire de ces sujets non plus des représentations, des clichés, mais un devenir. À ce stade, la forme sonore (diagonale) et le matériau sonore (ritournelle territoriale, les devenirs-animaux, enfant,

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 213.

femme…) se fondent si bien l'un l'autre grâce au double-échange du devenir[1], que le matériau sonore devient directement expressif, et la forme musicale s'évanouit au profit d'un pur jeu de forces. C'est lorsque s'accomplit ce rapport direct « matériaux/forces » par le biais d'une « variation continue » des plus intense, que Deleuze parle de « musique cosmique ». On verra ce qu'il faut entendre ici par « cosmos. Malgré tout, c'est à partir de cette étape que l'on peut évoquer une ouverture de la musique concrète sur des considérations purement métaphysiques.

Ces trois étapes n'interagissent pas à la manière d'une succession, d'une évolution linéaire qui irait de la ritournelle territoriale jusqu'au cosmos. Dans une œuvre musicale, toutes les composantes de la ritournelle demeurent contemporaines, plus ou moins accentuées. C'est ainsi que le concept de ritournelle, pris dans toute son extension, enveloppe l'ensemble de ces paliers : construction d'un territoire, évolution dans ce territoire, puis le départ, la déterritorialisation. « Les ritournelles expriment ces dynamismes puissants : ma cabane au Canada… adieu je pars.., oui c'est moi il fallait que je revienne[2]… » Rester-partir-revenir. « Atterrir, amerrir, s'envoler[3]… » Autant de mouvements qui seraient en rapport profond et essentiel avec la musique. Car finalement, il ne s'agirait pas du tout de mouvements plus ou moins anecdotiques, mais bien de dynamismes propre à la musique elle-même.

Après ce bref aperçu, nous allons donc procéder à une analyse approfondie de chacune des étapes qui forment ensemble le concept de Ritournelle dans toute son extension. Nous partirons des ritournelles territoriales pour rejoindre, en fin de parcours, la « ritournelle cosmique ». Notre étude de l'agencement musical sera au départ consacré entièrement au pôle de l'expression car c'est bien ce pôle qui est déterritorialisant, c'est-à-dire qui emporte les contenus dans un devenir[4].

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 377.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 66.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

[4] « […] tant que l'expression, sa forme ou sa déformation ne sont pas considérés pour elles- mêmes, on peut plus trouver de véritable issue, même au niveau des contenus. Seule l'expression nous donne le procédé. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit*., p. 29). Voir aussi *Ibidem*, p. 52, 74.

2. L'expression de l'agencement musical

« La ritournelle est peut-être quelque chose de fondamental dans l'acte de naissance de la musique. La petite ritournelle. Elle sera reprise, ensuite, dans la musique. Le chant non encore musical : tra la la. L'enfant qui a peur[1]. » Dans *Mille Plateaux*, Deleuze, avec Guattari, nuanceront cette observation : la ritournelle de l'enfant n'est pas l'origine de la musique (« On ne sait pas trop quand commence la musique. ») ; toutefois, la musique dépend pleinement de ces ritournelles : « la musique existe parce que la ritournelle existe […][2]. » En quoi consistent ces ritournelles jugées « non-musicales » ? Les auteurs en fournissent de nombreux exemples. Dans *L'Inconscient Machinique*, ouvrage dont l'écriture fût contemporaine de *Mille Plateaux*, Félix Guattari fait remarquer que chaque individu, chaque groupe ou nation s'équipe de « ritournelles conjuratoires » pour se protéger du chaos[3]. Autre exemple : les comptines enfantines elles-mêmes délimitent un espace indépendant de jeu.[4]. Une fois la comptine chantée, ou la « formulette enfantine » énoncée, tout se déroule comme si les enfants « étaient ailleurs […][5]. » Une telle pratique serait ancestrale, puisqu'elle remonterait aux peuples

---

[1] Gilles Deleuze, *Sur la musique I*, Cours Vincennes 08/03/1977, *op. cit.*

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 368.

[3] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979, p. 109.

[4] Jean Baucomont, « Les Comptines de langue française », *Les Comptines de langue française*, recueillies et commentées par Jean Baucomont, Frank Guibat, Tante Lucile, Roger Pinon et Philippe Soupault, Paris, éditions Seghers, 1961, p. 14. Deleuze et Guattari considèrent cet ouvrage comme le « meilleur livre de comptines, et sur les comptines […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 403). Jean Baucomont assimile d'ailleurs les comptines à des « ritournelles » et rapproche ces dernières d'un « délire phonétique » que l'on retrouverait dans « les piétinantes litanies de Péguy. » (Jean Baucomont, « Les Comptines de langue française », *Les Comptines de langue française*, *op. cit.*, p. 20, 23). Deleuze et Guattari, pour leur compte, se seront rappelés de Kafka ; « Les enfants sont très habiles dans l'exercice suivant : répéter un mot dont le sens qu'est que vaguement pressenti, pour le faire vibrer sur lui-même […]. Kafka raconte commente, enfant, il se répétait une expression du père pour la faire filer sur une ligne de non-sens : « fin du mois, fin du mois… » » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 38-39).

[5] Jean Baucomont, « Les Comptines de langue française », *Les Comptines de langue française*, *op. cit.*, p. 14.

primitifs. Guattari donne également l'exemple des rythmes de la musique hindoue[1] qui varient selon les lieux, et des « nomes » grecs qui servaient à identifier un territoire ou des corporations de métiers[2]. Dans *Mille Plateaux*, sont cités pêle-mêle « la ritournelle berceuse, la ritournelle militaire, la ritournelle à boire, la ritournelle de chasse, la ritournelle enfantine […][3]», les ritournelles amoureuses, folkloriques (la Polonaise, l'Auvergnate, l'Allemande etc.), les ritournelles patriotiques, les chansons de travail, les valses de Vienne, les clochettes à vache. En quoi de telles ritournelles, pourtant « dominées » par le son (berceuse, chansons d'amour, hymnes etc.) ne seraient-elles pas musicales ? Bien plus, en quoi feraient-elles barrage à la musique ? « La ritournelle serait plutôt un moyen d'empêcher, de conjurer la musique ou de s'en passer[4]. » La réponse doit considérer les deux faces de l'agencement, l'expression à savoir les formes sonores que de telles ritournelles impliquent, et le contenu que ces mêmes formes sonores supposent elles-mêmes. Seront ainsi analysées les composantes du pôle territorial de l'agencement.

1. La forme d'expression de la ritournelle territoriale

Deleuze et Guattari, dans *Mille Plateaux*, assimilent la forme de l'expression d'une ritournelle dite territoriale à ce qu'ils appellent un « système ponctuel » ou « système rectiligne[5]». Un tel système se caractérise essentiellement par une soumission du matériau sonore à une forme préétablie de représentation, ou structure[6], qui assurerait l'harmonisation et l'unification de l'ensemble. Cette représentation musicale crée un système de coordonnées à partir d'une ligne horizontale (qui correspondra à la mélodie ou à la ligne de basse), et d'une ligne verticale (qui se chargera de la dimension harmonique). Si plusieurs lignes horizontales se superposent verticalement, leurs

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 383-384.

[2] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op. cit.*, p. 109. « Le « nome » musical est un petit air, une formule mélodique qui se propose à la reconnaissance, et restera l'assise ou le sol de la polyphonie […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 384).

[3] *Ibidem*, p. 418.

[4] *Ibidem*, p. 368.

[5] *Ibidem*, p. 621.

[6] Sur l'assimilation du système ponctuel à une structure voir *Ibidem*, p. 248.

rapports correspondront alors au contrepoint. Si la ligne verticale se déplace horizontalement, elle gérera l'enchaînement des accords. Ces deux lignes servent donc de coordonnées, de repères pour assigner des points.

> […] 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 par une ligne horizontale de superposition, et sur une ligne ou un plan vertical de déplacement[1].

L'espace musical se voit donc entièrement balisé, soumis à un système de repérage qui permet d'organiser les évènements sonores, de les planifier. En cela, toute ligne mélodique sera soumise au système de points, en tant que chemin ou parcours déjà balisé. Autrement dit, tout mouvement est soumis à un système fixe de repères stables. L'invariabilité de ces repères musicaux dépend moins de leur durée ou de leur régularité, mais bien plutôt de leur fonction de centre ou de polarisation dans le système. Sur cet aspect, Deleuze et Guattari évoquent le système tonal ou diatonique, fondé sur les lois de résonances ou d'attractions, et qui déterminent justement à partir de ces lois des centres dont l'exemple le plus rudimentaire demeure la tonique comme point d'attraction[2]. Un tel système ponctuel énumère et rassemble des caractéristiques on ne peut générales concernant la musique. Les auteurs eux-mêmes le qualifient de « schéma de base », de « mnémotechnie », conscients qu'ils sont de l'écart entre ces généralités et le phénomène musical en lui-même, hautement complexe[3]. Seulement, le système ponctuel représente les « conditions formelles » de la représentation en soi[4]. Mais il est nécessaire de prendre en considération la démarche deleuzo-guattarienne qui consiste à décanter des tendances pures d'individuation dans chaque domaine, le système ponctuel correspondant au pôle formel de la musique. L'étude insistera sur ce point plus loin car, en attendant, il nous faut considérer les autres caractères de l'expression musicale territorialisée.

Reprenant un terme de Boulez, Deleuze et Guattari qualifient un tel espace sonore comme étant « strié », c'est-à-dire qu'il est coupé et organisé selon un étalon préétabli

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 361.

[2] *Ibidem*, p. 120.

[3] *Ibidem*, p. 361.

[4] *Ibidem*, p. 621.

qui correspond au tempérament[1]. « […] le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctives, ce qui organise les lignes mélodiques horizontales et les plans harmoniques verticaux[2]. » Les variables (lignes) renvoient systématiquement à des fixes (points) plus profonds, points qui résultent eux-mêmes d'un déplacement conjoint de deux lignes fondamentales : la mélodie et l'harmonie. Ce système ponctuel qui strie ainsi l'espace fréquentiel existe essentiellement pour assurer le développement des formes, c'est-à-dire pour soumettre la matière sonore à divers moules musicaux prédéfinis (thèmes, motifs …).

À côté de ce striage fréquentiel, et du système ponctuel qui le soutient, va émerger ce que Deleuze, toujours à partir de Boulez, nomme un « temps pulsé ». Une telle temporalité va se définir par une structuration de la durée qui se réfèrera au temps chronologique par l'intermédiaire d'un repérage fixe et systématique (par exemple la mesure). Ce repérage correspond à une pulsation plus ou moins régulière, c'est-à-dire au nombre de battements dans une tranche de durée donnée. Néanmoins, il faut se garder d'assimiler pulsation et périodicité en ceci qu'il existe des pulsations fortement irrégulières. On peut donc affirmer de manière générale qu'il y a temps-pulsé lorsque le temps est spatialisé afin d'être mesuré, scandé, prédécoupé. Ceci constituerait d'après Deleuze la solution « classique » pour traiter du temps musical : « confier à l'esprit le soin d'apposer une mesure commune ou une cadence métrique à toutes les durées vitales[3]. » Dans un cours consacré à la musique, Deleuze assimile implicitement le temps pulsé à la définition aristotélicienne du temps : « Un temps pulsé, c'est toujours un temps territorialisé ; régulier ou pas, c'est le nombre du mouvement du pas qui marque un territoire régulier[4]. » Aristote avait en effet donné une définition du temps en fonction du mouvement, d'un parcours entre deux points. L'instant était assimilé à un mobile qui se déplace sur ce parcours, et le temps au mouvement opéré par ce mobile. Il en concluait que le temps avait une grandeur comparable au mouvement, et que l'avant

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 596. Deleuze et Guattari, évoquant le système de l'octave, assimile l'espace sonore strié au Logos, et l'oppose ainsi au Nomos de l'espace lisse. (*Ibidem*, p. 597).

[2] *Ibidem*.

[3] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 143.

[4] Gilles Deleuze, *Cours sur la musique II*, Vincennes 03/05/1977, (consulté le 15/03/2010) http://www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1903-05-77.html.

et l'après pouvaient être assimilés à des positions dans l'espace. D'où la célèbre définition du temps donnée par Aristote : « […] c'est cela le temps : le nombre d'un mouvement selon l'antérieur et le postérieur[1]. » Comme nous le verrons, si Deleuze s'empare de la définition aristotélicienne pour l'assimiler au territoire, c'est pour adopter le point de vue critique de Bergson sur la spatialisation de la durée.

Par cette pulsation du temps, ce striage du champ fréquentiel, tout développement formel sur le plan sonore s'appuiera sur un système ponctuel, cette structure *a priori* qui, quant à elle, n'est jamais audible pour elle-même, mais demeure cachée. Le système ponctuel s'assimile à ce que Deleuze et Guattari nomment un « plan d'organisation » ou « plan de transcendance ». Ce plan est transcendant en ceci qu'il n'est pas audible pour lui-même, mais constitue un principe caché qui assure l'organisation des formes depuis une « dimension supérieure » aux événements sonores (n + 1). « Un tel plan est celui de la Loi, en tant qu'il organise et développe des formes, genres, thèmes, motifs […] [2]. » On pourrait le dire transcendant au sens de « visuel », en assimilant sa transcendance à un point de vue fixe et extérieur et qui, surplombant le plan sonore, lui assignerait un quadrillage décidant de repères[3].

Ainsi, la forme de l'expression musicale est dite « territoriale[4] » lorsqu'elle présente les caractères suivants :

- La musique est soumise à une structure organisatrice non audible en elle-même (plan d'organisation ou de transcendance) (n +1).

- Cette structure s'empare de la matière sonore afin d'assurer le développement harmonieux de formes sonores (schéma hylémorphique).

---

[1] Aristote, *Physique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 252.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 110. Les auteurs donnent, entre autre, l'exemple de certaines compositions de Stockhausen dont la structure demeurerait « à côté » des événements sonores. Un parallèle est d'ailleurs fait avec le plan d'organisation littéraire de la *Recherche* proustienne et de la *Comédie Humaine* de Balzac. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 325).

[3] *Ibidem*, p. 615.

[4] Dans *Mille Plateaux*, le système ponctuel est qualifié d'arborescent, de molaires, de structural, territorialisant et reterritorialisant. (*Ibidem*, p. 362).

- Le champ fréquentiel est strié selon un étalon préétabli qui correspond au tempérament, à l'octave.

- Le temps est pulsé, régulièrement ou irrégulièrement, et se réfère ainsi au temps chronologique.

- Toute variation ou mouvement est soumis à des repères fixes et déterminés plus profonds (la ligne est subordonnée au point selon un striage de l'espace sonore, une pulsation du champ temporel).

Élever des critères aussi généraux en territorialités sonores peut paraître à première vue étonnant. Mais c'est qu'ils prennent tout leur sens une fois confrontés à l'autre pôle de l'agencement, à savoir la part déterritorialisante de l'expression qui, comme l'étude le montrera, prend systématiquement le contre-pied des caractères qui viennent d'être dégagés.

2. La forme d'expression de la ritournelle déterritorialisée

Au système ponctuel (espace strié, temps pulsé, plan de transcendance), Deleuze et Guattari opposeront le système linéaire ou « multilinéaire » qui prend systématiquement le contre-pied des critères de la forme d'expression de la ritournelle territoriale. Un tel système est nommé « linéaire » car il s'agit avant tout de tendre vers une autonomisation de la ligne pour elle-même, au détriment de l'assignation de point opérée par le système de balisage mélodico-harmonique du système ponctuel. « Libérer la ligne, libérer la diagonale : il n'y a pas de musicien ni de peintre qui n'aient cette intention[1]. » Cette généralisation s'appuie sur une affirmation de Boulez : chaque musicien, de manière certes différente, « invente et fait passer une sorte de diagonale entre la verticale harmonique et l'horizon mélodique[2]. » À propos de l'atonalisme de

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 362.

[2] *Ibidem*, p. 363. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 187. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.,* p 181. Deleuze élargit d'ailleurs ce qu'il qualifie de « *logique atonale* » à la pensée foucaldienne : « Le nouvel archiviste […] négligera la hiérarchie verticale des propositions qui s'étagent les unes sur les autres, mais aussi la latéralité des phrases où chacune semble répondre à une autre. Mobile, il s'installera dans une sorte de diagonale, qui rendra lisible ce qu'on ne pouvait pas appréhender d'ailleurs, précisément les énoncés. » (Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 11). Cette diagonale est parfois nommée « transversale », terme inventé par Félix Guattari. Deleuze l'utilisera une première fois dans son ouvrage consacré à Proust (Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 202). Lors d'une table ronde sur Proust, il donnera la définition suivante

Webern, Pierre Boulez a en effet fait remarqué comment le compositeur était parvenu à abolir la contradiction entre les phénomènes horizontaux ou verticaux de la musique tonale : « Il a crée une nouvelle dimension, que nous pourrions appeler dimension diagonale, sorte de répartition des points, des blocs ou des figures non plus dans le plan, mais bien dans l'espace sonore[1]. » Webern aurait pris soin de multiplier des intervalles disjoints, de ménager de long silences, afin d'éviter tout « réflexes » liés à la tonalité. C'est ainsi que sa musique se composerait par des « interrelations entre phénomènes autonomes[2] » qui échapperaient aux relations globales assurées par le système ponctuel de la représentation musicale. Comme nous l'avons observé, ce système jusqu'alors subordonnait le cours des événements à l'ordre tonal préétabli. C'est un cadre spatio-temporel abstrait, un quadrillage qui préexiste aux évènements apparaissant en lui. Webern oppose à cela une musique de la pure instantanéité. Rejoignant les analyses boulézienne, Henri Pousseur a remarqué comment l'œuvre webernienne crée ses propres lois, comment elle échappe à tout plan pré-donné sur lequel l'événementialité musicale ne prendrait qu'une place seconde.

> Avant l'apparition des événements, l'espace et le temps restent entièrement indéterminés. Ils ne se manifestent que dans l'actualité momentanée, ne sont valables sous la forme ainsi définie que par la durée et pour l'extension de ces moments particuliers, et retournent après leur achèvement au sein de l'absolue virtualité[3].

Dans sa compréhension de la diagonale chez Webern, Deleuze insiste sur sa « fonction de temporalisation » qui crée une dimension musicale « non préexistante »[4]. Une telle diagonale ou transversale, tel que l'entendent Deleuze et Guattari, ne se limite pas à l'atonalisme par opposition au système tonal. Les auteurs qualifient même de « pseudo-coupure » une telle opposition: « Tonal, modal, atonal ne veulent plus dire grand-

---

que l'on retrouve dans *Mille Plateaux* : « Je pense que l'on peut appeler *transversale* une dimension qui n'est ni horizontale ni verticale, à supposer, bien entendu, qu'il s'agisse d'un plan. » (Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 37).

[1] Pierre Boulez, *Relevé d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 372.

[2] *Ibidem*, p. 373.

[3] Henri Pousseur, *Musique, sémantique, société*, Paris, Casterman, 1972, p. 89.

[4] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 273.

chose[1]. » Le système ponctuel peut être malmené de nombreuses façons qui ne se limitent pas à celle proposée par l'atonalisme : anticipation, rétrogradation, ralentissement, précipitation, détachement, réunion ou découpage renouvelés peuvent constituer autant de moyens de créer une diagonale. L'important demeure que les événements sonores ne soient plus assignables en fonction d'un cadastre préétabli par une diachronie mélodique et une synchronie harmonique. Par exemple, il faudrait que l'harmonie ne soit plus décidée par avance en fonction d'une structure, mais produite de façon immédiate et immanente par les événements sonores eux-mêmes[2]. La musique doit créer ainsi une transversale qui libérera la diagonale de son assignation aux points. Cette transversale passera alors entre les points-repère, demeurera irréductible aux rapports localisables et ponctuels[3]. Sur cette ligne se développe un « bloc sonore sans cesse variant [4]» (nommé aussi « bloc mobile », « ligne-bloc »), sans point d'origine, toujours au milieu des repères, non plus soumis aux coordonnées préexistantes puisqu'il les crée lui-même, de façon immanente et non en fonction d'une forme musicale préétablie[5]. Une telle ligne-bloc ne s'inspire pas uniquement de la diagonale boulézienne, mais aussi de la « ligne abstraite » ou « septentrionale » évoquée par Worringer à propos de l'art gothique. Deleuze et Guattari définissent une telle ligne abstraite ainsi : « Une ligne à direction variable, qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme[6]. »

3. Diagonale, bloc et ligne abstraite

Dans l'ornementation de l'art gothique septentrional, Worringer repérait un « jeu de lignes purement géométriques », un complexe de bandes tressées ensemble, compliquant point, ligne, bande, ligne courbe, spirale, zigzag et formes en S. Worringer

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 121. « 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. » (*Ibidem*, p. 364).

[2] Marcel Swiboda, « Becoming + Music », *The Deleuze Dictionary*, édité par Adrian Parr, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 23-24.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 359.

[4] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 273.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 364.

[6] *Ibidem*, p. 624.

s'étonne qu'un tel « chaos de lignes », dénué de toute forme d'expression organique, puisse être pourtant « entièrement vivant »[1]. La ligne abstraite créerait une sorte de confusion intense, une énigme visuelle, mais dont le mouvement capturerait l'esprit, produirait une sensation d'animation, de vivacité passionnée, voire violente. La variation incessante d'une telle ligne, fondamentalement « acentrée » et « asymétrique [2]», ne semble pas avoir de fin (elle « meurt » en elle-même comme l'écrit Worringer), c'est pourquoi elle a pour effet de tendre vers l'infini. « Elle semble n'avoir ni commencement ni fin, ni surtout de milieu ; tous ces éléments qui permettent au sentiment à tendance organique de s'orienter font défaut. Nous ne trouvons pas de point d'appui ni de point d'arrêt[3]. » Ainsi, dans la force créatrice de l'art septentrional qui s'applique, par la création d'une ligne abstraite, à représenter une « mobilité sans entrave et sans mesure […] [4]», on reconnaîtra les caractères de la transversale musicale qui, par une variation continuelle, échappe aux coordonnées fixe du système ponctuel.

Cette figure de la transversale dans le cadre de la musique, par opposition aux repères fixes du système ponctuel, nous semble refuser tout droit à la musicologie d'expliquer et d'analyser le style d'un compositeur, et ce de la même manière peut être que le style d'un écrivain, pour Deleuze, ne saurait être expliqué par des figures de style, et qu'ainsi la stylistique s'avérerait être sans pertinence. Peut-être faudrait-il y lire une influence proustienne de qui est appelé, dans la *Recherche*, l'accent d'un musicien ? À l'écoute des phrases composant le Septuor de Vinteuil, le narrateur développe une série de réflexions qui nous apparaissent proches de ce que Deleuze et Guattari entendent par la transversale imperceptible d'un musicien :

> Ces phrases-là, les musicographes pourraient bien trouver leur appartenance, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt

[1] Wilhelm Worringer, *L'Art Gothique*, traduit de l'allemand par D . Decourdemanche, Paris, Gallimard, 1967, p. 66-69.

[2] *Ibidem*, p. 87.

[3] *Ibidem*, p. 86. Par « milieu », il faut entendre ici une référence à la symétrie. Ce n'est donc pas dans le même sens que le « milieu » deleuzien qui réfute au contraire toute identification et toute résolution symétrique.

[4] *Ibidem*, p. 130.

ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe[1].

D'après Proust, le style individuel d'un musicien, qu'il nomme autrement son « accent unique », ne peut s'expliquer par un travail volontaire, acte de l'intelligence qui apparaît toujours forcément superficiel. Cet accent découle plutôt de « ressemblances dissimulées, involontaires », que l'on retrouve entre les diverses œuvres d'un même musicien, à la manière d'une « lame de fond ». En cela, le style ne se réduirait pas au domaine technique, mais témoignerait plutôt de cette « existence irréductiblement individuelle de l'âme », et dont on pourrait « mesurer la profondeur » par une impression directe, mais qu'on ne pourrait « traduire en langage humain[2]. » C'est ainsi que les timbres dans la musique de Vinteuil s'accompagnent d'une couleur singulière « que toutes les règles du monde, apprises par les musiciens les plus savants, ne pourraient pas imiter […][3]. » En cela le « charme » de certaines phrases de Vinteuil demeure « inanalysables [4]».

On peut conclure que le point essentiel du travail d'un compositeur, pour Deleuze et Guattari, peut se résumer comme suit : faire en sorte que la variation ne soit plus renvoyée à des constantes, à une homogénéité première, mais qu'elle rende compte elle-même d'une « variabilité » immanente et continue – autrement dit, c'est la variation elle-même qui doit devenir systématique[5]. Non plus des variations relatives à un repère fixes (points, lignes), mais opérer une variation continue des variables elles-mêmes, une variation à la seconde puissance. Deleuze et Guattari ont ainsi dressé la figure hybride du « forgeron-musicien [6]». Métallurgie et musique seraient en effet traversées par des tendances similaires : générer un développement continue de la forme ainsi qu'une variation continue de la matière[7]. Un tel renversement où la variation devient paradoxalement origine suppose une désagrégation du centre tonal, une raréfaction des

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, Paris, Éditions La Pléiade, 1971, p. 255.

[2] *Ibidem*, p. 256.

[3] *Ibidem*, p. 254.

[4] *Ibidem*, p. 381.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 118.

[6] *Ibidem*, p. 512.

[7] *Ibidem*, p. 511.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

formes centrées et closes sur elles-mêmes[1]. En tout cas, c'est ici que l'on touche à la question du style qui est précisément le « procédé d'une variation continue[2]. » C'est cette dernière qui procédera à la « linéarisation » du système musical, emportant les composantes du son (durée, intensité, timbre, attaque etc.…) dans un continuum créateur[3]. Idéalement, la variation continue doit devenir suffisamment intense pour que toute forme soit systématiquement dissoute, et donne ainsi consistance à un matériau sonore aformel, un « matériau sonore très élaboré[4] », une « multiplicité pure et sans mesure [5]», ou encore une « matière-flux [6]». La musique rendra ainsi compte d'une somme de rapports différentiels entre des vitesses et des lenteurs, c'est-à-dire de pures intensités, et ce par la dissolution incessante des formes[7]. Suivant cette voie esthétique de la variation continue, la musique ne dépendra plus d'un plan de composition ou de transcendance mais d'un « plan de consistance » où « la forme ne cesse pas d'être dissoute pour libérer temps et vitesses[8]. » Sur un tel plan, il n'y a plus développement de formes, mais au contraire une « involution » qui part des formes pour tendre vers des vitesses différentielles – vitesses jugées génératrices de formes, c'est-à-dire premières.

4. Espace lisse et temps non-pulsé

Concernant l'espace « strié » du plan de transcendance qui découpait le champ fréquentiel à l'aide d'un étalon (à savoir le tempérament), le plan de consistance dégagera un espace appelé, à partir de Boulez, « espace lisse ». Un tel espace, à la différence du striage opéré par le tempérament, se caractérise par une coupure libre et indéterminée du champ fréquentiel. Au lieu d'intervalles plus ou moins égaux, l'espace lisse consistera en « répartition statistique des fréquences […][9]. » Ainsi, à l'opposé du

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*, p. 119.

[2] *Ibidem,* p. 123.

[3] *Ibidem*, p. 120.

[4] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 145.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 435.

[6] *Ibidem*, p. 513.

[7] *Ibidem* p. 326.

[8] *Ibidem*, p. 326.

[9] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, p. 98.

plan de composition qui permettait à l'auditeur de se repérer en fonction du tempérament choisi, dans l'espace lisse, l'oreille perd toute connaissance absolue des intervalles, tout comme l'œil perd la notion des distances lorsqu'ils cherchent à évaluer les distances d'une surface idéalement lisse.

> Disposons au-dessous d'une ligne de repère, une surface parfaitement lisse et une surface striée, régulièrement ou irrégulièrement, peu importe ; déplaçons cette surface lisse idéale, nous ne pourrons nous rendre compte ni de la vitesse ni du sens de son déplacement, l'œil ne trouvant aucun repère auquel se raccrocher ; avec la surface striée, au contraire, le déplacement apparaîtra aussitôt dans sa vitesse comme dans son sens[1].

L'espace lisse est essentiellement non centralisé, non dirigé, mais construit par opérations locales, changements successifs de direction qui demeurent non orientés en fonction d'un striage supérieur. On peut penser ici à la libération du sonore opéré par Varèse qui revendiquait le droit d'utiliser « tous les sons possibles », et qui préférait parler de « masses organisées de sons » plutôt que de notes[2]. Pour ce compositeur en effet, ce ne sera plus la position d'une note en fonction de l'harmonie qui importera, mais plutôt le timbre de cette note, et sa manière d'entrer en résonance avec les autres timbres singuliers de l'orchestre. Aussi, comme a pu l'écrire André Jolivet, si « […] les œuvres de Schönberg restent fidèles aux fonctions harmoniques traditionnelles de sous-dominantes, dominante, tonique. Varèse, lui, sur ce plan de la syntaxe, est vraiment parvenu à dominer (pour l'exclure) la tonalité jusqu'à obtenir des effets de détempérisation[3]. » À partir de cet affranchissement du sonore en dehors du striage opéré par le tempérament, les sons pourront entrer dans des rapports rhizomatiques, au sens où n'importe quel son pourra succéder ou précéder n'importe quel autre son. John Cage fût en cela considéré comme l'auteur de la déterritorialisation absolue du musical. C'est notamment la thèse défendue par Jean-Louis Harter :

> […] l'aspect révolutionnaire de l'esthétique de Cage réside dans le fait que ce qu'il promeut n'est pas la relation de chaque élément avec un centre unique, prédéterminé […], ni la relation entre certains éléments, relation qui aurait effectivement un niveau d'être supérieur à chacun de ses termes […]. Pour Cage, la relation doit se faire entre tous les éléments […]. Chaque son est en correspondance avec chaque autre, sans exclusive […]. Deleuze aurait dit : chaque son doit faire rhizome avec

[1] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, *op. cit*., p. 100.

[2] Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1970, p. 83.

[3] Cité par Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, Paris, Christian Bourgeois, 1989, p. 74-75.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

chaque autre son[1].

Deleuze et Guattari ont rendu hommage à l'œuvre cagienne qui s'oppose aux « conditions d'identités des paramètres » et réduirait ainsi « à l'impuissance » toute dimension structuralisante[2]. En cela, Cage incarnerait le musicien expérimental par excellence, en ce sens qu'il accepterait tout événement, sans jamais soumettre ceux-ci à un sens ou à une finalité[3].

À un tel espace lisse fréquentiel va correspondre, sur le plan de la temporalité, ce que Boulez nomme un « temps lisse », « amorphe », ou encore « non-pulsé », par opposition au « temps pulsé ». Ce temps non-pulsé ne découpe pas la durée en fonction d'un étalon régulier ou irrégulier, mais va aborder la temporalité comme un « champ de temps » ouvert qu'il s'agit d'occuper. Ce temps, résume Deleuze, est « libéré de la mesure, simple ou complexe[4]. » Un indice d'occupation ou de densité va remplacer celui de vitesse du temps pulsé : « […] dans le temps lisse, on occupe le temps sans le compter ; dans le temps strié, on compte le temps pour l'occuper[5]. » Un tel temps amorphe pourra être obtenu si la musique rend compte d'un temps brisé à chaque moment, selon une série de bifurcations, d'accumulations de différences dynamiques si intenses qu'il n'y a plus de pulsation, de référence possible à une pulsation[6]. Le temps non-pulsé, c'est ce que Deleuze et Guattari nomment également le rythme.

> On sait bien que le rythme n'est pas mesure ou cadence, même irrégulière : rien de moins rythmé qu'une marche militaire. Le tam-tam n'est pas 1-2, la valse n'est pas 1, 2, 3, la musique n'est pas binaire ou ternaire, mais plutôt 47 temps premiers,

---

[1] Jean-Louis Harter « La musique et le jeu », *Revue d'Esthétique*, numéro 24, 1994, p. 117.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 327.

[3] Félix Guattari, vers la fin de sa vie, saluera encore la « rupture conceptuelle » introduite par John Cage, mais aussi par Marcel Duchamp, deux artistes qui travaillent « sans filet », refusant toute assise transcendante au profit du seul processus immanent de créativité. Ils constitueraient en cela « les noyaux les plus courageux dans ce rapport de créativité » (Félix Guattari, « Entretien pour la télévision grecque », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, numéro 77, Toulouse, Editions Erès, 2012, p. 15).

[4] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 143.

[5] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 107.

[6] Boulez va même jusqu'à écrire : « Le véritable temps lisse est celui dont le contrôle échappera à l'interprète. » (Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 107).

comme chez les Turcs[1].

La mesure et la pulsation opèrent dans un espace-temps homogène, spatialisé, tandis que le rythme opère dans un espace-temps hétérogène et intensif. Si le rythme n'a rien à voir avec une simple mesure reproductrice, la raison en est que c'est bien le rythme qui prend en charge la différence. Dans *Différence et Répétition*, Deleuze abordait déjà cette question du rythme en souhaitant le considérer comme production de différences et non comme répétition sérielle :

> Considérons […] la répétition d'un motif de décoration : une figure se trouve reproduite sous un concept absolument identique… Mais, en réalité, l'artiste ne procède pas ainsi. Il ne juxtapose pas des exemplaires de la figure, il combine chaque fois un élément d'un exemplaire avec un autre élément d'un exemplaire suivant. Il introduit dans le processus dynamique de la construction un déséquilibre, une instabilité, une dissymétrie, une sorte de béance qui ne seront conjurés que dans l'effet total[2].

Ainsi, si le résultat final d'un tel processus décoratif sera la stabilisation de l'ensemble (effet), le processus artistique, en tant que dynamique, se base sur un effet de dissymétrie. Cette « dissymétrie productrice [3]» est assimilable au rythme musical, tel qu'il est abordé dans *Mille Plateaux*. « La mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques […]. Il n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes[4]. » Le rythme, tout comme le bloc sonore, passe entre les repères, il est « l'Inégal » ou « l'Incommensurable [5]», et ne saurait se laisser ramener à une simple pulsation, à une simple cadence, à un nombre[6]. Il suffit de

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p. 385.

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 31.

[3] *Ibidem*, p. 31.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

[5] *Ibidem*, p. 385. Jean-Clet Martin reprend ce problème en l'illustrant par les séries warholiennes de bouteilles de *Coca Cola* : « Même la ressemblance la plus stricte montre déjà une différence, le retour d'un goulot mais légèrement ébréché, signe ou défaut qui nous troublent. » (Jean-Clet Martin, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p. 57).

[6] Considérant l'origine de la notion de rythme, dont la racine vient de « rhéo » ou « rhein » qui signifie « couler » (voir Pierre Sauvanet, *Le Rythme chez les Grecs d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999), Deleuze et Guattari ne sont pas d'accord avec Benveniste pour qui le rythme s'assimile avec une forme cadencée. « […] on nous dit que le rythme n'a rien à voir avec le

considérer comment, dans une exécution musicale, le rythme ne provient pas du respect de la seule métrique, mais par la création de légers écarts (retard, avance, ralentissement, accélération…) que l'interprète apportera, selon ce qu'on appelle communément son « sens du rythme ». Deleuze et Guattari insistent sur l'importance des accents chez Mozart en tant qu'ils constituent la diagonale de cette musique[1]. Déjà dans *Différence et Répétition*, Deleuze remarquait l'aspect non mesurable de ces mêmes accents : « On se tromperait sur la fonction des accents si l'on disait qu'ils se reproduisent à intervalles égaux. Les valeurs toniques et intensives agissent au contraire en créant des inégalités, des incommensurabilités, dans des durées ou des espaces métriquement égaux[2]. » En somme, pour nous résumer, le temps pulsé est un découpage *a priori* du temps sur une base numérique, un découpage mathématique en mesure qui préorganise les événements sonores selon des espacements réguliers (on compte le temps pour l'occuper). Avec le temps non-pulsé, il n'y a pas de préorganisation du champ temporel, puisque la temporalisation n'advient qu'avec les événements sonores eux-mêmes qui occupent une durée, mais surtout la construisent (on occupe le temps sans compter).

À travers l'opposition expression territoriale/déterritorialisée, on reconnaîtra une transposition musicale de l'opposition bergsonienne entre deux multiplicités : celle de durée et celle d'espace[3]. L'expression territoriale (système ponctuel, temps pulsé, espace strié, plan de transcendance) peut être assimilée à la multiplicité spatiale, ou plus précisément à l'homogénéisation du temps par une procédure de spatialisation. Le temps y est divisé selon des différences de degrés, des coupes homogènes (la mesure, la

---

mouvement des flots, mais désigne la « forme » en général, et plus spécialement la forme d'un mouvement « mesurée, cadencé ». Pourtant, rythme et mesure ne sont jamais confondus. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 450).

[1] « 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. » (*Ibidem*, p. 374).

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 33.

[3] « […] chez Bergson, la distinction des multiplicités numériques ou étendues, et des multiplicités qualitatives et durantes. Nous faisons à peu près la même chose en distinguant des multiplicités arborescentes et des multiplicités rhizomatiques. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 46).

pulsation, le tempérament). Tandis que l'expression déterritorialisée (système linéaire, temps non-pulsé, espace lisse) correspondrait à la durée en tant qu'elle consiste uniquement en différence qualitative, une différenciation de soi-même, une perpétuelle altération qui échappe à tout système de mesure arithmétique[1]. C'est le cas pour ce bloc, cette transversale « toujours au milieu d'elle-même [2]» qui consiste à créer un mouvement perpétuel « sans but ni destination, sans départ ni arrivée[3]. » Il désigne une perpétuelle divergence, un *clinamen*, une échappée par rapport aux points, aux diagonales qui les connectaient[4]. Deleuze et Guattari citent à ce propos Barthes à propos de l'œuvre de Schumann : « Le corps schumannien ne connaît que des bifurcations : il ne construit pas, il diverge, perpétuellement, au grès des accumulations d'intermèdes[5]. » L'espace lisse de l'expression déterritorialisée ne se construit que de « proche en proche », selon une suite de petits événements locaux, une succession de raccordements, de changements de directions, d'intermèdes non soumis ou polarisé par une vue surplombante et unifiante (n + 1), mais seulement par le procès, le processus en train de s'établir (n – 1)[6]. À l'opposé de l'espace strié qui constitue une méthode de composition (en ceci qu'il permet de reproduire des modèles[7]), l'espace lisse constitue une « anti-méthode » (ou anti-logos). Pour parer par avance toute vue englobante et unifiante sur l'œuvre, la composition doit se faire avec une mémoire courte et une audition rapprochée, « haptique » : « On dit […] que le compositeur n'entend pas : c'est

[1] Deleuze assimile le temps non-pulsé à la durée (voir Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 143). L'objectif de la musique (c'est-à-dire d'une déterritorialisation) est résumé ainsi : « Rendre la durée sonore. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p. 423). Sur la différence entre les deux multiplicités chez Henri Bergson, on pourra consulter l'ouvrage de Deleuze : *Le Bergsonisme*.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 366. À propos des « sciences ambulantes » qui travaillent à partir d'espaces lisses : «[…] elles dépassent très vite les possibilités de calcul : elles s'installent dans cet en-plus qui déborde l'espace de reproduction […]. » (*Ibidem*, p 463).

[3] *Ibidem*, p. 437.

[4] *Ibidem*, p. 447.

[5] *Ibidem*, p. 365. Le texte de Barthes assimilera d'ailleurs l'œuvre schumannienne à un « patchwork », réflexion qui n'est pas sans évoquer certains développement de *Mille Plateaux*.

[6] *Ibidem*, p. 459, 615.

[7] *Ibidem*, p. 467.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

qu'il a une audition rapprochée tandis que l'auditeur entend de loin[1]. »

De toutes manières, il s'agit idéalement, selon l'esthétique deleuzo-guattarienne, de soumettre toutes les composantes du son (fréquence, timbre, rythme, successions d'événements) à une variation continue, la variation la plus intense possible, afin de créer un plan de consistance, ou plateau, c'est-à-dire un champ intensif et non plus représentatif[2]. Quelques exemples qui paraissent exemplaires de la déterritorialisation de l'expression musicale méritent d'être évoqués. Le choix se portera volontairement sur des œuvres non convoquées par Deleuze et Guattari eux-mêmes : la *1ère Symphonie* de Mahler et *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky.

5. Exemples de musiques machiniques (Mahler, Stravinsky, Ives)

Selon les critères de la composition classique, la musique est censée s'organiser autour d'un motif initial, une identité *a priori* qui garantit une certaine stabilité de l'œuvre. C'est ainsi que la différence se retrouve, et ce par avance, renvoyée à une identité première, à une essentielle « mêmeté ». Or Mahler, en imposant des irrégularités, des crises dans le schéma classique, va s'appliquer à inverser cette logique. Ce sera ainsi l'altérité, la différence qui surgira de l'identité, sans pouvoir se laisser réduire par cette dernière. On reconnaîtra ici le renversement que Deleuze souhaitait pour l'art : la représentation laisse place au monde de la libre différence. Adorno appuiera de telles analyses sur la *1ère symphonie* composée par Mahler. Il remarque en effet que si cette composition emprunte la structure de la sonate, c'est pour mieux la miner, la faire imploser de l'intérieur. L'œuvre commence par l'exposition d'un thème (A), puis la réexposition de ce même thème, mais peu développé. S'ensuit l'entrée d'un second thème (B) qui entre peu en contradiction avec le premier. Puis vient la crise proprement dite : l'entrée fracassante d'une percée, d'une exagération orchestrale, à la manière d'une fanfare. Cette crise est si forte et incongrue qu'elle ne saurait être résorbée, absorbée ou récupérée par la logique de la sonate : elle a produit un véritable « saut qualitatif ». Suite à cela, le premier thème (A) est réexposé, très rapidement, sans aucun développement, à la manière d'une réaction panique. Mais cette réapparition est inapte à

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 615. Bien qu'il concerne à l'origine le rapport entre la vue et le toucher, l'espace haptique est élargit par Deleuze et Guattari aux autre sens, notamment l'audition. (*Ibidem*).

[2] *Ibidem*, p. 33-34.

refermer l'œuvre sur elle-même : c'est l'ouverture inattendue sur un nouveau thème (C), qui se trouvait être en germe dans le second thème (B), qui va finalement continuer l'œuvre. Aussi, si la forme sonate est encore présente dans cette symphonie de Mahler, elle est dénuée du pouvoir organisateur qui en justifiait jusqu'alors l'existence. L'important est devenu non plus ce qui harmonise et clos l'œuvre sur elle-même, mais au contraire, ce qui se superpose, ce qui déborde, ce qui fait vaciller le système ponctuel. D'après Adorno, Mahler aurait ainsi crée une esthétique de l'écart qui s'appuierait sur l'aporie suivante : le dynamisme créateur est bien médiatisé par une identité *a priori* (Mahler s'insère dans le cadre traditionnel de la sonate), mais ce même dynamisme traduit aussi ce qui met en péril cette identité. Ce qui fera dire à Adorno que l'œuvre mahlérienne obéit non plus à une logique de l'identité et de la répétition (comme le veut la tonalité et la relative fermeture des thèmes dans l'exercice de la sonate), mais à une logique concrète, en ceci qu'elle épouse le déploiement de l'œuvre. Autrement dit, une telle pièce s'auto-organise dans le temps selon une logique immanente, à la manière d'un processus, et non plus de façon transcendante, selon un trajet déjà balisé. Les motifs ne sont plus soumis à un régime d'identité et de différence prédéterminé selon un schéma : ils constituent seulement autant d'équilibres locaux, possédant leurs propres dynamismes, et créateurs de leurs propres espaces[1].

Deleuze et Guattari assimileront la composition d'un plan de consistance (n-1) à la création d'une « machine désirante ». Le fonctionnement d'une telle machine consiste en un art du « détraquement » des formes canoniques, que ce soit par des « arrêts brusques », des « hésitations », des « trépidations », des « ratés » ou des « cassages » volontaires [2]. Les auteurs ont insisté sur la « soif de destruction » qui serait inhérente à l'art musical, et qui dépasserait de loin en intensité l'ensemble des autres médiums, dont celui de la peinture[3]. Cet art du cassage ne doit pas être interprété dans un sens négatif

[1] Ainsi, si Anne Boissière évoque le « bergsonisme » musical des analyses adorniennes, tel qu'il s'exprime dans ses analyses de l'esthétique mahlerienne, il nous semble qu'ici, nous ne sommes très proches de ce que Deleuze et Guattari entendaient par expression déterritorialisée (Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Paris, Presses Universitaire du Septentrion, 1999, p. 70-89).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti Œdipe*, *op. cit.*, p. 39. « L'artiste est le maître des objets ; il intègre dans son art des objets cassés, brûlés, détraqués, pour les rendre au régime des machines désirantes dont le détraquement fait partie du fonctionnement même. » (*Ibidem*, p. 39).

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 367-368.

de simple destruction d'inspiration nihiliste, mais comme un régime « machinique » qui opposerait à la composition dite « organique » celle du bricolage ou du montage[1].

Les analyses de Jean-Paul Olive concernant l'esthétique du montage dans le domaine musical, pour le confronter à l'œuvre dite organique, nous semble s'aligner avec l'esthétique deleuzo-guattarienne. D'après cet auteur en effet, si l'œuvre organique déploie son espace par une « auto-génération » sans rupture, notamment à partir du développement d'un motif ; le montage, au contraire, s'évertuera à exacerber les ruptures, visant justement à contrarier au maximum toute sensation de continuité par une suite de chocs. Car, contre le développement du matériau, le montage emploie des matériaux fragmentaires dont la réunion demeure problématique. Il en résulte que si la composition organique forme une totalité close sur elle-même, toute œuvre musicale résultant d'un art du montage tend vers un abandon pur et simple de la notion de clôture. Ainsi, l'esthétique musicale du montage détruit l'illusion d'unité naturelle de l'œuvre organique, afin d'en dénoter l'aspect fabriqué, révélant les points d'accroche contre le sentiment premier de continuité, intensifiant les tensions internes jusqu'à atteindre parfois une forme d'implosion et d'éclatement. Au régime de l'organique va s'opposer celui du « machinique ».

> Le machinique défait, construit, décompose, produit, dissèque, recolle dans un jeu infini, des fragments, des pièces (comme on dit des pièces détachées) qu'il agence selon un ordre chaque fois renouvelé ; la machine n'est plus cet objet extérieur, outil fascinant, dangereux ou méprisable, mais devient un révélateur des fonctions profondes de l'imaginaire, une nouvelle manière de percevoir les énergies et les désirs, un nouveau mode de production pour l'art[2].

Des « vitesses et des lenteurs » s'insèreront dans les formes par le biais d'une série de proliférations, de micro proliférations, de crises ou d'extinctions[3]. Certaines œuvres de Stravinsky et Charles Ives dénotent bien un tel travail planifié de cassage.

---

[1] Même si Deleuze et Guattari remarque que dans le domaine politique, la musique a toujours été un outil essentiel de manipulation des masses, d'une puissance inégalable par rapport à la peinture par exemple : « […] 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 classifications ou de ralliement. » (*Ibidem*, p. 371).

[2] Jean-Paul Olive, *Musique et montage, essai sur le matériau musical au début du XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, p. 32.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 364.

En guise d'exemple de « machinisme » musical, on pourrait convoquer cette image qu'on a souvent donné du néo-classicisme stravinskien : s'emparer d'un jouet, le démonter pour le remonter de façon oblique, et s'amuser de son dysfonctionnement[1]. Soit *La Marche Royale* de *L'Histoire du Soldat*. La pièce écartèle le style espagnol du *paso-doble* par une désorganisation planifiée des instruments : « […] les musiciens essaient des bribes de thèmes, ne jouent pas dans le même ton. Le basson tient une formule, la répète et attend... Fausse reprise : l'orchestre scande le rythme d'introduction, mais c'est le début de la ritournelle-refrain du cornet qui tente de s'imposer[2]. » La cohérence du style cède au profit d'un début d'anarchie. Boulez évoque à ce propos (certes négativement) une « tyrannie des instruments »[3]. Ces derniers en effet joueraient contre le texte, tournant celui-ci en dérision, sabotant ainsi l'organisation générale. Dans *L'Histoire du Soldat*, Stravinsky dresse en effet un inventaire des « ficelles » expressives du violon, instrument qui incarne alors le personnage dit du « violoneux », enchaînant à souhait poncifs et effets racoleurs. De telles « mutineries instrumentales » (re)produisent des erreurs qui ne sont pas seulement fautes de goûts, mais aussi bévues d'amateur (rythme non tenu, interventions décalées, fausses notes…).

Par cet aspect, on se rapprocherait du compositeur américain Charles Ives qui s'est, pour sa part, inspiré des fanfares populaires dont les interprétations sont soumises aux « tempéraments divergents » des instrumentistes non professionnels. Ainsi l'exemple du corniste «incapable de se concentrer à la fois sur son pupitre et sur le chef d'orchestre » et qui adoptait, « dès que la musique se compliquait un peu, un rythme qui pour lui était confortable et s'y tenait contre vents et marées, si bien qu'à plusieurs moments il était devenu normal pour la fanfare de jouer en cadence les fioritures puis d'attendre calmement au garde-à-vous que le corniste ait joué ses deux dernières mesures[4].» Un

[1] « Comme un enfant démonte un jouet, puis le remonte mal, ainsi se comporte la musique infantiliste envers ses modèles. » (Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979, p 191).

[2] Christian Goubault, *Igor Stravinsky*, Paris, Editions Champion, 1991, p. 199.

[3] Pierre Boulez, « Style ou Idée ? (Eloge de l'amnésie) », *Musique en Jeu*, numéro 4, Paris, Seuil, 1971.

[4] Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà*, *op. cit.*, p. 75. Il ressort de ces « mutineries » instrumentales planifiées pas le geste compositionnel un puissant effet comique qui sera d'ailleurs exploité par le *Portsmouth Sinfonia*. Cet orchestre, uniquement composé de musiciens non professionnels, interprète les plus célèbres standards classiques pour s'amuser des erreurs involontaires

orchestre est composés de musiciens qui occupent des places préexistantes (« affectation subjective [1]» : les violons, les vents etc.) et hiérarchisées selon des rapports préétablis. Ses diverses actions sont synchronisées par le pouvoir centralisé d'un chef qui incarne l'unité supérieure. Dans le cas des orchestres se délitant comme chez Ives et Stravinsky, et ce par toutes sortes de rébellions individuelles, locales, nous nous retrouvons devant ce qu'on pourrait nommer, avec Deleuze, des « ensembles flous », des « réseaux d'automates finis[2] » qui ne dépendent plus d'un pouvoir centralisé (n + 1), mais dont la synchronisation finale découle du rapport de proche en proche, de « contagions » entre les musiciens (n -1). En somme, les orchestres chez Ives et Stravinsky refusent l'organisation polaire et deviennent en cela des multiplicités, ou des « meutes » par opposition aux « masses » organisées[3].

En traitant de l'expression de l'agencement musical à travers ses deux pôles extrêmes (territorial, non-territorial), l'étude se propose de nuancer une telle opposition, afin d'éviter une lecture hégémonique et simplement dualiste du développement deleuzo-guattarien. En effet, leur démarche ne consiste pas à déterminer une part qui serait bénéfique d'un autre qui serait mauvaise ou fausse. Nous verrons qu'une inspiration bergsonienne fonde cette méthode qui consiste à développer des dualismes. Système ponctuel/ système linéaire, temps pulsé/temps non-pulsé, espace strié/espace lisse, plan de transcendance/ plan de consistance… Toutes ces oppositions qui jalonnent l'expression de l'agencement musical ne font qu'exprimer des distinctions de droit et non de fait. Tout événement sonore, toute œuvre musicale ne saurait être lisse dans l'absolu, ou strié dans l'absolu, mais plus ou moins lisse, plus ou moins strié. Ainsi l'esthétique deleuzo-guattarienne n'a rien d'idéologique, elle fournirait davantage des outils conceptuels pour analyser les agencements.

---

qui ne peuvent manquer de s'accumuler et de trouer ainsi le texte original. Mais Stravinsky et Ives, quant à eux, composent un paradoxal désordre, puisqu'il demeure planifié et pensé. La forme, l'harmonie, le mètre, propriétés apolliniennes, se retrouvent ainsi au service d'écarts dionysiaques. Mais Apollon et Dionysos ne sont pas ici dans un simple rapport d'opposition. Car, comme le fait remarquer Boulez : « […] le désordre est équivalent à l'excès d'ordre, et l'excès d'ordre se ramène au désordre. » (Pierre Boulez, *Par Volonté et hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 72).

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 25.

[2] *Ibidem*, p. 26.

[3] *Ibidem,* p. 46-47.

3. Une esthétique anti-manichéenne du multiple

1. Impasse d'une application des critères deleuziens

Deleuze et Guattari précisent que l'opposition entre d'une part, l'ensemble « système ponctuel-plan de transcendance-espace strié-temps pulsé », et d'autre part, l'ensemble « système linéaire-plan d'immanence-espace lisse-temps non-pulsé » ne saurait être absolue[1]. « […] 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[2]. » Deleuze témoigne d'une méthodologie bergsonienne en tant qu'il cherche à déterminer de pures tendances dans des événements plus ou hétérogènes. À un élève qui lui reproche lors d'un cours donné à Vincennes d'encenser le temps lisse au détriment du temps strié, Deleuze répond :

> […] il va de soi que l'on ne se trouve jamais que devant des mixtes. Je ne pense pas que qui que ce soit puisse vivre dans un temps non pulsé, pour la simple raison qu'il, à la lettre, en mourrait. De même, lorsqu'on a beaucoup parlé du corps sans organes, et de la nécessité de s'en faire un, je n'ai jamais pensé que l'on puisse vivre sans organisme. De même, pas question de vivre sans s'appuyer et se territorialiser sur un temps pulsé, qui nous permet le développement minimum des formes dont nous avons besoin, les assignations minimale des sujets que nous sommes, car subjectivation, organisme, pulsation du temps, ce sont des conditions de vie[3].

Pourtant, si l'on en croit Mireille Buydens, une musique deleuzienne consisterait à éviter toute forme de représentation au profit de la pure sensation sonore : « Rendre sonores les force du monde, mais surtout ne plus rien dire, ne plus rien reproduire : seulement être, frapper l'oreille, tracer des lignes en nous[4]. » Il faut que le compositeur évite toute narration, toute figuration, ce qui n'est possible que par une élimination de toute forme reconnaissable, au profit d'un perpétuel renouvellement, toute répétition étant bannie. « Une fois encore, à la manière des tableaux de Bacon, il s'agit de présenter des forces et d'emporter l'auditeur dans un devenir, et non de représenter des

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 330-331, 361.

[2] *Ibidem*, p. 331.

[3] Gilles Deleuze, *Sur la musique II*, Cours Vincennes 03/05/1977, *op. cit.*

[4] Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990, p. 162.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

formes et de communiquer un sens[1]. » L'auditeur ne doit pas être capable d'établir des plans entre lui et la musique (mélodies, thèmes), et doit être plongé dans une seule temporalité : l'immédiateté. C'est ainsi « qu'aucun intervalle interprétatif ou analytique ne vient se glisser entre la musique et le « système nerveux »[2]. » L'auteure s'appuie essentiellement sur un article de Daniel Charles dans lequel il développe l'idée d'une « musique de l'oubli » ; c'est-à-dire une musique où chaque son n'existerait que par lui-même, comme pure singularité, et n'entretiendrait aucun lien fonctionnel avec les autres sons[3]. Or, il nous apparaît que cette vision de la musique deleuzienne se montre fort éloignée de ce que Deleuze a pu écrire et développer sur la musique. En premier lieu, il nous semble qu'une musique qui se renouvellerait sans cesse de manière tout à fait aformelle, loin de mettre en vibration le système nerveux, comme le suppose l'auteure, n'engendrerait qu'une forme d'ennui et d'anesthésie. Sur ce point, on peut se permettre de convoquer une observation de Marina Scriabine :

> Si les acteurs se livraient en scène à une succession de gestes sans lien, s'ils prononçaient des phrases sans suite, je me lasserais vite de leurs gesticulations incohérentes, de leurs discours et l'ennui ne tarderait pas à m'envahir, c'est-à-dire l'indifférence. Je ne pourrais opposer à ces actes imprévisibles aucune résistance et ne pourrais y prendre aucune part. Il en est de même en musique. Là aussi, les sons qui se succèdent doivent susciter en moi une attente, ils ne peuvent m'être indifférents. Qu'est ce donc qui, en musique, créera cette résistance aux courants qui me sollicitent ? C'est précisément le rôle que va jouer la répétition, sous les diverses formes qu'elle peut prendre […][4].

Il serait trop simple de réduire l'avis de Scriabine à une simple réaction conservatrice contre le post-sérialisme qui cherchait à éviter toute forme de répétition. Mireille

---

[1] Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 163.

[2] *Ibidem*, p. 163.

[3] Daniel Charles, « La Musique et l'oubli », *Traverses*, numéro 4, 1976, p. 17.

[4] Marina Scriabine, *Introduction au langage musical*, Paris, Minuit, 1961, p. 70. Nicolas Ruwet exprime le même type de critique : « On a beau l'entendre et la réentendre, on a beau être familiarisé avec le langage de Webern et celui de Debussy, il est difficile d'y percevoir autre chose qu'une série de déflagrations sonores, une succession d'instants qui se veulent inouïs mais n'arrivent qu'à s'annuler les uns les autres. Ces entrechocs sonores, ces perpétuels sauts de registres, ces variations rythmiques infimes, créent en définitive une musique très statique, qui plafonne, où il ne se passe rien. Elle témoigne d'une absence étonnante d'événements, sinon d'événements tout à fait élémentaires, primitifs, qui tiennent plus des cataclysmes naturels que des événements historiques. Bref, elle échoue à créer un devenir. » (Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 23-24).

Buydens, d'ailleurs, reconnaît que l'exaltation de l'aformel doit finalement réinsérer avec parcimonie de la forme : « […] une fois dénoncé le despotisme formel-fonctionnaliste et établi l'éminence d'un matériau sonore fluide et intensif, rien n'empêche (et tout suggère…) de réinjecter prudemment de la syntaxe à petites doses contrôlables et contrôlées[1]. » L'ouvrage de Buydens applique le même raisonnement pour la musique comme pour la peinture : il faut éliminer toute forme au profit d'une révélation directe des forces, mais il faut malgré tout, « pour éviter le chaos », réinjecter de la forme qui est « un mal nécessaire[2] ». Or, il nous apparaît que le raisonnement de Buydens développe un curieux manichéisme entre les forces et la forme qui se trouve être beaucoup plus nuancé, en tout cas plus problématique, chez Gilles Deleuze. C'est ce qu'a bien su mettre en évidence Arnaud Villani, allant jusqu'à écrire à propos du travail de Buydens : « Ce recours final au « point trop n'en faut » donne de Deleuze une image ridicule. Il le rabaisse au rang de prudent hétéronome[3]. »

Bien sûr, Buydens a raison d'évoquer l'aformalisme comme tension, idéal esthétique, ce vers quoi chaque médium artistique devrait tendre. Mais c'est le développement de sa réflexion qui nous paraît réducteur. En effet, qu'il s'agisse de peinture ou de musique, tout commence par un rejet catégorique de la forme au profit des seules intensités. S'en suit une présentation de l'œuvre idéale, tout à fait aformelle ; puis, en fin de parcours, la nuance suivante : de la forme doit après coup être réintroduite pour éviter de n'exposer qu'un simple chaos. La forme constituerait selon nous plutôt le point de départ de la composition, et non une parcimonieuse réintroduction en fin de parcours. Sur un plan musical par exemple, et comme le rapporte d'ailleurs Richard Pinhas, Deleuze prévoyait, en 1995, d'écrire sur la musique un livre qui aurait eu pour figure principale Maurice Ravel et son *Boléro*, ce qui n'est pas, à proprement parler, l'archétype de la musique de l'oubli qui refuse toute réitération. La puissance du *Boléro* ne consiste-t-elle pas en ce défi : partir d'une forme musicale d'une grande sobriété, et faire passer dans cette répétition obstinée une grande puissance évocatrice? On pourrait, sur ce point, se

[1] Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 164. C'est également la conclusion de Daniel Charles (voir Daniel Charles, « La Musique et l'oubli », *op. cit.*, p. 23).

[2] Mireille Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 124.

[3] Arnaud Villani, « De l'esthétique à l'esthésique : Deleuze et la question de l'art », *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, *op. cit.*, p. 106.

permettre de faire un parallèle avec ce que Worringer écrivait de l'architecture gothique : « Tout ce que l'architecture grecque obtient en fait d'expression c'est avec la pierre, c'est par la pierre qu'elle l'obtient ; tout ce que l'architecture gothique – ici apparaît le contraste dans toute sa force – obtient en fait d'expression, c'est malgré la pierre. Son expression ne se base pas sur la matière, elle naît de la négation, de la dématérialisation de la matière[1]. » L'élévation exprimée par les cathédrales gothique se montre d'autant plus puissante qu'elle utilise un matériau qui n'est pas adapté cet usage. Cette observation, prise dans un sens général, permettrait d'avancer que l'esthétique deleuzienne rejette moins la forme en tant que telle, qu'elle ne l'implique au contraire, mais sous forme d'obstacle (et non comme réintroduction homéopathique en fin de parcours). Ainsi, la puissance esthétique de l'œuvre sera proportionnelle aux oppositions que cette dernière aura déjouées. « Rôle du pouvoir d'église, longtemps, dans les agencements musicaux, et ce que les musiciens réussissaient à faire passer là-dedans, ou au milieu. C'est vrai de tout agencement[2]. »

Ces dualités deleuziennes découlent d'une méthode qui vise justement à rejeter toute opposition, toute élévation d'un modèle, qu'il s'agisse du rhizome, de la déterritorialisation, du corps sans organes etc. Comme l'indiquent les auteurs : « Nous ne nous servons d'un dualisme de modèles que pour atteindre à un processus qui récuserait tout modèle[3]. » Mais pourquoi dans ce cas employer autant de dualismes, presque de manière systématique ? Deleuze précise que ces dualités ont une telle importance dans le fonctionnement même du langage qu'il n'est pas possible de s'en passer, et qu'il vaut mieux les utiliser, mais pour « passer entre », sous la forme d'une perpétuelle variation ou oscillation[4]. Et c'est justement ce « défilé étroit », cette « bordure », cette « frontière » qui va faire de l'ensemble une multiplicité, autrement

[1] Wilhelm Worringer, *L'Art Gothique*, *op. cit.*, p. 154.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 161. Deleuze remarquait le même mouvement en peinture : « Les plus grandes folies apparaissent sur la toile, à travers le code catholique. […] C'est sous le signe de la coirs qu'on a su triturer le visage dans tous les sens, et les processus de visagéification. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 219).

[3] *Ibidem*, p. 31. « Ce n'est pas affaire de modèle, tous les modèles sont molaires […]. » (Ibidem, p. 350). « Ne pas multiplier les modèles. » (*Ibidem*, p. 624).

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 43.

dit un agencement[1].

2. Contre les dualismes

Il faut malgré tout avouer que le mode de conceptualisation mis en œuvre par Deleuze avec Guattari encourage une telle lecture manichéenne, tissée d'oppositions qui déterminerait une bonne tendance contre une autre, mauvaise et nocive : arbre/ ritournelle, strate/ ligne de fuite, plan d'organisation/ plan de transcendance, structure/ agencement, corps sans organe/ organisme, nomos/ logos, hecceité/ sujet, intensité/ forme, moléculaire/ molaire, immanence/ transcendance[2]. Nous serions « ligotés » par les strates que sont l'organisme, la signifiance et la subjectivation[3] ; le modèle de l'arbre n'aurait engendré que souffrance[4]… Malgré tout, le piège d'une interprétation simpliste a pourtant été prévu et critiqué par avance par les auteurs. Dans le texte programmatique *Rhizome*, plusieurs passages sont consacrés à une telle mise en garde contre l'émergence de ce qu'ils appellent eux-mêmes un « dualisme manichéen[5] ». Dans la lecture de leur philosophie, il faudrait impérativement se prémunir contre tout développement d'un « dualisme du bon et du mauvais […][6]. » Bien plus, à ne privilégier qu'un aspect au détriment de l'autre (le rhizome contre les arbres, le corps sans organe contre l'organisme…), on peut paradoxalement développer une forme de « despotisme » : « les rhizomes ont aussi leur propre despotisme, leur propre hiérarchie, plus durs encore […][7]. » Il semble bien qu'une application des concepts deleuziens

[1] *Ibidem*, p. 159-160.

[2] Comme par exemple dans ce passage : « […] la géographie et pas l'histoire, le milieu et pas le début ni la fin, l'herbe qui est au milieu et qui pousse par le milieu, et pas les arbres qui ont un faîte et de racines. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 31).

[3] « Considérons les trois grandes strates par rapport à nous, c'est-à-dire celles qui nous ligotent le plus directement : l'organisme, la signifiance et la subjectivation. » (*Ibidem*, p. 197).

[4] « Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 24). L'écriture deleuzo-guattarienne n'hésite pas à « dramatiser » les évènements conceptuels : « Le CsO hurle : on m'a fait un organisme ! on m'a plié indûment ! on m'a volé mon corps ! » (*Ibidem*, p. 197)

[5] *Ibidem*, p. 23.

[6] *Ibidem*, p. 30. « Autre ou nouveau dualisme, non. » (*Ibidem*, p. 31).

[7] *Ibidem*, p. 30.

mène tout droit à ce type de despotisme. C'est ainsi que Christoph Cox considère la musique classique (c'est-à-dire du 18 et 19ème), le rock et le jazz comme des musiques « non-deleuziennes » en ce sens qu'elles constitueraient des genres stratifiés autour de formes, de thèmes et de leurs développements. Le rock de même est accusé d'investir le désir collectif de façon conventionnelle par sa structure en « couplet-refrain ». En revanche, le minimalisme (Reich, Glass, La Monte Young…) est célébré pour rendre compte d'un temps non-pulsé et d'un plan d'immanence ; la musique concrète, par le collage qu'elle opère entre divers enregistrements, est assimilé à un travail rhizomatique ; tandis que l'*electronica* (dans laquelle il faut inclure la techno, la *micro house* et la *noise*) reçoit tous les honneurs, puisqu'elle serait parvenue à libérer les sons des formes musicales. L'*electronica* est une musique sans sujets, sans formes, sans thèmes, sans histoires, uniquement tissée de flux, des coupures, d'agrégats, d'intensités[1].

Pour Greg Hainge, ce qu'on nomme la *pop music* est, par définition, génératrice de ritournelles territoriales, et ce pour plusieurs raisons. Déjà parce que toute chanson populaire modèlerait ses formes sur celles qui existent déjà, simplement pour se garantir un succès commercial. Une telle musique serait produite non plus en fonction de ce qui est réellement proposé par le monde musical (offre), mais en fonction d'une image type confectionnée au préalable (demande). Assurer ce principe est le travail de ce que l'on appelle les *gate keepers*, *taste-makers*, ou encore *trend-setters*. Le marché imposerait *a priori* au matériau musical diverses formes (chansons standard) et certains sujets-type (chansons d'amour par exemple) selon un plan d'organisation transcendant qui n'est lui-même pas musical mais bien financier. La musique populaire se caractériserait donc par une limitation systématique, un appauvrissement de ses composantes. Le premier principe organisateur d'une telle musique étant les exigences du marché, le terme de « pop » dans pop musique deviendra même, pour Greg Hainge, synonyme de « populisme »[2]. Ian Buchanan, pour sa part, juge que la *pop music* irait à contre-courant de la modernité dans la mesure où elle serait conformiste par essence : elle tendrait

[1] Christoph Cox, « How do you make Music a Body without Organs ? Gilles Deleuze and Experimental Electronica », *Millesuoni: Deleuze, Guattari, e la Musica Elettronica*, ed. Roberto Paci Dalo and Emanuele Quinz, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006.

[2] Greg Hainge, « Is pop music ? », *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 42-50.

systématiquement vers la stabilité, l'homogénéité et l'ordre, tandis que les musiques « non-pop » prendraient en charge l'innovation naturellement réclamée par les auteurs de *Mille Plateaux*. Et bien qu'Ian Buchanan reconnaisse la créativité de l'esthétique des Beatles, de la musique punk ou du *rock'n'roll* de Chuck Berry, il n'en demeure pas moins que la *pop music* resterait irrémédiablement territoriale car elle induirait une écoute de type fétichiste, ultra répétitive, confinant l'auditeur dans un sentiment nocif de nostalgie[1].

Pourtant, nombre de déclarations s'opposent directement à ce type de généralisations quant à la musique populaire, notamment dans *Mille Plateaux* : « […] il n'est pas sûr que les molécules sonores de la pop' music n'essaiment pas, ici ou là, actuellement, un peuple d'un nouveau type, singulièrement indifférent aux ordres de la radio, aux contrôles des ordinateurs, aux menaces de la bombe atomique[2]. » Il nous semble qu'il faille donc éviter toute interprétation manichéenne selon laquelle tout ce qui toucherait à la musique populaire serait territorial, et donc non musical. Un tel jugement relève d'une étrange amnésie, notamment l'omission du long entretien de l'*Abécédaire* dans lequel Deleuze fait, entre autre, l'éloge du chant d'Édith Piaf, mais aussi du style de Claude François, et qui finit par affirmer que c'est la ritournelle qui fait la jonction entre un chef d'œuvre de musique classique (ou dite sérieuse), et une chanson populaire. Deleuze et Guattari ne voulaient-ils d'ailleurs pas créer une pop' philosophie ? Comment comprendre que d'aussi radicales applications de concepts deleuziens puissent même entrer en contradiction avec les textes eux-mêmes ?

---

[1] *Ian Buchanan*, « Deleuze and Pop Music », *Australian Humanities Review*, Issue 7, August 1997, (consulté le 24/08/2011) http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-August-1997/buchanan.html

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 427. On retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Guattari une présentation de la musique populaire comme vecteur de créativité et d'émancipation, qu'il s'agisse du rock (Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, *op. cit.*, p. 16 ; Félix Guattari, *Les Années d'Hiver*, *op. cit.*, p. 94-95) ou de la musique hip-hop (Félix Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.,* p. 135). « Le concept que je propose de ritournelle tend, au contraire, à prendre tous les types de production musicale, par exemple la musique rock, à laquelle est impartie, pour de nombreux jeunes, une sorte de fonction initiatique d'entrée dans une culture populaire transnationale. » (Félix Guattari, « Les Ritournelles Essere », notes manuscrites, archives IMEC, mai 1989, dans François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, *op. cit.*, p. 505).

3. Du binarisme à la multiplicité

Bien que Deleuze et Guattari insistent sur le rejet de toute opposition manichéenne, de tels réajustements cohabitent avec d'autres et fort nombreuses déclarations qui mettent l'accent sur la positivité du rhizome, de la déterritorialisation, et de la souffrance engendrée par les formes arborescentes, les territorialités. Comment expliquer cette positivité, ce parti pris ? Lors d'un cours consacré à la musique, Deleuze précise que les deux parties d'un mixte ne sont jamais égales, mais surtout qu'un des pôles de la multiplicité est plus ou moins donné d'avance.

> L'une des deux parties est toujours plus ou moins donnée, l'autre est toujours plus ou moins à faire. C'est pour ça que je suis resté très bergsonien. Il disait de très belles choses là-dessus. Il disait que dans un mixte, vous n'avez jamais deux éléments, mais un élément qui joue le rôle d'impureté et celui-là vous l'avez, il vous est donné, et puis vous avez un élément pur que vous n'avez pas et qu'il faut faire[1].

Deleuze demeure en effet profondément bergsonien dans sa méthode. Dans son ouvrage consacré à Bergson (*Le Bergsonisme*), il expliquait que la philosophie se devait de retrouver les différences de nature, les articulations du réel[2]. Pour ce faire, il serait nécessaire de procéder à une division intuitive de la réalité entre des « distinction de droit » et des « mélanges de fait »[3]. Une telle division s'imposerait en ceci que la réalité, justement, ne consisterait qu'en « mixtes ». Or, ce que Bergson appelait les « faux problèmes » seraient toujours le produit d'une mauvaise analyse de cette mixité fondamentale, d'une division trop lâche (comme celle opérée par l'un et le multiple). C'est ainsi que Bergson cherchera à déterminer des différences de nature telle que la durée et l'étendue, la matière et la mémoire. Il ne faut pas oublier, sous peine d'un développement caricatural de cette pensée, que ce que le philosophe entend par « durée » ou « espace » sont des « pures présences », de « pures tendances » qui se combinent, se mélangent toujours dans le monde phénoménal. C'est précisément en cela que la philosophie bergsonienne a pour prétention de déterminer les « tendances », les « mouvements » fondamentaux du réel au delà de l'expérience. Non pas un dépassement de l'expérience au profit de concepts ou d'universaux prédéterminés,

[1] Gilles Deleuze, *Sur la musique II*, Cours Vincennes 03/05/1977, *op. cit.*

[2] Tout le développement qui va suivre se trouve dans le premier chapitre de l'ouvrage consacré à Bergson.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 593.

puisque ce dépassement prend appui sur l'expérience réelle. Toutefois, il y a bien dépassement puisque le penseur, par son travail intuitif, retrouvera les pures articulations qui n'apparaissent jamais telle qu'elle, pour elles-mêmes, puisque la « sphère de l'expérience » consiste toujours en mixtes, en impurs mélanges que le penseur doit dénouer. C'est ainsi que nous éprouvons toujours un mixte de temps et d'espace, les deux tendances ne cessant de se mêler, de s'interpénétrer, d'échanger leurs propriétés[1]. Bergson s'attachera alors à déterminer les caractéristiques essentielles de chacune des tendances, ce qui produira les nombreux dualismes qui rythment sa pensée, l'ensemble de son œuvre. Mais de tels dualismes ne découlent jamais d'une volonté de réduire le réel à une expression de l'une ou de l'autre de ces tendances.

De la même manière, dans la pensée deleuzo-guattarienne, si évoquer la déterritorialisation à l'état pur a un sens conceptuel, il est erroné de vouloir réduire le réel ou l'expérience à partir d'une telle définition, puisque cette réalité se constitue seulement d'agencements, autrement dit de multiplicités qui combinent les diverses tendances (« La déterritorialisation absolue n'est pas sans reterritorialisation[2]. »). Il n'y a que des multiplicités « cartes-calques », « rhizomes-racines » : évoquer un agencement « purement » rhizomatique est tout à fait dénué de sens. « Nous ne parlons […] pas d'un dualisme entre deux sortes de « choses », mais d'une multiplicité de dimensions, de lignes et de directives au sein d'un agencement[3]. » Car, si on privilégie un pôle au détriment de l'autre, il apparaît évident que la pensée deleuzienne conduit à des apories aisément réfutable. C'est par exemple le cas du couple temps-pulsé et non-pulsé (ou répétition-mesure, répétition-rythme). Dans un article sur le rythme en musique, Anne-Claire Désesquelles reprend cette même opposition, en assimilant Deleuze et Guattari au seul rythme compris comme variation absolue :

---

[1] Par exemple la durée pure est définie comme une succession purement interne, sans aucune extériorité, tandis que l'espace pur est défini, à l'inverse, comme une extériorité sans succession. Or, dans l'expérience, le temps va apporter la succession à l'espace, à l'origine dénué de tout aspect temporel, tandis que l'espace va permettre de diviser la durée, à l'origine dénuée de tout aspect spatial. En cela, nous avons toujours affaire à un mélange d'espace-temps et lorsque Bergson évoque la durée, il ne fait qu'évoquer un mouvement fondamental du réel qui ne se montre pas dans le réel comme tel.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.,* p. 97.

[3] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 160.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> Niant l'existence d'aucune immutabilité et plus encore d'aucun modèle éternel, [la conception deleuzo-guattarienne du rythme] oppose l'apparente stabilité des êtres individuels au flux d'énergie qui les crée et le détruit. Sous les formes apparentes se cacherait un principe vital essentiel dont le dynamisme échapperait à toute règle. Immatérielle, informelle, irrationnelle, cette puissance constitue le devenir […]. C'est en lui que se trouverait la réalité en soi, et non dans une éternité fictive ou dans un temps répétitif et mort[1].

Cette conception du rythme supposerait donc un radical rejet de toute répétition au profit d'un changement incessant. Mais bien entendu, une telle conception du rythme pose immédiatement problème, car, « est-il si évident que le degré d'intensité soit proportionnel au degré d'imprévisibilité [2]? » L'auteure critiquera alors le rythme tel qu'il est pensé par Deleuze et Guattari, en expliquant que la puissance du rythme s'explique par une position médiane entre une régularité et une imprévisibilité. Or, il nous semble que les deux philosophes n'ont pas pensé autre chose, et que le rythme constitue bien un mixte entre pulsation et non pulsation. Sinon, il apparaît évident que le point de vue des deux auteurs conduit rapidement à une forme d'aporie.

En somme, les dualismes tels « rhizome/calque », « territoire :déterritorialisation » ne figurent que des « coefficients variables », deux « vecteurs » ou « pôles [3]» des multiplicités. Celles-ci seront donc plus ou moins rhizomatiques, plus ou moins déterritorialisées, mais elles ne le seront jamais « à l'état pur », puisque le régime rhizomatique tout comme les « pointes de déterritorialisation » ne concernent qu'une seule de ses « faces ». Ainsi donc, le binarisme exposé de façon très nette chaque fois, à travers une suite d'oppositions, n'est que la schématisation de droit, le découpage de tendances ou vecteurs purs qui ne cessent de se mélanger dans les multiplicités réelles. « Il existe des structures d'arbres ou de racines dans les rhizomes, mais inversement une branche d'arbre ou une division de racine peuvent se mettre à bourgeonner en rhizome[4]. » En tout cas, l'ouvrage *Mille Plateaux* se clôt sur une mise en garde : « Ne

---

[1] Anne-Claire Désesquelles, « Le Rythme musical : à la jointure de l'intérieur et de l'extérieur », *Kairos,* numéro 21, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 175.

[2] *Ibidem*, p. 176.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 181.

[4] *Ibidem*, p. 30. « Des arbres peuvent correspondre au rhizome, ou inversement bourgeonner en rhizome. » (*Ibidem*, p. 27). « Il y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines. » (*Ibidem*, p. 47).

jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver[1]. »

4. Une esthétique de l'intensité

Finalement, nombreux sont les concepts deleuziens qui paraissent incompréhensibles si on ne les saisit pas selon la démarche spécifique du philosophe. Sur le plan de l'art, Gilles Deleuze (entre autre avec Guattari) développe une esthétique de l'intensité. Celle-ci consiste à rechercher les « dynamismes spatio-temporels » qui ont présidé à l'œuvre.

> Plus profond que les qualités et les étendues actuelles, que les espèces et que les parties actuelles, il y a les dynamismes spatio-temporels. C'est eux qui sont actualisants, différenciants. Il faut en faire le relevé en tout domaine, bien qu'ils soient ordinairement recouverts par les étendues et qualités constituées[2].

Dès son livre-souche *Différence et Répétition*, Deleuze avait ainsi établi un programme de recherche esthétique : repérer les multiplicités intensives et virtuelles qui président à l'individuation spatio-temporelle des œuvres. Pour ce faire, il faut lutter contre la représentation, la « longue erreur » selon Deleuze[3]. Le système représentatif nous cacherait ce que l'on peut qualifier de noumène deleuzien, à savoir l'intensité, la différence pure. « L'expression « différence d'intensité » est une tautologie. L'intensité est la forme de la différence comme raison du sensible. Toute intensité est différentielle, différence en elle-même. Toute intensité est E-E', où E renvoie lui même à e-e', et e à ε à ε', etc. […][4]. » Ces intensités nous seraient difficilement accessibles puisqu'elles seraient recouvertes par les qualités et tendraient à s'annuler dans les étendues[5]. Ce voilement constituerait une véritable illusion (qui cache la différence), mais surtout une illusion transcendantale (car l'intensité se cache réellement dans les qualités et dans l'espace)[6]. L'intensité correspond à la limite de la sensibilité : elle n'est pas sensible mais l'être du sensible, c'est-à-dire ce par quoi le donné est donné. Cet être du sensible

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 621.

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 204.

[3] « L'histoire de la longue erreur, c'est l'histoire de la représentation, l'histoire des icônes. » (*Ibidem*, p. 385).

[4] *Ibidem*, p. 155.

[5] *Ibidem*, p. 205.

[6] *Ibidem*, p. 342.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

se trouve dans une « profondeur originelle », un *spatiu*m intensif et subreprésentatif. Un tel *spatium* est présenté comme la véritable « matrice de l'espace »[1]. En elle se joue tout « un fourmillement de différences, un pluralisme des différences libres, sauvages, non domptées, un espace et temps proprement différentiels, originels […][2]. » Dans cette dimension évoluent ce que Deleuze nomme des « simulacres ». « Le simulacre est ce système où le différent se rapport au différent par la différence elle-même[3]. » Ce sont des multiplicités dans lesquelles la différence est l'ultime unité[4]. Elles rejettent donc toute forme de ressemblance (ce pourquoi elles sont jugées « démoniaques [5]»). Des séries de différences se constituent qui entrent alors en communication. Comme la différence peut-elle entrer en communication avec une autre différence sans se retrouver soumises à un régime représentatif de médiation ? Deleuze invente pour remédier à ce problème, le concept de sombre précurseur ou dispars qui correspond à une différence de second degré, une différence de différence, un différenciant de la différence. Et c'est lui qui met ainsi en connexion des différences de premier degré[6]. Ce couplage entre série hétérogène permis par le dispars va provoquer un phénomène de résonance interne, puis celui d'un mouvement forcé qui dépassera en amplitude toutes les séries de base[7]. De cette amplitude vont naître de purs dynamismes spatio-temporels qui vont s'individuer et s'annuler dans les qualités et les extensions[8]. Un tel développement décrit les étapes de toute forme d'individuation spatio-temporelle[9]. Renouer avec ce « domaine sub-représentatif » constituera l'objet de l'esthétique deleuzienne. « Saisir l'intensité indépendamment de l'étendue ou avant la qualité dans lesquelles elle se développe, tel est l'objet d'une distorsion des sens[10]. » Or il semble bien que les

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 71-72.

[2] *Ibidem*, p. 72.

[3] *Ibidem*, p. 354.

[4] *Ibidem*, p. 79.

[5] *Ibidem*, p. 167.

[6] *Ibidem*, p. 157.

[7] *Ibidem*, p. 154-155.

[8] *Ibidem*, p. 356.

[9] *Ibidem*, p. 364.

[10] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*, p. 305. Deleuze insiste sur la rareté de telles

dualismes qui parsèment *Mille Plateaux* correspondent chaque fois à cette différence entre, d'une part, une réalité actuelle, représentative, et d'autre part une réalité virtuelle, sub-représentative qui correspond aux multiplicités intensives comme simulacre. Or, toute chose possède une partie actuelle et une partie virtuelle, toutes deux coexistantes. « Tout objet est double, sans que ses deux moitiés se ressemblent, l'une étant image virtuelle, l'autre image actuelle. Moitiés inégales impaires[1]. » C'est ce que démontre d'ailleurs, sur un plan musical, la double lecture des leitmotive wagnériens qui, chacune, semble bien correspondre tantôt à la partie actuelle et représentative, tantôt à la partie virtuelle, multiple et intensive. Pour cette raison, une œuvre, en tant qu'elle constitue une multiplicité ou un agencement, peut toujours être sujet à une double lecture, selon que l'on insiste sur sa part formelle, signifiante, ou au contraire sur sa part déterritorialisée, intensive. Ce sera par exemple le cas de la nouvelle de Kafka *Chacal et Arabes*. Deleuze et Guattari évoquent la lecture psychanalytique qui consistera à faire des « arabes » une représentation du père, des « chacals » celle de la mère, tandis que le ciseau rouillé symbolisera la castration. Mais une autre lecture, intensive, proposée par les auteurs, fera des « arabes » une masse organisée, extensive ; assimilera les chacals à une meute intense et insaisissable ; tandis que les ciseaux incarneront le milieu : à la fois vecteur d'une pullulation des chacals et domptage de cette même multiplicité[2]. Cette double lecture à l'œuvre ici dans le champ littéraire se retrouve également dans le domaine de la musique.

5. La double-lecture deleuzienne du leitmotiv wagnérien

Gilles Deleuze évoque les critiques acerbes de Debussy adressées à l'esthétique wagnérienne, assimilant ces motifs conducteurs à de vulgaires « poteaux indicateurs »[3]. Il interprète également la fameuse opposition Nietzsche/Wagner de la façon suivante : « 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[4]. »

---

expériences. Il évoque les drogues ou bien la sensation de vertige (*Ibidem*).

[1] *Ibidem*, p. 270-271.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 50-51.

[3] *Ibidem*, p. 392-393.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 329.

Nietzsche aurait reproché aux opéras wagnériens de concevoir encore la musique comme une suite de développements de formes, et qu'à ce type de développement, comme corrélat, correspond, sur le plan du drame, la formation de sujets musicaux. Et cette corrélation serait le plus parfaitement exprimée par l'usage généralisé du leitmotiv qui fait correspondre à un motif reconnaissable un sujet, un sentiment ou un lieu. Nous serions ainsi de plein pied dans le plan d'organisation sur lequel se développe les formes ainsi qu'un temps-pulsé. Toujours à propos de Nietzsche, Deleuze déclare lors d'un cours donné à Vincennes :

> Quand il dit que la musique de Bizet c'est bien mieux que Wagner, il veut dire que dans la musique de Bizet, il y a quelque chose qui pointe et qui sera bien mieux réussi par Ravel ensuite, et ce quelque chose, c'est la libération des vitesses et des lenteurs musicales, c'est-à-dire ce qu'on appelait à la suite de Boulez la découverte d'un temps non-pulsé, par opposition au temps pulsé de développement de la forme et de la formation de sujet[1].

Une telle interprétation semble toute naturelle de la part de Deleuze si l'on érige le plan de consistance en modèle absolu : quoi de plus soumis au régime représentatif que le leitmotiv wagnérien ? Pourtant, le point de vue boulézien tiendra une grande place dans *Mille Plateaux*. Boulez va procéder à une réhabilitation du leitmotiv qui, d'une part se libérerait complètement de sa subordination première aux personnages (si décriés par Nietzsche), mais qui, en plus de cela, libérerait un temps flottant et non-pulsé[2]. Car le leitmotiv est devenu un « thème flottant qui vient se coller ici ou là, à des endroits très différents. » Les retours d'un même leitmotiv ne dépendront alors plus de la signification du drame, le motif pouvant indifféremment « flotter aussi bien sur les montagnes que sur les eaux, sur tel personnage ou sur tel autre […][3]. » Bien plus, Boulez observe que ces mêmes leitmotive ne consistent plus en variations formelles, mais en variations continues de vitesses, de ralentissements, témoignant ainsi d'une libération de la forme au profit d'un temps non-pulsé, d'une prolifération de vitesses et de lenteurs, comme le sous-tend le plan de consistance. Mais le plus important reste peut-être l'attitude deleuzienne à cet égard : il n'évoque pas une interprétation juste ou « vraie » du leitmotiv – il préfère parler de deux évaluations différentes. Certains chefs

[1] Gilles Deleuze, *Sur la musique 1*, Cours Vincennes 08/03/1977, *op. cit.*

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 332, p. 392.

[3] Gilles Deleuze, *Sur la musique 1*, Cours Vincennes 08/03/1977, *op. cit.*

d'orchestre ont mis l'accent sur la dimension pulsée, formelle, signifiante, personnalisée du leitmotiv, tandis que Boulez a évalué différemment le problème. C'est ainsi que le leitmotiv, comme tout événement (qu'il soit musical ou non) constitue un mixte ; et que selon l'évaluation que l'on fera de ce mélange, celui-ci tendra tantôt vers le plan d'organisation, tantôt vers le plan de consistance. En tout cas, ce qui demeure capital, c'est que tout événement est susceptible de recevoir deux lectures que l'on peut qualifier de « striée », ou de « non-striée ». Bien sûr, il est évident que l'œuvre deleuzienne ira célébrer un pôle au détriment de l'autre, parlera en des termes souvent lyriques du plan de consistance, et connotera toujours négativement le plan d'organisation. Mais plus profond que cette seule observation, Deleuze évoquera une « inégalité de statut ».

6. Présence du pur et de l'impur dans la multiplicité

Une telle inégalité s'expliquerait du fait que le temps pulsé serait toujours donné, voire imposé, tandis que le temps non-pulsé nécessiterait une création originale, une véritable « conquête » à partir des formes préétablies[1] : « La question, c'est comment arracher un temps non pulsé et qu'est-ce que ça veut dire arracher un temps non pulsé à ce système de la pulsation chronologique[2] ? » Les deux mouvements (du pulsé au non-pulsé, du non-pulsé au pulsé) ne se laissent point fondre en un même processus qu'il suffirait d'inverser : ce sont deux mouvements non-symétriques : par exemple pulser le temps, et redonner du non-pulsé à partir du lisse, strier le lisse et redonner du lisse à partir du lisse etc[3]. Une telle inégalité s'explique aisément si l'on reporte ces dualités sur le couple actuel/virtuel, extensif/intensif. Deleuze, dans *Différence et Répétition*, insiste sur la difficulté de renouer avec la part intensive du réel, du fait, notamment, du régime représentatif qui annule toute différence : retrouver le régime intensif est une « conquête ». Mais pour autant, on ne saurait chercher à obtenir un temps non-pulsé à l'état pur, car, comme le dit encore Deleuze : « […] si vous supprimez toute pulsation ou temps pulsé, alors là […], c'est le pur nihilisme, il n'y a même plus de temps pulsé

[1] « Le temps non-pulsé vous ne pouvez que le conquérir et c'est par là, j'insiste sur l'inégalité de statut d'une certaine manière, le temps pulsé vous sera toujours donné […]; l'autre, il faudra l'arracher. » (Gilles Deleuze, *Sur la musique II*, Cours Vincennes 03/05/1977, *op. cit.*).

[2] *Ibidem.*

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 593, 600.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

ou de temps pas pulsé : il n'y a plus rien[1]. » Le temps non-pulsé, ce « temps libéré de la mesure », constitué de rythmes hétérogènes qui n'entrent plus sous la « domination d'une forme unifiante », n'est pas antinomique avec « temps-pulsé » mais en a besoin[2]. Bien plus, la pulsation peut redonner du non-pulsé. Avec Stravinsky par exemple, c'est à partir d'un temps pulsé à l'extrême, d'une multiplication des étalons de mesure les plus hétérogènes que va naître un temps non-pulsé[3].

Le premier mouvement du ballet *Le Sacre du Printemps* consiste en effet en superpositions de plusieurs petites cellules relativement simples qui, au lieu de se développer, tournent sur elle-même tout en variant leur formule par des déplacements d'accents et des modifications de durées afin d'éviter toute répétition littérale. Malgré la complexité de l'ensemble, l'auditeur discernera chacune des cellules et pourra ainsi saisir leurs confrontations réciproques, car à chacune correspond un instrument, ou un timbre singulier[4]. Prises dans cette simultanéité, ces cellules sont moins harmonisées que superposées selon des strates indépendantes. Aussi les accords qu'elles forment ensemble n'obéissent plus à une logique tonale mais constituent des rencontres, des « blocs d'accord[5] ». L'espace-temps n'est plus polarisé sur une tonique ou un thème mais

---

[1] Gilles Deleuze, *Sur la musique II*, Cours Vincennes 03/05/1977 *op. cit.*

[2] De même pour le strié et le lisse : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 607.

[3] Richard Pinhas, lors des cours de Deleuze consacré à la musique, insiste à plusieurs reprises sur l'émergence d'un temps non-pulsé à partir d'un « surplus de mesure ». Il fournit l'exemple de *Music in Changing Parts* de Philip Glass, mais aussi de la période dite « électrique » de Miles Davis : « […] à partir du moment où tu emploies un élément anachronique et que tu l'inclus dans une perspective d'innovation, tu arrives à un résultat encore plus puissant, et à un certain niveau, l'emploi de structures binaires, qu'on a vu démarrer dans le jazz contemporain avec Miles Davis, c'est l'avènement du néo-binarisme américain, il reprend un des éléments les plus territorialisés dans l'usage moderne, à savoir la batterie, c'est ce qui découpe le temps musical sur une base deux ou trois, selon les normes conventionnelles, et qu'est-ce qu'il fait avec cet élément le plus territorialisé ? Il invente ou réinvente une prolifération de temps composées, à ce point que, finalement, il crée à l'aide cet événement « ancien », ou très codé, il créer une espèce de ligne de déterritorialisation quasi absolue, au niveau des structures rythmiques. » (Richard Pinhas dans Gilles Deleuze, *Sur la musique I*, Cours Vincennes, 08/03/1977, *op. cit.*).

[4] Pierre Boulez, *Leçons de musique. Point de Repère tome 3*, Paris, Broché, 2005, p. 447-448.

[5] Sur le traitement des accords chez Stravinsky, voir Jean-Paul Olive, *Musique et Montage. Essai sur le matériau musical au début du XXème siècle*, *op. cit.*, p. 129. Nous lui empruntons le terme de « bloc

devient multipolaire, subissant une perpétuelle désorganisation. C'est ainsi qu'une multiplication des rythmes, un temps pulsé à l'extrême pourrait-on dire, « dégorge [1]» un temps non-pulsé, c'est-à-dire proprement démesuré, qui dépasse, qui n'est plus réductible à un étalon donné. Ainsi, temps pulsé/temps non-pulsé n'ont rien d'antinomique puisque parfois, ce sera par le gauchissement de la pulsation dans les parodies, ou par une stratification de durées hétérochrones, que va pouvoir être dégagé un « temps non-pulsé »[2].

Finalement, bien que l'accent soit mis sur le pôle du plan de consistance (temps non-pulsé, espace lisse, rhizome…), il ne faut jamais se contenter d'une opposition abstraite, car alors toute la dynamique conceptuelle se retire au profit de l'élévation d'un modèle au détriment de l'autre : rhizome contre arbre, consistance contre organisation, temps non-pulsé contre temps pulsé etc. On prônera alors une utopique dilution absolue de toute forme, ce qui revient d'ailleurs le plus souvent à ne pas prendre conscience des dangers qu'une telle volonté implique. Deleuze et Guattari ont beaucoup insisté sur la prudence nécessaire lorsqu'on entreprend une déterritorialisation. « On n'y va pas à coup de marteau, mais avec une lime très fine[3]. » Sur un plan artistique, le risque est la production d'un simple chaos dénué de force et de consistance, un « amas statistique[4] », l'expression d'un « pur nihilisme » comme dit plus haut :

> On prétend ouvrir la musique à tous les événements, à toutes les irruptions, mais, ce qu'on reproduit finalement, c'est le brouillage qui empêche tout événement. On n'a plus qu'une caisse de résonance en train de faire trou noir. […] On rend flou un ensemble, au lieu de définir l'ensemble flou par les opérations de consistance ou de

---

d'accord ».

[1] « Même la ville la plus striée dégorge des espaces lisses […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p. 624).

[2] « […] le temps lisse est produit à partir de la striure mais précisément d'un excès de striure d'un trop-plein de striure. » (Eric Dufour et Geneviève Mathon, « Le Rythme musical », *Musique et Temps*, Paris, Cité de la musique, 2008, p. 81). Concernant le dualisme strié/lisse, Deleuze et Guattari font remarquer qu'ils ne sont en rien antimonique et que le strié peut très bien « dégorger » du lisse. « Mais, justement, ce qui nous intéresse, ce sont les passages et les combinaisons, dans les opérations de striage, de lissage. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 624).

[3] *Ibidem*, p. 198.

[4] *Ibidem*, p. 425.

consolidation qui portent sur lui[1].

À ce sujet, Deleuze et Guattari donnent l'exemple de Varèse qui accusait l'expérimentation bruitiste menée par les futuristes de ne s'en tenir qu'à une simple reproduction du bruit et non à son dépassement. La musique véritable doit consister en une transmutation du bruit en son, c'est-à-dire en une intégration des fréquences utilisées dans une œuvre véritable[2]. *Mille Plateaux* s'appuie sur le procédé de composition fort élaboré d'*Intégrales* (1924-1925) de Varèse ; « […] il faut une figure simple en mouvement, et un plan lui-même mobile, pour que la projection donne une forme hautement complexe, c'est-à-dire une distribution cosmique ; sinon, c'est du bruitage[3]. » Contrairement à ce peut soutenir Buydens, Deleuze ne rêve pas d'une musique « purement aformelle » ; la forme n'a pas un simple statut négatif de « mal nécessaire » puisque loin d'une opposition simplement manichéenne, la forme sert à rendre perceptible des mouvements imperceptibles : les forces, les tensions, les intensités.

> Comment des lignes de déterritorialisation seraient-elles mêmes assignables hors des circuits de la territorialité ? Comment ne serait-ce pas dans de grandes étendues, et en rapport avec de grands bouleversements dans ces étendues, que coule tout d'un coup le minuscule ruisseau d'une intensité nouvelle ? Que ne faut-il pas faire pour un nouveau son[4] ?

C'est ainsi que rejeter par exemple la musique *pop* parce qu'elle constituerait un mauvais usage de la ritournelle, ne serait-ce pas là l'expression d'une interprétation de Deleuze teintée de ressentiment ? Aussi, les interprétations comme celles de Buchanan, de Cox ou de Buydens assimilent étrangement Gilles Deleuze à un sévère élitiste. Son esthétique devient l'expression d'un ressentiment, d'une force qui nierait la différence par rapport aux autres forces, et se fermerait alors sur sa prétendue identité, sur ses

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 424.

[2] Voir Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, *op. cit.*, p. 13.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p., 425. Description par Varèse : « […] considérons la projection changeante d'une figure géométrique sur un plan, avec la figure et le plan qui tout deux se meuvent dans l'espace, mais chacun avec ses propres vitesses, changeantes et variées, de translation et de rotation. La forme instantanée de la projection est déterminée par l'orientation relative entre la figure et le plan à ce moment. » (*Ibidem*, p. 95).

[4] *Ibidem*, p. 47.

propres critères. Ce serait un refus du rapport comme différenciation mutuelle, autrement dit comme devenir. Or, il semble que toute composition musicale relèverait forcément, pour Deleuze, d'un formidable travail d'affirmation, c'est-à-dire d'une mise en rapport novatrice d'éléments sonores divers qui, par là même, affirment leur différences, leurs distances, leurs écarts.

7. La puissance affirmative de la musique

Deleuze fait remarquer que les musiciens n'évitent pas la rengaine populaire, la ritournelle territoriale, tel « un chant de travail, un chant de marche, un chant de danse, un chant pour le repos, un chant à boire, une berceuse… ». Bien au contraire, ils s'en servent, s'en inspirent, les intègrent dans leurs œuvres. « C'est curieux comme la musique n'élimine pas la ritournelle médiocre ou mauvaise, ou le mauvais usage de la ritournelle, mais l'entraîne au contraire, ou s'en sert comme d'un tremplin[1]. » On peut convoquer à ce sujet la magnifique anecdote rapportée par Stravinsky à propos de l'utilisation de la *Jambe de Bois* pour son œuvre *Petrouchka* : « Un orgue de barbarie le jouait tous les après-midi sous ma fenêtre à Beaulieu et, cela m'ayant apparu un bon air pour la scène que je composais à ce moment, je l'y insérai[2]. » De telles ritournelles seraient un « tremplin » pour l'acte compositionnel justement parce que ce serait par là que passerait le caractère profondément affirmateur de la musique qui s'empare de tous ces matériaux plus ou moins pauvres. Deleuze évoque ici une véritable « transmutation » opérée par le travail de composition : « Pour que la musique se libère, il faudra passer de l'autre côté, là où les territoires tremblent, ou les architectures s'effondrent, où les éthos se mêlent, où se dégage un puissant chant de la Terre, la grande ritournelle qui transmue tous les airs qu'elle emporte et fait revenir[3]. » Juger des musiques comme « mauvaises », en s'emparant de critères deleuziens ne peut, finalement, que témoigner d'un contre-sens. Car l'art musical consiste justement à s'emparer des ritournelles proches de simples rengaines, mais pour les transposer dans une composition d'une dimension plus importante, afin de produire un saut qualitatif

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 431.

[2] Igor Stravinsky et Robert Craft, *Souvenirs et commentaires*, Gallimard, 1963, p. 118. De même l'air du basson qui ouvre le *Sacre* est un air populaire : « Il provient d'une anthologie de musique populaire lituanienne que j'avais trouvée à Varsovie […]. » (*Ibidem*, p. 121).

[3] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 132.

inédit. Faire de la déterritorialisation l'expression du « bien », et du territoire la part mauvaise, nocive qu'il faudrait à tout prix réduire au minimum, cela revient à faire de la théorie deleuzo-guattarienne une forme presque caricaturale de ressentiment théorique[1]. Finalement, et comme le précise d'ailleurs le « sixième théorème de la déterritorialisation », user du plus territorialisé comme point de départ d'une création ne limiterait pas le processus de déterritorialisation recherché, mais intensifierait bien plutôt ce dernier en retour[2]. C'est pourquoi le processus de création s'appuierait souvent sur des formes fortement hiérarchisées pour justement se les opposer, les malmener, les « travailler »[3].

> « Ah vous dirai-je maman… », « Elle avait une jambe de bois… », « Frère Jacques ». Ritournelle d'enfance ou d'oiseau, chant folklorique, chanson à boire, valse de Vienne, clochettes à vache, la musique se sert de tout et emporte tout. Ce n'est pas qu'un air d'enfant, d'oiseau ou de folklore, se réduise à la formule associative et fermée dont nous parlions tout à l'heure. Il faudrait plutôt montrer comment un musicien a besoin de ce premier type de ritournelle, ritournelle territoriale ou d'agencement, pour la transformer du dedans, la déterritorialiser, et produire enfin une ritournelle du second type, comme but final de la musique, ritournelle cosmique d'une machine à sons[4].

Aucun manichéisme donc, mais plutôt une combinaison, un échange, seul apte à provoquer un devenir, une déterritorialisation.

Après avoir abordé la forme d'expression de la ritournelle territoriale et déterritorialisée, c'est-à-dire la création d'une diagonale dans le système ponctuel, nous pouvons à présent voir en quoi consiste la forme de contenu correspondant à ces

---

[1] Il suffit de prendre en considération d'autres domaines que la musique, tels qu'ils sont abordés dans *Mille Plateaux*, pour s'en convaincre. On ne peut oublier par exemple que les « langues mineures », objet de toute écriture littéraire d'après les auteurs, ne sauraient exister en soi, mais seulement par rapport à une « langue majeure » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 132) ; qu'il ne s'agit pas non plus de rejeter « le mot d'ordre » mais bien plutôt de « dégager la potentialité révolutionnaire » de celui-ci (*Ibidem*, p. 139).

[2] *Ibidem*, p. 377.

[3] Ce serait le cas par exemple dans les romans de Kafka qui décrivent une machination bureaucratique paranoïaque, mais pour y faire passer l'errance aberrante d'un personnage (la « fonction-K »). De même un compositeur ne doit pas rejeter les rengaines mais au contraire les utiliser, l'idéal étant de composer un véritable patchwork hétérogène de musiques provenant de tous les horizons. (*Ibidem*, p. 48).

[4] *Ibidem*, p. 431.

différents degrés d'expression. Il n'y aurait pas agencement musical, ni même déterritorialisation, si une forme de contenu n'interférerait pas avec la forme d'expression, dont les deux états extrêmes viennent d'être dégagés : système ponctuel, système linéaire ou « sur-linéaire »[1]. En quoi consiste ce contenu de l'agencement musical ? Et comment entre-t-il en relation avec l'expression pour former ensemble une ritournelle déterritorialisée, à savoir de la musique ?

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 367.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

4. Le contenu de l'agencement musical

Tout d'abord, Deleuze et Guattari ne croient pas en une musique abstraite, uniquement fondée sur les principes de sa propre forme (conception formaliste défendue par Hanslick)[1]. La musique enveloppe toujours un contenu. On pourrait dire, de façon plus simplifiée, qu'elle « raconte » quelque chose, encore que ce soit de manière très spéciale, comme nous le verrons. On nous pardonnera de citer un long passage de *Mille Plateaux* en guise d'introduction, mais il résume parfaitement les problèmes du contenu musical et constitue en cela un point de départ idéal pour notre recherche.

> Or quelle est l'affaire de la musique, quel est 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. […] 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[2].

À lire ce développement, on peut déjà énumérer quelques problèmes qu'il nous faudra développer pour tâcher de comprendre ce qu'implique le contenu musical dans le système deleuzien. Pourquoi l'enfant, la femme et l'oiseau constitueraient-ils les contenus essentiels de la musique en général ? En quel sens de tels sujets peuvent-ils correspondre à un contenu musical ? À quoi pourrait bien ressembler un « enfant musical » ? D'autre part, en quoi le rapport entre l'expression et le contenu musical pourrait-il être autre chose qu'un rapport d'imitation ? Et que faut-il entendre par « mourir avec bonheur », assimilation *a priori* paradoxale du tragique et de la joie ?

---

[1] Comme il est dit, lors d'un cours donné à Vincennes : « Il n'y aurait pas de seuil d'abstraction dans la musique ; je ne suis pas d'accord avec une conception de la musique abstraite[1]. » (Gilles Deleuze, *Sur la musique I*, Cours Vincennes 08/03/1977 », *op. cit.*).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 367.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Cette série de questionnements condense d'après nous le problème propre au contenu musical de l'agencement musical tel qu'il est définit par Deleuze et Guattari.

1. Pourquoi un enfant, une femme, un oiseau ?

Soutenir que toute musique aurait pour contenu un enfant, une femme ou un oiseau est, à première vue, une considération aussi étrange que cavalière. Mais tout d'abord, que faut-il comprendre par « enfant », « femme » ou « oiseau » ? À l'instar des « personnages conceptuels » en philosophie, Deleuze a crée des « personnages musicaux » pour désigner les contenus. Le personnage qui incarne la première ritournelle, dite « territorialisante » est un enfant seul, perdu et soumis à l'angoisse, qui se chante une petite chanson pour calmer sa peur. « 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 » […]. Tra la la[1]. » Ou bien un chant émane d'une maison : « Un enfant chantonne pour recueillir en soi les forces du travail scolaire à fournir. Une ménagère chantonne, ou met la radio, en même temps qu'elle dresse les forces anti-chaos de son ouvrage[2]. » Dernière ritournelle, dite « cosmique » : un individu part de chez lui (« Adieu, je pars »), un oiseau quitte son territoire. Mais en quoi de tels « sujets » (pour ne pas dire anecdotes) seraient-ils essentiels à la musique ? Pourquoi un oiseau, une femme et un enfant ?

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 368. Voir aussi Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 118. Félix Guattari évoque, pour son compte, ce même exemple dans *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op.. cit.*, p. 109. Le jeu de disparition/apparition découvert par Freud, et que l'on nomme depuis le « Fort-Da » est assimilé par Deleuze et Guattari à cette première ritournelle territorialisante. « (…) 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 (…). » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 368). Freud avait observé un enfant âgé de dix-huit mois qui jetait une bobine en prononçant « Fort » (« loin »), puis tirait l'objet à lui pour le faire réapparaître en disant cette fois « Da » (« voilà »). Il s'agit donc bien d'un jeu de départ et de retour, de disparition/réapparition. Deleuze et Guattari reprochent à Freud d'avoir interperté ce jeu comme un travail d'élaboration psychique de l'enfant. Sa mère s'absentant souvent, cet enfant aurait cherché à se rendre maître de cette situation désagréable en reproduisant celui-ci dans l'espace d'un jeu – espace dans lequel l'enfant peut assumer un rôle non plus passif mais actif. (Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 16-18).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 382.

On pourrait alors penser que l'usage des comptines, des berceuses, de chants d'oiseaux par certains musiciens, constitueraient autant de « références » à ce type de situations ; références qui s'avéreraient si nombreuses, si récurrentes, que les auteurs en auraient conclut à une essentialité de tels sujets[1]. Pourtant, il ne s'agit pas de thèmes, de motifs ou de sujets si fréquents qu'on les aurait ainsi, par habitude ou par convention, assimilés à la musique en général. On constate sans mal en quoi un tel argument est loin d'être suffisant. En revanche, on peut penser que les auteurs ont adopté un champ référentiel suffisamment restreint (Schumann, Mozart ou Berg pour les comptines et les berceuses ; Messiaen pour les chants d'oiseaux), pour mieux opérer une douteuse extrapolation à partir de ces quelques exemples[2]. Aussi médisante que puisse paraître une telle supposition, elle ne nous semble pas pourtant inexacte. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer deux influences essentielles : Schumann et Proust.

Pourquoi un enfant, un oiseau, une femme ? On peut naturellement penser aux thèmes poétiques du *lied* romantique, notamment ceux de Schumann, tant affectionnés par Félix Guattari. On y retrouve en effet les thèmes romantiques par excellence : le promeneur perdu dans la nuit qui se chante une chanson pour se consoler (« Le promeneur qui n'éclairent plus/ Ni le soleil ni le clair de lune/ Entonne une chanson dans le noir/ Et ne se tourmente pas davantage[3]. ») ; un oiseau chantant[4] ; la mort de l'enfant, tué sur le chemin en dehors de son territoire (« Le Jeune garçon rêve qu'on l'a envoyé/ Avec trente écus en poche, aux confins de la lande/ Et qu'il a été tué en

[1] « La musique toute entière est traversée du chant des oiseaux, de mille manières, de Janequin à Messiaen. Frrr, Frrr. […] 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. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 368).

[2] On remarquera que le passage consacré à la musique dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* cite essentiellement des compositeurs de la période romantique et post-romantique : Liszt, Chopin, Schumann, Wagner, Debussy, Wagner, Mahler. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit*., p. 180-181). Suivant ce sens, on pourrait même taxer les auteurs d'imposer à la musique ce qu'ils avaient défini dans le roman kafkaïen, mais on voit ce que cela implique comme malhonnêteté intellectuelle supposée.

[3] Robert Schumann « Réconfort dans le chant, op. 142, n°1 » (1840) (texte de Justinus Kerner), *Lieder*, traduit par Daniel Henry, Deutsch Grammophon, 1979.

[4] Par exemple « Cout Réveil » (texte de Justinus Kerner) ou « Dis moi, cher petit oiseau, op. 27, n°1 » (texte de Friedrich Hebbel), *Lieder*, *op. cit.*.

chemin[1]. »), ou bien encore le rêve morbide du décès de sa femme, ou la nostalgie de la « bien-aimée », la mélancolie du pays natal, les adieux d'un voyageur... *Le Rêve d'une mère, opus 40 n°2*, dont le texte est d'Hans Christian Andersen, se montre exemplaire en ceci qu'il condense pratiquement tous les contenus deleuzo-guattariens de la musique : la mère et l'enfant dans la maison, la menace de mort, les oiseaux situés en dehors du territoire.

> La mère prie avec ferveur et contemple dans son berceau
> Son bébé qui sommeille.
> Il repose calme et confiant dans son berceau.
> Elle croit avoir devant elle un ange.
> Cependant, au dehors, le corbeau et ses congénères
> Croassent leur romance :
> Ton petit ange, ton petit ange va être à nous,
> Il nous servira de pâture[2].

On retrouve de même dans la *Recherche* proustienne de nombreux exemples de ce que pourrait être un devenir-femme ou un devenir-animal de la musique. En effet, la petite phrase de Vinteuil rappelle une « passante[3] » ou une « promeneuse[4] » purement musicales. Le narrateur, de même, décrira les phrases de Vinteuil comme des « amies[5] », et la petite phrase comme l' « apparition magique » d'une « adolescente[6] ». Nous trouvons également un passage où le narrateur se demande si une phrase « familiale et domestique » présente dans le Septuor n'aurait pas été inspirée à Vinteuil par le sommeil de sa fille[7]. De même nous trouvons de nombreuses analogies entre la musique et le chant de l'oiseau : notamment en ce qui concernent certains leitmotive

[1] Robert Schumann, « Le Garçon de la lange op. 122, n°1 » (1852/53), *Lieder*, *op. cit.*.

[2] Robert Schumann, « Rêve d'une mère, op. 40, n°2 » (1840), *Lieder*, *op. cit.*.

[3] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, Paris, Éditions La Pléiade, 1971, p. 210.

[4] *Ibidem*, p. 264.

[5] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit.*, p. 373.

[6] *Ibidem*, p. 249.

[7] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op.cit.*, p. 253. On remarquera d'ailleurs que Proust compare cette même phrase aux « *rêveries de Schumann* ». (*Ibidem*).

wagnériens[1], mais aussi pour la petite phrase de la Sonate qui est comparée au « roucoulement d'une colombe », ou le Septuor, qui relèverait du « mystique chant du coq [2]». Ou encore le début de la Sonate, qui est comparé au dialogue entre un oiseau et un violon.

> D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. (…) Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau ! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'apprivoiser, le capter[3].

Ce passage de la *Recherche* a toute son importance pour Deleuze. Bien qu'il l'analyse évidemment dans son ouvrage consacré à Proust, il convoque cette description dans *Mille Plateaux* pour décrire l'usage de la ritournelle dans le classicisme[4], mais aussi dans son livre su Francis Bacon, pour décrire le couplage de deux sensations qui forment ensemble une « Figure »[5]. Bien qu'on puisse, à bon droit, supposer que les auteurs se soient inspirés des thèmes du *lied* romantique ou des descriptions musicales de Proust, on ne doit pas chercher à expliquer le contenu musical par une simple extrapolation de thèmes préexistants. Et ce d'autant plus que, justement, comme nous le verrons, le contenu n'est pas assimilable à un simple sujet ou à un thème[6].

2. Souvenirs, associations d'idées et clichés

Il serait bien entendu erroné de penser que l'essentialité de tels contenus musicaux trouverait une explication, du moins sa source, dans la fréquence repérée de certaines associations d'idées chez les auditeurs. Beaucoup de compositions « feraient penser » à des chants d'oiseaux, ou bien à un chantonnement d'enfant, à celui d'une femme. On repère sans mal ce qu'une telle démarche peut avoir de flou et de fragile, voire

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op.cit.*, p. 160.

[2] *Ibidem*, p. 250.

[3] *Ibidem*, p. 352.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 417.

[5] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit*., p. 67.

[6] « […] 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. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 367). (Nous soulignons)

d'indémontrable. Mais aussi intenable que soit cette hypothèse, elle présente l'avantage de mettre le doigt sur une dimension de l'agencement musical. En effet, d'après le pôle territorial de celui-ci, son contenu s'assimile aux associations d'idées ou aux souvenirs de l'auditeur. Sur ce point, Deleuze et Guattari citent à plusieurs reprises l'exemple de la petite phrase de Vinteuil telle qu'elle est perçue par Swann dans la *Recherche* proustienne. La sonate reste, pour ce personnage romanesque, le prétexte à une série d'associations d'idées : le bois de Boulogne, le visage de l'être aimé Odette[1]. « Une musique doit laisser échapper une petite phrase qui se connecte avec le visage d'Odette, au point que la petite phrase n'est plus qu'un signal[2]. » Suivant cette écoute, la musique ne peut se suffire à elle-même, mais constitue plutôt un relais, un prétexte pour se remémorer autre chose. « C'est cela, l'esthétisme, l'amateurisme de Swann : il faut toujours que quelque chose lui rappelle autre chose, dans un réseau d'interprétations sous le signe du signifiant[3]. » Swann se voit reprocher de réduire l'œuvre musicale de Vinteuil à ce que Lawrence qualifiait, dans le cadre de la littérature, de « sale petit secret »[4] ; autrement dit à son « affaire individuelle[5] », la petite phrase ne devenant que l'hymne de son histoire d'amour, ou se voyant simplement associée aux contextes dans lesquels la musique a été entendue[6]. Un tel mode d'écoute, centré sur l'individu, n'est pas rejeté par Deleuze et Guattari, mais elle se voit malgré tout qualifiée de « non-musicales », en ceci que le contenu de l'agencement musical est cherché dans un domaine extérieur: souvenirs, fantasmes personnels, association d'idées etc. C'est ainsi que 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 […][7]. » Car le concept de

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 392.

[2] *Ibidem.*, p. 227.

[3] *Ibidem.*, p. 227.

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 58.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 30.

[6] C'est ce qu'affirme le narrateur de la *Recherche* à propos de l'association que Swann fait entre la petite phrase de Vinteuil et le « Bois de Boulogne tombé en catalepsie » : « […] je compris par d'autres propos de lui que ces feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maints restaurant des environs de Paris, il avait entendu, bien des soirs, la petite phrase. » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome* 1, *op. cit.*, p. 533).

[7] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 370.

ritournelle, à ce niveau, désigne moins la musique elle-même que l'écoute subjective qu'elle suppose. D'ailleurs, concernant la phrase de Vinteuil, Deleuze et Guattari précisent que celle-ci n'est pas essentiellement « anti-musicale », puisqu'elle deviendra une ritournelle « déterritorialisée ». Et ce non pas avec Swann mais à travers l'expérience esthétique du narrateur[1]. Il y a donc deux « pôles » du contenu (territorialisé-déterritorialisé) qui peuvent cohabiter dans une même expression musicale. Deleuze et Guattari précisent qu'un des deux pôles prendra le pas sur l'autre selon le mode d'écoute adopté par l'auditeur :

> […] ces deux pôles ne dépendant pas seulement d'une qualité intrinsèque, mais aussi d'un état de force de celui qui écoute : ainsi la petite phrase de la sonate de Vinteuil reste longtemps associée à l'amour de Swann, au personnage d'Odette et au paysage du bois de Boulogne, jusqu'à ce qu'elle tourne sur elle-même, s'ouvre sur elle-même pour révéler des potentialités jusqu'alors inouïes […][2].

En somme, l'écoute territoriale ou territorialisante d'une musique correspond à une réception centrée sur l'individualité, avec ses souvenirs, ses associations, son histoire personnelle. La musique est alors moins écoutée pour elle-même que comme une « formule [3]» qui renvoie à des sentiments, des perceptions étrangères à son propre contenu. Car l'intérêt de la musique (comme l'art en général), pour Deleuze consiste en sa propriété de défaire ce qu'il appelle des clichés.

Le cliché ne désigne pas dans ce contexte un objet qui serait cliché en lui-même, mais une perception incomplète, anémiée et aliénée du réel qui rapporte toute manifestation à des formes toutes faites, des représentations. Comme l'a montré Bergson dans *Matière et Mémoire*, et Nietzsche dans sa critique de la volonté de connaissance, l'homme cherche moins à connaître qu'à agir sur son environnement. Pour optimiser son action, il ignore tout ce qu'il considère comme superflu au regard de ses intérêts. Il n'est sensible qu'à ce qu'il veut bien percevoir, c'est à dire, une vie diminuée, inoffensive, aisément manipulable.

---

[1] Deleuze et Guattari précisent bien que Swann et le Narrateur ne perçoivent pas du tout les choses de la même façon et que Swann n'a rien d'une ébauche ou d'un précurseur du narrateur. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 332).

[2] *Ibidem*, p. 431.

[3] *Ibidem*.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> […] nous ne percevons pas la chose ou l'image entière écrit Deleuze, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous percevons donc ordinairement que des clichés[1].

Cette perception aussi « intéressée » qu'appauvrie constitue un mode réactif en ce sens qu'il nie ce que la vie comporte d'altérité et de potentiellement bouleversant. Deleuze et Guattari convoquent ici l'image de l'ombrelle : « […] les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions […][2]. » Cette ombrelle protectrice ramène systématiquement toute différence au même, tout jeux de forces à une forme ou à un sujet ; à la manière d'un écran entre les forces et notre perception. L'ombrelle est assimilée au régime représentatif. « Le préfixe RE- dans le mot représentation signifie cette forme conceptuelle de l'identique qui se subordonne les différences[3]. » Deleuze déplore la pauvreté d'une image de la pensée fondée sur la recognition, et ce d'autant plus qu'elle ne fait qu'un avec la doxa. « Jamais la forme de la recognition n'a sanctifié autre chose que la reconnaissance et le reconnu, jamais la forme n'inspire autre chose que le reconnaissable et le reconnu, jamais la forme n'inspire autre chose que des conformités[4]. » Cliché, opinion, forme, sujet, représentation constituent l'ombrelle deleuzienne, la territorialité que l'art justement se doit dépasser. Au regard de telles considérations, on est en droit de se demander en quoi l'enfant, la femme ou l'oiseau pourrait figurer le devenir essentiel de la musique : ne sont-ils pas des sujets, des formes représentatives ? En quoi seraient-ils moins clichés que d'autres thèmes ? Deleuze ne parle pas de L'enfant, de LA femme ou de L'aninal, mais de devenirs-enfant, de devenirs-femme et de devenirs-animaux. En quoi consiste une telle nuance, pourtant radicale dans le système deleuzo-guattarien ?

Il ne faudrait pas croire que la musique aurait pour contenu par exemple l'enfant, au sens où le compositeur s'inspirerait de ses souvenirs personnels, de sa propre enfance, pour créer. À l'époque, des critiques avaient reprochés aux *Kinderszenen* (« Scènes

[1] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 31-32.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 191.

[3] *Ibidem*, p. 79.

[4] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 176.

d'enfants ») de Schumann leur aspect rudimentaire et anecdotique. Agacé, le compositeur répondit au compte-rendu de Rellstab en ces termes : « Il croit vraiment que je m'imaginais un enfant en train de crier et que je cherche ensuite les sons correspondants. C'est le contraire[1]. » Autrement dit, le compositeur a moins tenté de reproduire sur un plan sonore des scènes de son enfance que d'inventer, par le travail même de la composition, des impressions nouvelles d'enfance – novatrices en ceci, justement, qu'elles ne sont pas des souvenirs mais de la musique. On touche peut-être ici au mystère du contenu musical : non pas l'enfant réel, mais un « enfant sonore ». Comment comprendre une telle transposition ? Le développement qui va suivre tentera d'y apporter quelques éclaircissements. Tout d'abord, nous allons voir comment le contenu, à l'instar du pôle territorial de l'expression, possède son propre système ponctuel, c'est-à-dire un territoire.

3. Le contenu territorialisé (système ponctuel)

Le contenu territorial, tout comme l'expression territoriale, se développe à partir d'un système ponctuel. Un tel système, dans le cas du contenu, est fondé sur un réseau d'oppositions tel « homme/femme », « homme/animal », « adulte/enfant ». Deleuze et Guattari évoquent en effet un point de repère absolu, une constante ou étalon abstrait qui serait à la base d'un tel système : l' « homme-blanc-européen-adulte-raisonnable-habitant des villes »[2]. Par rapport à cette « visagéité » majoritaire, toute différence se verra fixée d'après un système d' « opposition distinctive », de dichotomies hiérarchiques : homme ou femme, adulte ou enfant, raisonnable ou animal, blanc ou noir etc. Cette constante (ou « fonction de binarisation » : « un x ou un y »[3]) est omnisciente au sens où toutes les différences se rapporteront à elle en tant qu'écart de la norme. Etre une femme, c'est s'opposer à l'homme ; être un enfant, c'est ne pas être un adulte ; être un animal, c'est être dénué de raison. En tout cas, le travail de la machine duelle revient toujours à empêcher les devenirs potentiels par la fabrication d'un

[1] Robert Schumann cité par Michaël Struck, « Scènes d'enfants – Kreisleriana », *Scènes d'enfants – Kreisleriana*, Polydor, 1984.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 133. Il est aussi assimilé au Christ. (*Ibidem*).

[3] *Ibidem*, p. 217.

« organisme opposé »[1]. C'est un système arborescent basé sur une « logique binaire de la dichotomie[2]. » Par exemple l'enfance sera toujours comprise et considérée en fonction des « souvenirs d'enfance », c'est-à-dire du point de vue de l'adulte sur l'enfance passée[3]. Deleuze et Guattari décrivent également comment on assigne une identité à une petite fille : « […] cesse de te tenir comme ça, tu n'es plus une petite fille, tu n'es pas un garçon manqué, etc. » De même pour le garçon qui se voit imposé le sexe opposé comme objet de désir[4]. Mais en quoi de telles considérations sociologiques seraient-elles en lien avec la musique et le problème de la ritournelle ?

Félix Guattari décrit dans son propre travail ce qu'il nomme des « ritournelles capitalistiques » qui sont chargées de « […] quadriller notre temporalisation la plus intime, et de modéliser notre rapport aux paysages et au monde vivant[5]. » Il faut entendre ici « ritournelle » dans un sens plus large que celui de la seule musique. Au tout début du chapitre « De la ritournelle » de *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari décrivent en effet la situation d'un enfant perdu : « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson[6]. » Une telle description ne peut devenir significative que si l'on se réfère par exemple aux réflexions sur le rythme proposées par André Leroi-Gourhan. « Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, du moins pour le sujet ; espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique[7]. » L'auteur s'appuie sur l'exemple du piétinement, du cadre rythmique de la

[1] Les auteurs accusent la psychanalyse d'avoir nourri ces exclusions en se fondant sur le triangle familial : « être papa, maman, ou enfant. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 89).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 11.

[3] Bien plus, pour les « airs louches » tel celui d'un visage androgyne, la machine duelle créera des « écarts-type de déviance » pour instaurer des rapports binaires avec ce qui est toléré, étendant ainsi l'étendu de son contrôle : ce n'est ni un homme, ni une femme, c'est un travesti. (*Ibidem*).

[4] *Ibidem*, p. 339.

[5] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op. cit.*, p. 111.

[6] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 382.

[7] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. Tome 2. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 135.

marche qui trace une frontière symbolique entre l'espace naturel, chaotique car sans rythme déterminé, et l'espace humanisé, organisé car rythmé[1]. Non seulement l'espace social aurait été rendu possible par ce cadrage opéré par la rythmicité du déplacement, mais ce même rythme aurait permis de développer une mesure du temps – mesure basée sur le rythme des pas. Plus tard, le rythme s'inscrira dans la création technique : « Dès le départ, les techniques de fabrication se placent dans une ambiance rythmique, à la fois musculaire, auditive et visuelle, née de la répétition de gestes de choc[2]. » C'est ainsi que le rythme ne se contente plus d'avoir un pouvoir intégrateur dans l'espace-temps, puisqu'il permet aussi une création de formes. À partir de là, Leroi-Gourhan en déduit la création de la maison, d'un espace-temps humanisé par des représentations rythmiques. « À la base du confort moral et physique repose chez l'homme la perception tout animale du périmètre de sécurité du refuge clos, ou des rythmes socialisants […][3]. » S'impose alors la ritournelle dite « territoriale » deleuzo-guattarienne : « Maintenant on est chez soi. Mais le chez soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité[4]. » Pour en revenir à Leroi-Gourhan, celui-ci dénote un asservissement contemporain à partir de la manipulation du rythme devenu essentiellement technique : « Au point actuel, les individus sont imprégnés, conditionnés par une rythmicité qui a atteint le stade de la

[1] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. Tome 2. La mémoire et les rythmes*, *op. cit*., p. 136, 142. On n'oubliera pas que Deleuze et Guattari précisent que l'enfant piétine et marche au rythme de sa ritournelle. Leroi-Gourhan prend un autre exemple : le martèlement chez certains oiseaux. On peut alors supposer un élargissement implicite de l'espace humanisé à la notion plus générale de territoire.

[2] *Ibidem*, p. 135.

[3] *Ibidem*, p. 139.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 382. Il peut paraître étonnant de voir des développements extrêmement similaires développés par Roland Barthes, et ce en 1977, c'est-à-dire avant la parution de *Mille Plateaux*. Dans un article consacré au problème de l'écoute, ce dernier attribue à l'audition la capacité d'évaluer la situation spatio-temporelle – bien plus, de se l'approprier. « […] l'appropriation de l'espace est elle aussi sonore : l'espace ménager, celui de la maison, de l'appartement (équivalent approximatif du territoire animal) est un espace de bruits familiers, reconnus, dont l'ensemble forme une sorte de symphonie domestique […]. » (Roland Barthes, « Écoute », *Œuvres Complètes. Tome 3*, *op. cit.*, p. 355) Si la notion même de territoire appartiendrait fondamentalement à l'écoute, la construction des maisons supposerait la création du rythme. (*Ibidem*, p. 729).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

machinisation (plus qu'une d'une humanisation) pratiquement totale[1]. » De la même manière, Guattari remarquait dans le capitalisme une méfiance vis-à-vis de l'hétérogène, du dissymétrique, de ce qui échappe à toute mesure. Ce pourquoi le pouvoir politique aurait cherché à tendre vers une séparation des domaines, une spécialisation des activités, afin d'optimiser son contrôle[2]. Cette évolution trouverait sa source dans l'importance grandissante de l'écriture selon l'auteur. Cette dernière aurait été en effet le vecteur essentiel d'une simplification et d'une rationalisation généralisée. C'est ainsi que le chant, la parole, la musique, et l'écriture elle-même se seraient non seulement séparés en domaines distincts, mais que chaque domaine aurait subit, pour son propre compte, un appauvrissement progressif. Sur le plan de la musique, Guattari insiste sur une disparition progressive des rythmes complexes au profit d'une « binarisation », d'une « ternarisation ». Il évoque également un appauvrissement des timbres et des cellules mélodiques[3]. C'est ainsi que tout le monde aujourd'hui vit au même rythme, sur les mêmes cadences, dictées par ce qu'il nomme les ritournelles capitalistiques[4]. De même Leroi-Gourhan évoque un véritable « conditionnement rythmique » :

> « Mettre au pas » n'est pas seulement une image militaire car l'uniformisation rythmique, l'agrégation des individus en une foule conditionnée est tout aussi sensible dans le couloir de métro qu'à des funérailles […]. La science du conditionnement musculaire est empiriquement pratiquée pour les besoins d'uniformité politique depuis l'aube des premières cités […][5].

---

[1] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. Tome 2. La mémoire et les rythmes*, *op. cit.*, p. 137.

[2] Dans les sociétés dites « primitives », Guattari remarque qu'à l'inverse les diverses activités, tel le chant, la danse, la parole, n'étaient pas séparés (il donne l'exemple des langues africaines dans lesquelles le sens d'un mot change en fonction du ton employé), mais donnaient corps à des rituels synesthésiques. C'est ainsi que le flou, l'hétérogène étaient cultivés pour eux-mêmes, et que les spécialistes, tel le forgeron chez les Dogons, inspiraient la méfiance.

[3] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op. cit.*, p. 110.

[4] Guattari condamne l' « illusion moderniste » qui considère notre rapport à l'existence, au temps, à la pensée des arts comme supérieur aux sociétés anciennes. Bien au contraire, la vie au sein de ces sociétés « paraît s'agencer selon des rythmes de grande amplitude dont nous avons perdu toute capacité de repérage, hantés que nous sommes par nos propres ritournelles uniformément isorythmiques[4]. » (*Ibidem*, p. 115).

[5] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. Tome 2. La mémoire et les rythmes*, *op. cit.*, p. 104-105.

Les « ritournellisations existentielles » (c'est-à-dire la création intime de son propre domaine spatio-temporel) ont ainsi perdu de leur richesse, de leur liberté, puisque le capitalisme les contrôlerait par le biais des mass-médias, afin de les appauvrir, de limiter leur potentielle marginalité, et de les mettre au service de leur logique du profit[1]. C'est alors que les processus de subjectivation vont peu à peu intérioriser les clichés que la société lui fournit. Ce travail va s'optimiser par un centrage sur l'individu, sur ses sentiments les plus intimes tels l'amour, le sentiment d'appartenance etc[2]. On peut par exemple penser à la *Muzak* qui, par un assortiment de musiques d'ambiance appropriées, cherche à optimiser la consommation, tout comme le rendement sur les lieux de travail. En ce sens, Guattari parle d'une « molécularisation » des pouvoirs, notamment par une anesthésie programmée de ces ritournelles intimes.

> Ainsi au lieu des berceuses et des comptines d'autrefois, il revient aujourd'hui à un nounours télévisuel (étalonné suivant les dernières méthodes de marketing) d'induire les rêves des enfants, tandis que des rengaines neuroleptiques sont administrées, à haute dose, aux jeunes gens et aux jeunes filles en mal d'amour... Ces rengaines, ces rythmes, ces indicatifs, ont envahi les modes de sémiotisation du temps : elles constituent un « air du temps » qui nous conduit à nous sentir « comme tout le monde » et à accepter « le monde comme il va »[3].

D'après Guattari, trois directions peuvent être entreprises à partir de cet état de fait. Premièrement, le contrôle pourra devenir si intense que nos moindres mouvements, nos moindres rythmes corporels, même les plus imperceptibles, seront contrôlés, y compris dans le cadre intime de la famille[4]. Deuxièmement, l' « asservissement chronographique des fonctions humaines » ira toujours en s'intensifiant. Les « ritournelles » de la force de travail produiront des individus sérialisés, des subjectivations standardisées : « partout le même type de cadre, d'agent de maîtrise, de bureaucrate, d'agent technique[…][5].» Lorsqu'elle s'enferme dans ces répétitions sérialisées et obsédante, la ritournelle devient alors, comme l'écrit Franco Barardi, « un système rigide de référence

[1] Félix Guattari, *La Révolution Moléculaire*, Paris, Éditions Recherches , 1977, p. 59.

[2] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op. cit.*, p. 112.

[3] *Ibidem*, p. 112.

[4] Guattari donne l'exemple d'une femme qui demande à son conjoint : « « Qu'est ce que tu as, tu n'es pas comme d'habitude, qu'est-ce que tu penses, de quoi est faite ta jouissance (ou ton refus de jouissance… » » (*Ibidem*, p. 116).

[5] *Ibidem*.

et de parcours existentiels obsessionnellement répétitifs[1]. » Malgré tout, une annulation des ritournelles capitalistiques pourra être tentée, ce qui pourra entraîner un rapport renouvelé, complexifié et créateur avec le temps[2]. La petite phrase de Vinteuil, les clochers de Martinville et la madeleine sont autant de ritournellisation, de « catalyseurs existentiels » mis en évidence par la littérature proustienne[3]. Une « rupture a-signifiante » entraîne l'individu dans une perception intensive, inédite, et qui se met en travers du quotidien sérialisé, et engage la personne dans un devenir, un exercice de création (ce que Guattari nomme une « ligne de fuite processuelle »). « Il s'agit généralement de quelque chose qui se met en travers de l'ordre « normal » des choses, une répétition contrariante, une donnée intensive qui appelle d'autres intensités afin de composer d'autres configurations existentielles[4]. » Bien entendu, ce sera la tâche de la musique véritable, c'est-à-dire de la ritournelle déterritorialisée, de générer de telles ruptures, et d'ouvrir ainsi à une émancipation par rapport aux ritournelles capitalistiques et isorythmiques et du système ponctuel dont elles rendent compte. « L'enjeu devient alors la conquête du temps de la vie quotidienne, sa « ritournellisation » esthétique pour l'épurer de sa banalité, pour le résinguliariser, le recréer et inventer des modes inédits de présence au monde[5]. » Autrement dit, il s'agira de créer des « devenirs-minoritaires » : devenir une femme, un enfant, un animal.

Il ne faut pas entendre ici « minoritaire », par opposition à « majoritaire », au sens quantitatif[6]. Si l'homme constitue le modèle majeur, c'est seulement parce qu'il est une constante, mais aussi parce que les variétés, les différences lui sont rapportées en tant qu'écarts. L'homme comme repère est donc présent deux fois : en tant que constante,

---

[1] Franco Baradie, « RED-(Répression Expression Depression) », *Gilles Deleuze et Félix Guattari : une rencontre dans l'après mai 68*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 162.

[2] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op. cit.*, p. 116.

[3] Félix Guattari, *Les Trois écologies*, *op. cit.*, p. 38.

[4] *Ibidem*, p. 38.

[5] Félix Guattari, « Les Ritournelles Essere », notes manuscrites, archives IMEC, mai 1989, dans François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, *op. cit.*, p. 505.

[6] « Il est évident que « l'homme » a la majorité même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les Noirs, les paysans, les homosexuels.., etc. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 133). *Ibidem*, p. 586.

mais aussi dans les variables. La minorité se définit alors comme une variable qui échappe à toute référence à une constante : ce en quoi consiste justement un devenir[1]. Aussi faut-il s'opposer « à l'enfant que nous avons été, dont nous nous souvenons ou que nous fantasmons, l'enfant molaire dont l'adulte est l'avenir[2]. » Afin de se déprendre de cette redondance omnisciente qui rapporte l'enfance à une identité fixe et absolue, (l' « homme-adulte-raisonnable »[3]), il faut créer des « blocs d'enfance » qui désignent, à l'inverse des souvenirs, des devenirs enfant contemporains de l'adulte. Mais quels rapports peuvent bien s'instaurer entre de telles considérations et l'art musical[4] ? « Le contenu proprement musical de la musique est parcouru de devenirs-femme, devenirs-enfant, devenirs-animal, sous toutes sortes d'influences qui concernent aussi les instruments […][5]. » En somme, la musique « est traversée de toutes les minorités […][6]. » Reste à déterminer à présent ce qu'il faut entendre par de telles minorités, et en quoi elles pourraient être « contenues » dans la musique.

4. La réalité du devenir comme rapport non mimétique

Le « devenir » est un concept si souvent utilisé à la manière d'un mot d'ordre censé être synonyme de joie et de vagues exaltations, que l'on omet facilement son inhérente complexité, mais surtout sa précision, sa rigueur. Devenir s'oppose à la généralité pour Deleuze. On doit donc éviter d'en faire un mot passe-partout : un devenir « en général » ne veut strictement rien dire ici. C'est pourquoi, comme l'écrit Zourabichvili, faire du devenir une simple « appréhension extatique du monde dans son universel écoulement » ne peut que l'assimiler à un « merveille philosophiquement creuse »[7]. Le devenir

[1] « Il n'y a pas de devenir majoritaire, majorité n'est jamais un devenir. Il n'y a de devenir que minoritaire. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 134).

[2] *Ibidem*, p. 362.

[3] *Ibidem*, p. 356, 358-359.

[4] Les auteurs développant la notion de multiplicité ou de meute animale se posent d'ailleurs la question : « […] la machine d'écriture, ou la machine musicale, quel rapport ont-elles avec des devenirs-animaux ? » (*Ibidem*, p. 297).

[5] *Ibidem*, p. 304.

[6] *Ibidem*, p. 368.

[7] François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipse, 2001, p. 29.

désigne chaque fois un événement précis : la rencontre ou la relation entre deux termes dont la radicale hétérogénéité n'empêche pourtant pas une « communication aberrante » de s'établir, une « synthèse de disparates ». On conçoit généralement qu'une relation se fonde sur une similitude, des affinités, un élément commun. Mais Deleuze tente de penser un autre type de relation, *a priori* impossible et paradoxal: un « non-rapport » comme rapport plus profond que celui que l'on pense habituellement, c'est-à-dire selon des critères représentatifs. De nombreux exemples de ces communications sont parsemés dans *Mille Plateaux*, mais l'exemple canonique reste peut-être celui de la « capture » qui s'établit entre la guêpe et l'orchidée. Emprunté à l'éthologie animale[1], ce phénomène a une importance fondamentale dans la pensée deleuzienne puisqu'il permettra de développer une nouvelle philosophie de l'art. En effet, l'art ne sera plus une activité d'imitation ou de création de formes, mais de « capture de forces » et de devenir[2].

Certaines orchidées forment une image de guêpe pour attirer l'insecte ; celui-ci, croyant avoir affaire à un autre insecte, se pose sur la fleur pour tenter de s'accoupler, puis repart, transportant avec lui du pollen. Il s'agit ici d'une communication transversale, d'un point de contact entre deux êtres (animal/végétal) qui n'appartiennent pas au même règne naturel. Ce qui va entraîner une déterritorialisation de chacun des termes. Premièrement, la fleur se déterritorialise en formant une image de guêpe, devenant ainsi l'objet d'un orgasme de l'insecte ; celui-ci se déterritorialise en devenant un appareil de reproduction de la fleur[3]. Cette commune déterritorialisation est ce qui constitue un devenir, ou « bloc de devenir ». Deleuze et Guattari parlent d'une « zone de voisinage » dans laquelle la fleur et l'insecte ne sont pas conjugués, ne sont pas mélangés, mais rendu indistincts, où il est impossible de faire passer une frontière entre le domaine végétal et le domaine animal. Les auteurs évoquent un régime moléculaire où ont lieu des échanges de particules qui se trouveraient être à cheval sur les deux à la fois, co-

[1] Deleuze et Guattari empruntent cet exemple à un texte de Rémy Chauvin, « Récents progrès éthologiques sur le comportement sexuel des animaux », *Entretiens sur la sexualité*, édité par Max Aron, Robert Courrier et Etienne Wolff, Paris, Plon, 1969, p. 200-233.

[2] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 39.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 17, 360.

présentes aux deux domaines pourtant hétérogènes[1]. Car, en réalité, il n'y a plus seulement deux termes (guêpe et orchidée) mais quatre : guêpe et orchidée, devenir-orchidée de la guêpe et devenir-guêpe de l'orchidée. La zone de voisinage, ou d'indistinction, ne concerne que les deux derniers termes : le seul devenir. À partir de cet exemple canonique, l'étude abordera maintenant le devenir-animal.

Une phrase de *Mille Plateaux*, écrite sous forme d'énigme, peut aider à poursuivre le raisonnement : « Réalité du devenir-animal, sans que l'on devienne animal en réalité[2]. » Ainsi lorsque D.H. Lawrence s'est vu reproché que ses tortues n'étaient pas réelles, il répondit : « c'est possible, mais mon devenir l'est, mon devenir est réel […][3]. » Deleuze et Guattari ne cessent de répéter que les devenirs-animaux ne sont en rien des fantasmes ou des rêveries, mais sont tout à fait réels. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'il faut comprendre ici par « réalité ». Il est évident que l'orchidée ne devient pas « réellement » une guêpe, et la guêpe une orchidée. Mais dans ce cas, pourquoi qualifier le devenir comme étant bien réel ? Tout prend un autre sens si l'on considère que le devenir ne tend jamais vers un terme, qu'il soit fleur, insecte, animal ou humain. Le devenir n'a pas affaire à des sujets distincts puisqu'il ne reproduit que lui-même, est à lui même sa propre fin. Le devenir ne cherche donc jamais à atteindre un sujet, une forme, une identité qui en serait comme la finalité. « Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu[4]. » Si un tel devenir ne saurait jamais connaître de terme, c'est en vertu de sa nature toujours double : « 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 lui[5]. » Par exemple, le devenir de l'orchidée ne peut avoir pour fin la guêpe, puisque la guêpe elle-même est modifiée par le devenir de la fleur. En somme, c'est là que prend sens une précision capitale de

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 335. La notion de « voisinage » et de « particule » sont empruntés à la topologie ainsi qu'à la physique quantique : « 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. » (*Ibidem*, p. 334).

[2] *Ibidem*, p. 335.

[3] *Ibidem*, p. 299.

[4] *Ibidem*, p. 291.

[5] *Ibidem*.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Deleuze : la musique ne peut devenir animale que si l'animal lui-même devient autre chose. Sinon, l'exercice est forcément polarisé autour d'un cliché et ne constitue en rien un devenir. « On ne devient pas chien molaire aboyant, mais, en aboyant […] on émet un chien moléculaire[1]. » Ce n'est pas l'homme qui devient chien, mais le devenir qui est canin, ce n'est pas l'homme qui devient enfant, mais le devenir lui-même qui est enfant etc[2]. Tout ceci constitue ce que Deleuze nomme une « synthèse disjonctive » : « Une disjonction qui reste disjonctive, et qui pourtant affirme les termes disjoints, les affirme à travers toute leur distance, sans limiter l'un par l'autre ni exclure l'autre de l'un, c'est peut-être le plus haut paradoxe[3]. » Le système ponctuel n'engage qu'à un usage exclusif de la disjonction : ou bien homme, ou bien femme ; ou bien adulte, ou bien enfant etc. Une telle exclusion est ce qui permet d'assurer une série de fixations identitaires (système ponctuel). Mais dans le devenir, il ne s'agit pas d'identification (l'homme est « comme » une femme, un adulte est « comme » un enfant), mais d'affirmer leur distance respective, comme ce qui les rapporte l'un à l'autre en tant que différents[4].

« C'est quand le sourire est sans chat, comme dit Lewis Carroll, que l'homme peut effectivement devenir chat, au moment où il sourit[5]. » Il peut s'agir de composer un organisme quelconque avec autre chose qui peut n'avoir qu'un rapport éloigné, voire aucun rapport avec l'animal ou l'enfant, mais qui engendrera malgré tout un « animal

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 337. L'attribut « moléculaire » indique chaque fois qu'il ne s'agit pas de l'animal pris dans sa forme et sa subjectivité molaires, de la femme ou de l'enfant molaire rapporté à la constante « homme », mais d'un devenir.

[2] « La jeune fille et l'enfant ne deviennent pas, c'est le devenir lui-même qui est enfant ou jeune fille. » (*Ibidem*, p. 340).

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 90. « Paradoxal » car a priori illogique : une telle synthèse s'oppose en effet aux principes de contradiction et du tiers exclu.

[4] *Ibidem*, p. 91. Sur ce point, Deleuze s'inspire explicitement du perspectivisme nietzschéen : vivre la santé d'un point de vue de la maladie et vivre la maladie du point de la santé. La maladie permet ainsi d'approfondir la santé, et la santé d'investir la maladie. (Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit.*, p. 202-203).

[5] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 88. Achab, le héros de Melville, entre dans un « devenir-baleine » parce que Moby Dick devient lui-même une qualité de blanc, parce que l'animal est pris dans un « devenir-blancheur ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 376).

moléculaire » ou un « enfant moléculaire »[1]. Sur ce point, on peut rapporter l'exemple du « devenir-cheval » du héros local folklorique, « Alexis le Trotteur ». Ce héros était reconnu pour savoir parfaitement imiter le cheval : il courait très vite en levant haut les jambes, se fouettait comme le jockey fouette l'animal, il ruait, etc.[2]. Mais il devenait cheval lorsqu'il jouait d'un harmonica qu'aucun de ses amis ne pouvait utiliser à cause de sa grande taille, et qu'il doublait chaque temps de l'accord, « dépassant » ainsi les autres musiciens qui l'accompagnaient. « Alexis devenait d'autant plus cheval que les mors du cheval devenait harmonica, et le trot du cheval double-mesure[3]. » En somme, la composition entre la grande taille de l'harmonica et le doublage de la mesure a émis des « corpuscules » qui sont entrés dans le rapport de mouvements et de repos de particules animales. C'est ainsi qu'a été émis un « cheval moléculaire ». Sur un plan artistique, littérature ou musique, selon Deleuze et Guattari, n'auront d'autre but que de décanter de tels devenirs.

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 336.

[2] *Ibidem*, p. 318.

[3] *Ibidem*, p. 375-376.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

5. La ritournelle déterritorialisée (indiscernabilité expression-contenu)

L'art crée des agencements aptes à rendre compte, par un premier travail de l'expression, à des contenus tels que les devenir-animaux. C'est le cas de la littérature où il s'agit d'écrire « comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier[1]», « comme un rat trace une ligne, ou comme il tord sa queue, comme un oiseau lance un son, comme un félin bouge, ou bien dort pesamment[2]. » Deleuze donne divers exemples de devenir-animaux propre à la littérature : entre autre la vision du veau qui meurt chez le romantique allemand Moritz ; la vision de la meute de rat qui agonise chez Hofmannsthal ; la vision du cachalot Moby Dick par le capitaine Achab. La nécessité d'écrire ne peut et ne doit pas se baser sur l'individu (son histoire personnelle, ses souvenirs etc.)[3], mais sur une rencontre aberrante, un devenir. « L'écriture se conjugue toujours avec autre chose qui est son propre devenir. Il n'existe pas d'agencement fonctionnant sur un seul flux. Ce n'est pas affaire d'imitation, mais de conjonction. L'écrivain est pénétré, du plus profond, d'un devenir-non-écrivain[4]. » Comment s'exprimera ce devenir en littérature ? Dans le cas de l'animalité, celle-ci doit se confondre avec le mouvement de la syntaxe, l'écrivain devenant animal seulement si l'animal, pour son compte, devient autre chose : écriture. L'écriture ne rendra donc pas compte de l'animal à titre de thème ou de sujet[5], mais enveloppera ses affects dans un style : le mouvement du rat ne doit pas seulement être décrit, mais présent effectivement dans le rapport de mouvement et de repos entre les mots.

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit*., p. 33.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 90. « 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. Alors naît en lui l'étrange impératif : ou bien cesser d'écrire, ou écrire comme un rat. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 292).

[3] Voir par exemple la critique du « roman du journaliste » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 160-161).

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 56. « […] la seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 10).

[5] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 90.

De la même manière, un musicien trouvera la nécessité de composer dans un devenir-« non-musicien », simplement parce qu'il aura rencontré une minorité (enfant, femme, animal) dont il souhaite faire passer la singularité dans son art. Autrement dit, en composant, il rendra musical ce qui ne l'était pas (l'enfant, la femme, l'animal) ; mais en retour, l'enfant, la femme ou l'animal, bien qu'ils ne soient pas « musicaux », donnent à la musique un devenir sans lequel elle n'existerait pas. Le compositeur peut ainsi composer comme un enfant joue ou meurt, comme un oiseau chante. Non pas d'après un régime représentatif d'imitation, de transposition de formes et de sujets, mais par le dégagement d'un style (d'orchestration, de tessiture) qui exprimera de tels devenirs. Car si une œuvre demeure mimétique, elle est par définition ratée.

> 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[1].

Observation simple : une peinture n'est pas mimétique au sens où le sujet traité devient peinture, c'est-à-dire ligne et aplats de couleur sur une surface plane. Il s'agit toujours, à la limite, de faire ressemblant, mais par des moyens non ressemblants. Finalement, aucun art ne peut même être imitatif, étant donné qu'il utilise toujours des moyens étrangers à son modèle : décrire un animal avec des couleurs et des aplats, avec des mots, avec des sons, cela demande toujours un travail de transformation, de transposition (Deleuze parle même de « transfiguration[2] »). Si une forme d'art s'empare donc d'un sujet, ou d'un thème, celui-ci ne peut demeurer inchangé. La musique ne serait guère dans une situation différente de la peinture à cet égard. Comme tous les autres formes artistiques, elle serait inapte à imiter quoi que ce soit : «[…] aucun musicien ne s'amuse à « faire » le cheval ou l'oiseau[3]. »

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p.374.

[2] « […] c'est un oiseau lui-même déterritorialisé, « transfiguré » […]. » (*Ibidem*, p. 374). Marcel Moré, *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Paris, Gallimard, 1971, p. 111.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 374.

1. Devenir-animal et devenir-enfant en musique

Deleuze dénote par exemple chez Mozart un « devenir-oiseau » dans l'instrumentation et l'orchestration[1]. Un tel devenir ne saurait se réduire à une simple imitation dans la mesure où l'oiseau prendrait corps dans un orchestre[2]. Il y aurait donc ce que Deleuze et Guattari nomment une « double-capture » entre d'un côté un « devenir-musique » de l'animal, et de l'autre un « devenir-animal » de la musique. Les deux éléments forment ensemble un « bloc », toujours mobile, toujours en déséquilibre, jamais fixé dans une identité quelconque. Et c'est par ce bloc que va passer une ligne de fuite, une déterritorialisation commune. Car une déterritorialisation est toujours, et ne peut être que double. Elle implique toujours la présence de deux variables (par exemple une ritournelle animale et la musique) qui ne s'imitent pas, ne s'échangent pas, ne s'identifient pas, mais sont entraînés dans ce « bloc asymétrique » où l'un change tout autant que l'autre, et forment ensemble une « zone de voisinage »[3]. Il ne s'agit en effet jamais de description ou d'illustration, mais de l'expression musicale d'un animal qui, par là même devient lui même autre chose.

Deleuze s'inspire ici d'un ouvrage de Marcel Moré, *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*[4], dans lequel il est question de la « musique ornithologique de Mozart ». L'auteur évoque par exemple les notes légèrement piquées dans certaines pièces du compositeur, qui donnent « l'impression d'un pépiement d'oiseaux (ti-ti-ti) qui seraient perchés dans les hautes futaies d'une forêt sacrée[5]. » Moré rend également compte de ce que Deleuze nommera, pour son compte, un « devenir-cheval » de la musique. Lors d'une audition du *Requiem*, l'auteur est en effet surpris par la singularité des coups de

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 333.

[2] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit*., p. 9, 53 et 88.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 377.

[4] « Cristal : le devenir-oiseau de Mozart ne se sépare pas d'un devenir initié de l'oiseau, et fait bloc avec lui. » (*Ibidem.*, p. 432).

[5] Marcel Moré, *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*, *op. cit.*, p. 113.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

timbales « dont la sonorité avait un caractère inédit, bizarre, exceptionnel[1]. » Il expliquera sa surprise par l'assimilation de ces sonorités à des « piaffements » de chevaux[2]. C'est ainsi que le contenu animal (un cheval piaffe) aura pris comme expression le timbre singulier des timbales. Il serait, encore une fois, erroné d'y lire un processus imitatif. Le cheval n'est, à ce stade, plus assimilable à une forme, puisqu'il est lui-même transformé du fait d'être assimilé à un timbre musical. De même, le timbre musical ne renverra pas seulement à lui-même, sous forme de musique pure : il enveloppera un devenir-animal qui correspondra à son contenu. Mais le devenir-animal ne constitue qu'une minorité parmi d'autres qui concerneraient la musique. Deleuze et Guattari développent également des exemples de devenirs-enfant, notamment par le travail de la voix.

Deleuze et Guattari considèrent le chant comme la toute première opération musicale[3]. Celui-ci constitue une déterritorialisation de la voix en ceci qu'il la libère de la dimension signifiante du langage, mais aussi parce qu'il génère un devenir-enfant. Deleuze invoque deux « extrêmes » ou deux pôles de la voix déterritorialisée : la « voix de tête » du haute-contre, et la « voix de ventre » de castrat. Celle du haute-contre, c'est-à-dire une voix encore plus aiguë que celle du ténor, constituait le chant masculin principal dans l'opéra français de Lully et Rameau. Mais à partir de 1820, son registre fût finalement remplacé par celui du ténor. À l'opposé, Deleuze évoque la tradition italienne des castrats, ces chanteurs émasculés avant que leurs voix ne muent - opération destinée à préserver une tessiture d'enfant. De telles voix sont déterritorialisées pour deux raisons. Premièrement, l'usage original que de tels chants imposent aux corps. Dans le cas du contre-ténor, Deleuze insiste sur le fait qu'il s'agit de « chanter au-delà de sa voix[4]. » Contrairement au système « diaphragme-poumon » utilisé généralement pour chanter, ici, c'est un système « tête-sinus-bouche » qui est requis : « la voix part de la tête, traverse les sinus, sans jamais prendre appui sur le diaphragme[5]. » Pour ce qui

[1] Marcel Moré, *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*, *op. cit.*, p. 41.

[2] *Ibidem*.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 373.

[4] Gilles Deleuze, *Sur la musique 1*, Cours Vincennes 08/03/1977, *op. cit.*

[5] Sur ce point, Deleuze évoque également la « voix blanche », « de plus en plus nasale » de Bob Dylan. (*Ibidem*)

est du castrat, c'est au contraire une voix qui part de la base des poumons, et même du ventre[1]. Une première déterritorilaisation s'établit donc par un usage novateur de la respiration et du corps. Deuxièmement, cet usage original du chant tend vers une même forme de contenu : celui d'un devenir-enfant.

La territorialité des voix se baserait essentiellement sur l'assignation du sexe : voix d'homme/ voix de femme[2]. C'est ainsi que l'on retrouve les oppositions du système ponctuel propre au contenu territorialisé. S'appuyant sur l'ouvrage de Dominique Fernandez, *La Rose des Tudors*, Deleuze affirme qu'avec la tessiture anormale de ces voix d'homme (haute-contre, castrat), l'opposition homme/femme, homme/enfant n'existe plus, et que le chant donne vie à un « devenir-androgyne », à un « devenir-enfant »[3]. Encore une fois, il ne s'agit pas pour le chanteur d'imiter l'enfant. Si le but était de chanter « comme » un enfant molaire, autant que ce soit cet enfant qui chante lui-même. Mais, précise Deleuze, le problème subsisterait, puisque « l'enfant a un devenir musicalement enfant[4]. » Chanter comme un enfant reviendrait à en rester à son identité fixe, telle qu'elle est prise dans le système ponctuel qui l'oppose à l' « homme adulte ». Or, précisément, les agencements corporels et de respiration que supposent le haute-contre et le castrat provoquent un « devenir-enfant » au sens où c'est justement un homme qui chante. Sans ambiguïté, aucun devenir ne peut être lancé, puisque chacun des termes (homme/enfant) resteraient identiques. Le but est de produire une individuation « purement sonore » et paradoxale : « la voix se déterritorialise dans un devenir-enfant, mais l'enfant qu'elle devient est lui-même déterritorialisé, inengendré, devenant[5]. » À la lettre, de tels chants donnent corps à un enfant qui n'existe pas, une enfance inconnue, irréductible au cadastre du système ponctuel. Autrement dit, la musique va s'emparer d'un contenu territorialisé (l'enfant), mais va agir sur lui comme force déterritorialisante en le dématérialisant, le réduisant à un pur rapport sonore de

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 373.

[2] « […] la térritorialité de la voix, c'est le sexe, voix d'homme, voix de femme […]. » (Gilles Deleuze, *Sur la musique 1*, Cours Vincennes, 08/03/1977, *op. cit.*).

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 373.

[4] Gilles Deleuze, *Sur la musique 1*, Cours Vincennes, 08/03/1977, *op. cit.*

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 373.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

mouvements et de repos, ce que Deleuze nomme autrement une héccéité[1].

2. Qu'est-ce qu'une heccéité ?

Une heccéité caractérise un mode d'individuation indépendant de toute forme, de tout sujet, de toutes substances[2], qui ne consiste qu'en rapport de mouvement et de repos entre « particules » ou molécules[3].

> 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. 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[4].

Un premier contresens consisterait à caractériser l'heccéité par son évanescence sur un plan formel, ou sa brièveté dans le temps[5]. En effet, pour Deleuze et Guattari, « une vie » est une heccéité[6], au sens où l'individuation d'une vie n'est pas du même type que celle du sujet qui la mène. « Ce n'est pas l'instant, ce n'est pas la brièveté qui distingue ce type d'individuation. Une heccéité peut durer autant de temps, et même plus que le temps nécessaire au développement d'une forme ou à l'évolution d'un sujet[7]. » Finalement, ce concept peut-être évoqué de manière assez simple : qu'est-ce qu'une personne cherche à dire lorsqu'elle s'exclame : « quelle histoire ! », ou bien « quelle vie ! » ? Ou, à l'instar de Lorca : « quelle terrible cinq heures du soir ! »[8] ? Dans tous ces cas, il ne s'agirait pas d'une simple manière de parler, mais le langage désignerait chaque fois un type d'individuation très particulière qui ne se rapporte ni à une forme,

---

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 374.

[2] La *substance*, pour Deleuze et Guattari, désigne une « matière formée ». Elle s'oppose donc à la *matière* qui est une « substance non formée ». (*Ibidem*, p. 176).

[3] Les particules « […] 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. » (*Ibidem*, p. 320).

[4] *Ibidem*, p. 318.

[5] *Ibidem*, p. 319.

[6] *Ibidem* p. 320.

[7] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues, op. cit*., p. 111.

[8] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 319.

ni à un sujet, ni à substance, et qui correspond aux heccéités. Deleuze s'inspire ici de la théorie modale de l'individu exposée par Spinoza dans l'*Éthique*.

Un corps quelconque, d'après Spinoza, se définit de deux façons simultanées. Premièrement, un corps, si infime, si petit soit-il, comporte « une infinité de particules ». Ce serait les rapports de mouvements et de repos, de vitesses et de lenteurs entre ces particules, qui définiraient l'individualité d'un corps[1]. Cela revient justement à dire qu'un corps ne se définit pas par sa forme ou par ses fonctions. « La forme globale, la forme spécifique, les fonctions organiques dépendront des rapports de vitesse et de lenteurs. Même le développement d'une forme, le cours du développement d'une forme dépend de ces rapports, et non l'inverse[2]. » Naturellement, il en sera de même pour la musique : « Il arrive […] qu'une forme musicale dépende d'un rapport complexe entre vitesses et lenteur des particules sonores[3]. » Bien plus, tout corps sonore serait de ce type, la forme se dépassant dans un « jeu de particules »[4].

Cette dimension de l'individuation, que Deleuze qualifie de « cinétique », sera nommée *longitude*. La longitude correspond à l'ensemble des éléments matériels non formés qui appartiennent à un corps sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs[5]. À partir de là, il faut s'appliquer à ne plus penser un individu selon sa forme, mais comme un « rapport complexe entre vitesses différentielles »[6]. La seconde définition spinoziste du corps consiste en « un pouvoir d'affecté et d'être affecté », ce que Deleuze nommera la *latitude*. Des rapports entre vitesses et lenteurs découle une série d'affects dont un corps, un individu est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance. La puissance d'un corps se mesure à son pouvoir d'affecter et d'être affecté.

---

[1] L'individu se définit comme un « composé de corps qui ne se distinguent entre eux que par le mouvement et le repos, la vitesse et la lenteur, c'est-à-dire de corps les plus simples. » (Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954, p. 135).

[2] Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, *op. cit.*, p. 165.

[3] *Ibidem*, p. 165-166.

[4] *Ibidem*, p. 171.

[5] L'expression « vitesses et lenteurs » signifie qu'il n'y a jamais absence de mouvements mais seulement une lenteur relative à une certaine vitesse.

[6] Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, *op. cit*., p. 165.

À partir de là se créer une nouvelle approche de l'individuation.

> Par exemple : il y a de plus grandes différences entre un cheval de labour ou de trait, et un cheval de course, qu'entre un bœuf et un cheval de labour. C'est parce que le cheval de labour n'ont pas les mêmes affects ni le même pouvoir d'être affectés ; le cheval de labour a plutôt des affects communs avec le bœuf[1].

Si un corps décompose le rapport d'un autre corps, ce dernier verra sa puissance diminuer ou réduite à néant. Si un corps en revanche se compose avec un autre, ils créeront ensemble un corps plus puissant. Deleuze propose l'exemple de « certaines atmosphères blanche d'un été chaud », atmosphères douées d'une parfaite individualité au sens où elles résultent d'une composition entre un degré de chaleur et une intensité de blanc[2]. Ainsi la latitude fait de tout corps une composition de forces. Pour résumer, l'heccéité engage de considérer l'individuation comme le résultat d'une composition moléculaire (longitude) et d'un devenir des forces (latitude). Au regard de ce qui vient d'être dégagé, on peut comprendre différemment ce que Deleuze et Guattari peuvent entendre par devenir « moléculaire ». Ceci signifie un dégagement, l'expression d'une heccéité, c'est-à-dire non pas le développement d'une forme ou d'un sujet (qui confine alors à l'imitation molaire), mais le dégagement d'un rapport de mouvements et de repos, un régime intensif.

Deleuze considère que le problème de l'individuation en musique n'est pas de l'ordre d'un rapport matériau/forme, mais est bien celui de l'heccéité[3].

> On peut considérer dans l'opéra certains motifs en association avec un personnage ; mais les motifs chez Wagner ne s'associent pas seulement à un personnage extérieur, ils se transforment, ont une vie autonome dans un temps flottant non pulsé où ils deviennent eux-mêmes et par eux-mêmes des personnages intérieurs à la musique[4].

Ces personnages musicaux ne se caractérisent pas par leur identité, ou une association externe (dans le cas de Wagner, avec un personnage dramatique) ; la musique a crée des « individuations sans identités » qui constituent des « êtres musicaux », aformels, sans

[1] Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, *op. cit*., p. 167.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 319.

[3] Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, *op. cit*., p. 144.

[4] *Ibidem*, p. 145.

cesse variant[1]. La musique, dans son travail de déterritorialisation de la ritournelle, parvient à exprimer des personnages qui ne se résument plus à une forme ou un sujet, comme multiplicité intensive.

3. Multiplicités animales, ligne abstraite : la part idéaliste du deleuzisme musical

L'individuation comme heccéité permet d'approfondir ce qu'il faut entendre par le devenir animal. Si l'on en croit les auteurs, dans un devenir, il ne s'agit jamais d'un animal tout seul mais toujours d'une meute ou d'une bande. Charretée de singes, banc de poissons, meute de loup, peuple de rat, troupeaux… les exemples deleuzo-guattariens sélectionnent le plus souvent des regroupements d'animaux. Mais cette multiplicité animale ne se limite pas à de tels exemples puisque, finalement, « tout animal est d'abord une bande, une meute[2]. » Comment expliquer une telle affirmation, apparemment des plus contradictoires, si ce n'est des plus absurdes ? Il ne faut pas omettre qu'il s'agit là du devenir-animal et non de l'animal classifié selon son genre et son espèce. Sans cette précision, déclarer que tout animal en soi est une meute serait une déclaration bien étrange. Si Deleuze et Guattari l'affirment pourtant, c'est pour évoquer l'animalité telle qu'est se retrouve prise dans un devenir. L'animal, dans un tel contexte, n'est pas considéré selon sa forme, mais comme une multiplicité, c'est-à-dire qu'il n'est plus animal d'après ses caractères mais d'après sa « puissance de meute [3]». Par une telle puissance, il faut entendre les « modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peuplement[4] », bref les dynamismes qui échappent au genre. Le devenir, en tant qu'étranger aux termes fixes, ne reconnaît pas un loup mais un « luppulement », non pas un pou mais un « poulement [5]», non pas une fourmi mais un « fourmillement [6]»

[1] Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, *op. cit*., p. 276. L'étude tentera d'expliciter plus loin comment de telles individuations, paradoxales par nature, peuvent être perceptibles. Cette question a été reportée du fait qu'elle implique un autre problème : le rapport entre la perception et le temps musical.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 293.

[3] *Ibidem*. « Dans un devenir-animal , on a toujours affaire à une meute, une bande, à un population, à un peuplement, bref à une multiplicité. » (*Ibidem*, p. 292).

[4] *Ibidem*, p. 292-293.

[5] *Ibidem*, p. 293.

[6] *Ibidem*, p. 42.

etc. Ce qui signifie que l'animal, dans un devenir, désigne non pas une forme mais une heccéité, un complexe d'intensités[1] : « […] les loups ce sont des intensités, des vitesses, des températures, des distances variables indécomposables[2]. » Pour éviter toute lecture caricaturale du « devenir-animal », il est nécessaire de considérer que Deleuze évoque ici le régime de perceptions microscopiques, de « micro-perception sonore [3]», celles des intensités pures (ce pourquoi il parle de molécules, voire de « particules submoléculaire[4] »). Le devenir-timbre du cheval et le devenir-cheval du timbre chez Mozart constituent une « circulation d'intensités », la conjugaison d'un « trait » de musique (timbre), et d'un « trait d'animalité [5]». En somme, il s'agit bien d'une « pure animalité vécue comme inorganique », c'est-à-dire non dépendante du régime représentatif (forme)[6]. Sur ce point, Deleuze s'appuie une nouvelle fois sur les travaux de Worringer consacrés à l'art gothique. L'auteur remarquait la présence de motifs animaliers inscrit dans la ligne à variation continue, la ligne abstraite septentrionale. Il ne s'agissait pas de reproductions inspirées par la nature mais d'expressions de l'« animalité en général »[7]. Worringer précise bien que ces présentations furtives d'éléments animaliers n'ont pas d'existence propre mais sont toutes entières soumises au mouvement perpétuel des lignes sur lesquelles elles s'inscrivent. Deleuze précise à son tour qu'il ne faut pas expliquer ces présences animales comme étant engendrées, par

[1] On remarquera d'ailleurs que Deleuze évoque le fourmillement de différences lorsqu'il aborde le régime intensif. (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 71, 335).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 45.

[3] *Ibidem*, p. 278.

[4] *Ibidem*, p. 18.

[5] *Ibidem*, p. 233. Ils parlent de même d'un trait de guêpe et d'un trait d'orchidée.

[6] *Ibidem*, p. 623.

[7] Wilhelm Worringer, *L'Art Gothique*, *op. cit.*, p. 93-94. L'aspect discret de cette animalité dans l'ornementation gothique est décrit par Haupt : « Le monde animal est introduit dans le treillis ornemental, sans qu'il s'agisse d'une reproduction de la nature mais seulement d'une décoration de surface. L'animal a une tête, une ou deux pattes et un corps contourné comme celui d'un serpent. Le sujet est souvent fait de plusieurs animaux semblables entrelacés, roulés en pelote, il se développe sur la surface comme un tapis et la plupart du temps seul un œil exercé peut découvrir qu'il s'agit d'animaux. L'œil non prévenu ne voit dans cet ensemble qu'un simple treillis. Mais lorsqu'il y a aux terminaisons de véritables parties corporelles, elles sont si bien découpées, ornées et recouvertes de lignes, d'encoches, etc. qu'on les reconnaît à peine pour ce qu'elles étaient à l'origine. » (*Ibidem*, p. 93).

hasard, par le domaine abstrait. « 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 […][1]. » Car c'est en même temps qu'une ligne à variation constante échappe à la géométrie[2], et que la vie se déprend de la représentation organique. Il y a en quelque sorte une indistinction entre la ligne et l'animalité qu'elle exprime : « les images d'animaux se réduisent complètement à une mobilité linéaire indépendante[3] » remarquera Worringer. L'ornementation gothique restituerait, par « une mobilité informe et impersonnelle, la vive actualité de forces abstraites, qui ne prennent pour ainsi dire que des figures fugitives, énigmatiques et irritantes […][4]. » Deleuze, évoquant cette ligne, écrira : « […] si elle rencontre l'animal, si elle devient animalière, ce n'est pas en traçant une forme, mais au contraire en imposant sa netteté, par sa précision non organique elle-même, une zone d'indiscernabilité des formes[5]. »

Bien que la ligne abstraite septentrionale, telle qu'elle fût décrite par Worringer, concerne le domaine visuel ainsi qu'une période historique précise, Deleuze, pour sa part, élève cette même ligne à variation continue au statut de finalité pour toute esthétique, qu'elle soit picturale, littéraire ou musicale. Outre les domaines, il s'agira toujours de créer une transversale dans l'expression qui échappera aux coordonnées de l'espace strié, un élan de variation continue, une somme de « tenseurs ». Ce vecteur de déterritoriaisation entraînera alors le contenu qui deviendra un ensemble de « matières non formées » et intensives[6]. À partir de là va naître une indistinction entre les deux pôles : le style d'écriture d'Hofmannsthal devient le mouvement intensif du rat, le timbre des timbales chez Mozart deviennent piaffements de chevaux, tout comme les accents mozartiens deviennent chant d'oiseau ou les tessitures du haute-contre et du

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 623. Sur ce point, on peut se référer aux analyses de Jean-Clet Martin, (Jean-Clet Martin, *La Philosophie de Gilles Deleuze*, *op. cit*., p. 77).

[2] Entendons ici par « géométrie » l'espace strié, par opposition à l'espace lisse.

[3] Wilhelm Worringer, *L'Art Gothique*, *op. cit.*, p. 106.

[4] *Ibidem*, p. 130. L'auteur décrit même ce régime de transformation intensive comme une série d'hallucinations (*Ibidem*, p. 127).

[5] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit*., p. 49.

[6] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 638. Les auteurs décrivent cet état de déterritorialisation comme un « opéra » (*Ibidem*, p. 138).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

castrat deviennent enfant. Malgré tout, quelque chose ne peut manquer de gêner dans ces développements d'un « enfant sonore » ou d'un devenir-animal comme intensités musicales. Car à quelle réalité musicale peuvent correspondre ces devenirs, ces individuation cinétiques et aformelles que sont les heccéités ? Ce sont ce que Deleuze et Guattari nomment des affects et des percepts.

Les affects, à la différence des affections, sont des émotions qui dépassent celui qui les éprouve, tout comme les percepts sont des visions qui dépassent celui qui les perçoit. Affects et percepts constituent des « blocs de sensation » confèrent une consistance objective et indépendante de tout vécu subjectif aux perceptions ainsi qu'aux émotions. On pourrait alors penser que les devenirs seraient immanents à l'expression musicale, au matériau sonore, et que ce serait pour cette raison qu'ils seraient indépendants des auditeurs. Mais il s'avère que les « blocs de sensation » sont également indépendants de l'effectuation spatio-temporelle du matériau musical. Affects et percepts sont assimilés à de purs événements « qui débordent aussi bien les conditions de leur apparition, comme une musique excède la circonstance où on la joue et l'exécution qu'on en fait[1]. » Voilà qu'on se rapprocherait de l'idéalisme de Sartre qui considérait une symphonie de Beethoven comme située hors du réel, hors du temps et de l'espace.

> Elle a son temps propre, c'est-à-dire qu'elle possède un temps interne, qui s'écoule de la première note de l'allegro à la dernière note du final, mais ce temps n'est pas à la suite d'un autre temps qu'il continuerait et qui serait « avant » l'attaque de l'allegro ; il n'est pas suivi d'un temps qui viendrait « après » le final. La VIIème Symphonie n'est pas du tout dans le temps. Elle échappe donc entièrement au réel. Elle se donne en personne, mais comme absente, comme étant hors de portée[2].

On peut penser également à Boris de Schloezer qui faisait du sens de la musique un « quelque chose » d'indépendant de la vibration sonore comme des attitudes sensibles (qu'il s'agisse de l'auteur, de l'interprète, comme de l'auditeur), et qui se situerait également hors du temps et de l'espace[3]. Deleuze et Guattari défendraient-ils une conception idéaliste de la musique ? C'est fort probable puisque la musique serait

[1] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 21-22.

[2] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 370.

[3] Boris de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947, p. 27-40.

l'expression de devenirs irréductibles au son comme à la perception. Toutefois, cet idéalisme ne peut se comprendre que si l'on aborde un problème essentiel dans le domaine musical, et que nous avons été obligé de laisser de côté jusqu'à maintenant : le temps musical. D'après Santiago Espinosa, si Deleuze développe une conception idéaliste de la musique, ce serait essentiellement par son affirmation d'un être fixe du temps qui demeurerait irréductible à l'événement sonore comme tel[1]. En effet, si l'on suit le point de vue deleuzien, la musique aurait pour ultime but de rendre sonore les forces insonores du temps, et de créer ainsi chez l'auditeur une sorte d'« oreille impossible »[2]. Pour comprendre la singularité de cet idéalisme musical, il est inévitable de poser la question du temps dans son rapport au sonore. C'est ainsi que pourra être exposé le type de réalité temporelle propre aux heccéités musicales.

[1] Santagio Espinosa, *L'Inexpressif musical*, Paris, Éditions les Belles Lettres, 2013, p. 38, 40.

[2] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 146.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

LE TEMPS MUSICAL DANS L'ESTHETIQUE DE GILLES DELEUZE

«[…] on irait jusqu'à dire que la musique nous
fait reconnaître ce que nous n'avons jamais connu[1]. »

1. Ambiguïtés et paradoxes dans la conception deleuzienne du temps

1. Omniprésence de la musique dans le système philosophique

Dans l'œuvre deleuzienne, la musique apparaît chaque fois sur des points conceptuels cruciaux, des articulations primordiales du système philosophique. Bruno Heuzé a tout à fait raison sur ce point de parler d'un « *livre en creux* » consacré au musical, qui circulerait dans tous les livres, et dont le lecteur doit en réunir les passages fragmentaires, pour les comparer, et en déduire ainsi des lignes de forces. Mais ce livre virtuel présente au premier abord une « histoire embrouillée » pour reprendre une expression de *Différence et Répétition*. Non pas au sens où son contenu serait obscur, mais parce qu'il s'agit d'une histoire qui ne suit pas un ordre discursif clair. Pour préciser, on pourrait dire que l'affirmation d'une dimension musicale de certaines données conceptuelles est le plus souvent établie comme « après coup », et génère tout un effet de « feed-back » sur ce qui a déjà dit. Par exemple, dans le livre sur le cinéma *Image-Temps*, Deleuze explique que l'image-cristal, concept fondamental autour duquel gravite tout le livre, ne serait pas uniquement visuel mais également sonore. Deleuze dit s'inspirer sur ce point du travail de Félix Guattari : « *L'image-cristal n'est pas moins sonore qu'optique, et Félix Guattari avait raison de définir le cristal de temps comme étant par excellence une « ritournelle »*[2]. » C'est dans ce type de courte réflexion, chargée d'allusions, que l'on peut reconnaître la vitesse de la pensée deleuzienne qui, en une phrase, implique plusieurs pans de son corpus, tout un lourd appareillage conceptuel. Premièrement, Félix Guattari, lorsqu'il parle d'une ritournelle sonore dans son propre ouvrage, s'appuie sur la petite phrase de Vinteuil de Proust. Or il s'avère que c'est un sujet que Deleuze a déjà traité par le passé, notamment avec

[1] Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1953, p. 135.

[2] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 122. Deleuze fait référence au chapitre que Guattari a consacré à la petite phrase de Vinteuil de Proust : « Les Ritournelles du Temps Perdu » (Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, ?, Éditions recherches, 1979).

Guattari. Deuxièmement, Deleuze assimile l'image-cristal au concept de ritournelle, un concept déjà développé dans *Mille Plateaux.* Troisièmement, l'image-cristal, comme le fait remarquer François Zourabichvili, est un concept qui condense pratiquement toute la philosophie de Deleuze[1]. Le rapport entre l'actuel et le virtuel constitue en effet la pierre de touche de tout son système. C'est pour cette raison que les ouvrages qui n'évoquent pas la musique, tel *Le Bergsonisme*, peuvent être lus, rétrospectivement, sous un angle nouveau, dans lequel la musique aurait sa place. Cet effet de « feed-back » se trouve relayer également par le contenu des cours. C'est ainsi que Deleuze identifie la ritournelle à « *la ronde des passés qui se conservent*[2]. » Cette réflexion assimile alors la ritournelle au passé pur bergsonien, et plus largement à la seconde synthèse de *Différence et Répétition* dans laquelle justement la réminiscence joue un rôle capital.

Autre exemple, également fondamental : lorsque Deleuze assimile, encore une fois très rapidement, le concept de « ritournelle » à l'éternel retour nietzschéen[3], le « livre-souche » *Différence et Répétition*, dans lequel l'éternel retour a une importance capitale, peut être relu d'une façon nouvelle. Mais aussi le livre sur Nietzsche, dans lequel seules quelques lignes, très allusives, faisaient mention de la conception musicale du philosophe allemand[4].Mais est également possible de suivre une évolution inverse : non plus un effet de « feed-back » mais celui de « boule de neige », pour reprendre une figure bergsonienne. Une importance accrue va être donnée à un événement musical qui, au départ, était présenté sous la forme d'un rapide exemple, mais qui va devenir de plus en plus décisif, va sans cesse gagner en ampleur. C'est le cas pour le cri de Marie dans l'opéra de Berg, *Wozzeck*. Dans son premier ouvrage consacré à sa propre

[1] François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 20.

[2] Gilles Deleuze cité par Pascale Criton, « À propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop », *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, *op. cit*., p. 514.

[3] « Rappelons-nous l'idée de Nietzsche : l'éternel retour comme petite rengaine, comme ritournelle, mais qui capture les forces muettes et impensables du Cosmos. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 423).

[4] « Ce que Nietzsche reproche à Wagner, c'est précisément d'avoir fait une musique dramatique, d'avoir renié le caractère affirmateur de la musique […]. » (Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1962, p. 20).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

philosophie, *Différence et Répétition*, c'est la littérature, mais surtout le théâtre qui occupent le premier plan. Deleuze y fait une seule fois mention de musique. Il évoque, et de façon très succincte, l'usage du leitmotiv dans l'opéra *Wozzeck* de Berg[1]. Or, il s'avère que la note *Si*, fondamentale dans l'opéra de Berg, « *le Si de Marie qui fait hurler la Terre*[2] », constituera un événement musical qui ne cessera de revenir par la suite dans toute l'œuvre deleuzienne. Et ce retour produit des résonances en cascade dans le système. Le cri de Marie se verra en effet connecté au concept de « Terre », qui enveloppe lui-même les mouvements différentiels de déterritorialisation/reterritorialisation, mouvement enveloppés à leur tour par celui de ritournelle... L'enveloppement est un mouvement omniprésent dans le système deleuzien. Les concepts s'organisent ainsi à la manière d'objet à tiroirs ou de poupées russes dont les silhouettes ne s'ajusteraient pas tout à fait. Comme nous l'avons vu, pour Deleuze, un concept est toujours une multiplicité, au sens où elle réunit sans unifier, c'est-à-dire sans clore ses composantes. Mais ces composantes peuvent elle-même devenir à leur tour des concepts. Or, il nous semble que c'est au travers de ce régime d'enveloppements général des concepts, et d'effet de mise en abîme qui en résulte, que la musique gagne une grande profondeur. Et ce qui peut apparaître au départ comme une rapide allusion sans grande importance, produit en réalité toute une série de résonances en cascade qui impliquent presque tout le système philosophique.

Il en est ainsi du leitmotiv wagnérien qui deviendra un objet d'analyse privilégié par Deleuze, notamment au travers de la réinterprétation opérée par Pierre Boulez. Finalement, le leitmotiv wagnérien et l'esthétique proustienne de la réminiscence seront repensés ensemble lors d'une communication donnée à l'IRCAM[3]. Or, il apparaît que c'est, encore une fois, toute la philosophie du virtuel, avec ses concepts de signes et de passé pur, de différence et de répétition, qui se voient ainsi impliqués dans le problème du leitmotive proustien et wagnérien. Car ce qu'a établit au préalable Deleuze est une connexion entre la réminiscence proustienne et la conception ontologique de la mémoire

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 375.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 418. Voir aussi *Ibidem*, p. 365 ; Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, *op. cit.*, p. 60-6 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 181.

[3] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 272-279.

présente chez Bergson. Encore une fois ces liaisons en cascade... Chaque fois, la musique, lorsqu'elle est convoquée par Deleuze, est accompagnée de tout un appareillage conceptuel de grande ampleur. D'où l'impression très nette que la question musicale n'est jamais abordée pour elle-même, mais plutôt comme l'approfondissement des problèmes philosophiques eux-mêmes. Sous cet angle, c'est moins la musique qui semble emporter avec elle toute la philosophie de Deleuze que la métaphysique deleuzienne qui soumet la musique à titre d'exemple.

Il en demeure de même lorsque la musique sera apparemment traitée pour elle-même avec *Mille Plateaux*, et plus précisément dans le chapitre « De la Ritournelle ». En effet, si le concept de ritournelle, comme nous le verrons, ne peut se réduire à une définition, il renvoie malgré tout, en dernière instance, à celui d'éternel retour, élément fondamental, véritable carrefour où nombre de concepts deleuziens résonnent de concert. Ainsi, même si la musique a rarement été évoquée de façon directe avant cette rencontre avec Guattari, il est possible de déceler rétroactivement son omniprésence dans tous les ouvrages précédents. C'est d'ailleurs ce qui fait toute la complexité mais aussi la richesse du problème musical chez Deleuze. Si nous lisons ses premières œuvres, mais sous l'angle du concept de « ritournelle » développé dans *Mille Plateaux*, on constate que celui-ci était en germe dès le début. Par exemple, dès *Différence et Répétition* commence à persister ce que l'on pourrait nommer un « prototype » du concept de ritournelle sous la forme du « refrain ». Le concept, primordial, de « précurseur sombre » est assimilé au refrain d'une chanson et de son retour entre les couplets[1]. On retrouve cette idée dans *Logique du Sens*[2], mais aussi dans un texte consacré au structuralisme, faisant même de la chanson la structure générique par excellence[3]. De même, le concept de Grande Ritournelle cosmique développée dans

[1] « […] le précurseur linguistique appartient à une sorte de métalangage, et ne peut s'incarner que dans un mot dénué de sens du point de vue des séries de représentations verbales du premier degré. C'est lui, le refrain. » (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 160-161).

[2] « Refrain d'une chanson, où les couplets formeraient autant de séries à travers lesquelles il circule, mot magique tel que tous les noms dont il est appelé n'en comblent pas le blanc […]. » (Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit.*, p. 73. Voir aussi p. 59).

[3] « […] le refrain concerne un objet=x, tandis que les couplets forment les séries divergentes où celui-ci circule. Ce pourquoi les chansons présentent vraiment une structure élémentaire. » (Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, *op. cit.*, p. 259). Il fait d'ailleurs remarquer que «[…] le structuralisme se sent

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Mille Plateaux rejoint l'éternel retour nietzschéen. Le caractère « affirmateur » de la musique que réclamait Nietzsche se retrouve finalement développé dans le chapitre consacré à la ritournelle. C'est ainsi que l'idée d'univocité, véritable socle de la pensée deleuzienne, peut-être interprétée sous un angle tout musical, comme y invite d'ailleurs le lexique employé : « *Chaque choisit sa hauteur ou son ton, peut-être ses paroles, mais l'air est bien le même, et sous toutes les paroles, un même tra-la-la, sous tous les tons possibles et à toutes les hauteurs*[1]. » Ce même « tra-la-la », n'est ce pas la même expression employée pour définir la ritournelle[2]? On remarque ainsi que la musique est littéralement prise par tout un appareillage conceptuel à la fois dense et large : le système deleuzien. En cela, le concept deleuzien de musique se voit structuré selon les exigences propres à l'ontologie du philosophe, et plus précisément selon sa pensée du temps.

2. Aiôn et Chronos : deux synthèses temporelles aux rapports problématiques

Deleuze a, en effet, cherché à développer une nouvelle conception du temps qui ne se résorberait pas à la pure actualité chronologique, mais qui pour autant ne s'élèverait pas à l'éternel. Afin d'échapper à cette alternative entre l'histoire d'une part, et l'éternité d'autre part, le philosophe semble avoir trouvé une voie possible au travers de l'intempestif nietzschéen[3]. Cet intempestif revient essentiellement à opposer le devenir à l'histoire. Autrement dit, tout ce qui est création ne se limiterait pas à l'historique, mais lui échapperait tout à fait[4]. Il en va bien entendu de même pour toute innovation musicale. Ainsi les systèmes ponctuels, la dimension territorialisée des agencements, appartiendraient tout entier à l'historique, tandis que la création d'une diagonale, d'un « agencement multilinéaire » témoignerait du devenir, de l'intempestif : « l'Intempestif, un autre nom pour l'heccéité, le devenir, l'innocence du devenir […][5]. » En quoi

---

parfois proche d'une musique. » (*Ibidem*, p. 257).

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 113-115.

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 368.

[3] « À la suite de Nietzsche, nous découvrons l'intempestif comme plus profond que le temps et l'éternité […]. » (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 3).

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 106.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 363.

consiste cette présence de l'intempestif dans l'acte musical ?

La tâche essentielle du musicien, nous dit Deleuze, consisterait à « organiser le matériau pour capter les forces du temps et le rendre sonore[1]. » Que faut-il entendre ici par cette « force muette du temps [2]» que la musique rendrait perceptible ? Nous avions distingué deux natures de temps correspondant chacune à deux pôles de l'agencement musical : le temps pulsé d'une part, et le temps non-pulsé d'autre part. L'étude montrait qu'il ne fallait pas y lire une simple et stricte opposition, mais le dégagement de deux tendances pures qui, dans les œuvres concrètes, ne cessent de se mélanger. Toutefois, Deleuze préservait une inégalité de statut entre les deux parties. Ceci tenait au fait qu'un aspect se trouvait toujours donné d'avance, tandis que l'autre restait à « conquérir », devenant en cela l'objet même de la création artistique. Dans le cas de ces deux temporalités, le temps pulsé correspond à ce qui est donné, à savoir le temps mesurable de la chronologie, tandis que le temps non-pulsé devait être dégagé, étant plus délicat à obtenir. À cette disjonction temps pulsé/temps non-pulsé correspond la distinction, peut-être plus générale, de Chronos et d'Aiôn, telle qu'elle fût développée *dans Logique du sens* : « libération du temps, Aiôn, temps non pulsé pour une musique flottante […][3]. »

Chronos correspond au « temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet[4]. » On reconnaîtra ici les caractères du pôle territorial de l'agencement sonore, à savoir le plan transcendant. Aiôn, quant à lui, se définit comme « le temps indéfini de l'événement, la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses […][5]. » Pour cette distinction, Deleuze s'inspire des Stoïciens, et de la coupure qu'ils ont opérée entre d'une part le monde des causes et des corps (états de choses), et d'autre part, le monde des purs effets incorporels, des événements[6]. Chronos se définit comme le « présent vivant » des corps qui agissent et pâtissent. Seul le présent

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.,* p. 278.

[2] *Ibidem*.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 327.

[4] *Ibidem*, p. 320.

[5] *Ibidem*.

[6] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit.,* p. 15.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

existe dans cette dimension temporelle dans la mesure où les états de chose n'existent qu'au présent[1]. Le temps de l'Aiôn, par contre, est le temps des purs devenirs, le résultat impassible des actions des corps. Ces effets incorporels existent moins qu'ils n'insistent dans le temps. Mais surtout, Aiôn fuit le présent, il n'est jamais absorbé par lui, mais au contraire, ne cesse de se subdiviser à l'infini en passé et en avenir.

> Si bien que le temps doit être saisi deux fois, de deux façons complémentaires, exclusives l'une de l'autre : tout entier comme présent vivant dans les corps qui agissent et pâtissent, mais tout entier aussi comme instance infiniment divisible en passé-futur, dans les effets incorporels qui résultent des corps, de leurs actions et de leurs passions. Seul le présent existe dans le temps, et rassemble, résorbe le passé et le futur ; mais le passé et le futur seuls insistent dans le temps, et divisent à l'infini chaque présent. Non pas trois dimensions successives, mais deux lectures simultanées du temps[2].

Soit la proposition « Alice grandit ». Ce qui revient à dire qu'Alice devient plus grande qu'elle n'était. « Mais par là-même aussi, elle devient plus petite qu'elle n'est maintenant[3]. » Il ne s'agit pas de dire qu'Alice serait à la fois plus petite et plus grande : c'est en même temps qu'elle le devient. Autrement dit, du point de vue de Chronos, la petite fille est plus grande maintenant, et était plus petite avant. Mais du point de vue d'Aiôn, on ne peut distinguer par l'avant et l'après, le passé et le futur. Car, pour le temps du devenir, « c'est en même temps […] qu'on devient plus grand qu'on n'était, et qu'on se fait plus petit qu'on ne devient. Telle est la simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent[4]. » Chronos est assimilé au bon sens, celui de la flèche thermodynamique du temps qui va du plus différencié (passé) au moins différencié (futur). Il correspond au présent qui mesure l'action des corps comme causes, et l'état de leur mélange[5]. Tandis qu'Aiôn est un temps paradoxal en tant qu'il va dans les deux sens à la fois, subdivise chaque présent en passé/futur selon une ligne illimitée dans les deux sens. Si bien que par cette subdivision cohabitent les deux échelles extrêmes du temps : le plus grand et le plus petit. Le temps plus petit que le minimum de temps

---

[1] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit*., p. 14.

[2] *Ibidem*, p. 14.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Ibidem*.

[5] Deleuze assimile cette flèche thermodynamique au bon sens (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 291).

continu pensable revient à la plus infime division en passé proche et futur imminent. Tandis que le temps plus long que le maximum de temps continu pensable correspond à l'extension totale de la ligne qui s'étend de façon illimitée à la fois vers le passé et vers le futur. En tout cas, cette subdivision systématique du présent en passé/futur fait que les événements de l'Aiôn fuient le présent, et posent une perpétuelle question double : « qu'est-ce qui s'est passé ? » (passé), et « qu'est-ce qui va se passer ? » (futur). En ce sens, l'Aiôn est le temps des événements en tant que ceux ne sont jamais ce qui arrive, mais éternellement ce qui vient de se passer et ce qui va se passer[1].

Avec *Logique du Sens* et l'introduction de l'Aiôn dans sa pensée, Deleuze redistribue les trois synthèses temporelles qu'avait dressé *Différence et Répétition* pour les convertir en deux formes de temps : Chronos et Aiôn. Avec la première synthèse, nommée « habitude », nous retrouvons les caractéristiques de Chronos : un présent qui absorbe les autres temporalités pour en faire ses propres dimensions, et ce par la rétention (passé) et la protention (futur)[2]. « La synthèse du temps constitue le présent dans le temps. Non pas que le présent soit une dimension du temps. Seul le présent existe. La synthèse constitue le temps comme présent vivant, et le passé et le futur comme dimensions de ce présent[3]. » À partir d'une telle synthèse va se constituer un temps comme flèche qui va du passé au futur dans le présent, tout comme pour Chronos[4]. Quant à l'Aiôn, il complique les deux autres synthèses de *Différence et Répétition*, à savoir celles du passé pur (le passé pur bergsonien et exploré par Proust) et le futur pur (l'éternel retour nietzschéen). De cet alliage va naître la formule hybride suivante : « un peu de devenir à l'état pur [5]». On remarquera en effet une assimilation du temps non-pulsé soit au temps retrouvé proustien[6], soit à l'éternel retour

[1] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit*., p. 17.

[2] La première synthèse et Chronos sont d'ailleurs tout deux nommé « présent vivant ». (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 97 ; Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit*., p. 14).

[3] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 105.

[4] *Ibidem*, p. 97.

[5] « 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. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 329).

[6] « La question serait de savoir en quoi consiste au juste ce temps non pulsé. Cette espèce de temps flottant, qui correspond un peu à ce que Proust appelait « un peu de temps à l'état pur ». » (Gilles

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

nietzschéen[1].

Une telle intuition se trouve confirmée par un cours donnée à Vincennes en mars 1984. Deleuze développera en effet deux figures temporelles de la musique, deux tendances pures qu'il symbolisera respectivement par la ritournelle de l'oiseau et le galop du cheval. Selon cette réparition, la ritournelle est clairement assimilée au passé pur tel qu'il fût exploré par Proust. Deleuze s'appuie sur l'ouvrage écrit par Guattari *L'Inconscient Machinique* : « Il lie le cristal sonore de temps à ce qu'il nomme la ritournelle, qu'il analyse chez Proust, dans la petite phrase de Vinteuil : la ritournelle serait, selon lui, un cristal de temps par excellence[2]. » Mais à ce premier vecteur temporel va s'ajouter le galop comme « cavalcade des présent qui passent [3]». Il faut se garder d'assimiler ici les « présents » à l'habitude ou à Chronos : c'est bien de l'éternel retour comme devenir qu'il s'agit[4]. Si le galop est assimilé à la « cavalcade des présents qui passent », la ritournelle deviendra la « ronde des passés qui se conservent ». Ainsi se distingueraient deux « figures du temps » essentielles à l'art musical[5]. Il faut lire dans cette description un parallèle avec la disjonction fondamentale du temps telle qu'elle est exposée dans son étude sur le cinéma :

> Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps ; puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui différent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé[6].

Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 143).

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 329.

[2] Gilles Deleuze cité par Pascale Criton, « À propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop », *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, *op. cit*., p. 514.

[3] *Ibidem*, p. 521.

[4] Ce déplacement terminologique s'explique du fait que la typologie temporelle est déplacée. Ici, Deleuze se base sur la notion de cristal comme fondation du temps, avec un élan vers le passé pur, et un autre vers les présents. Le présent de la première synthèse est pour ainsi dire éliminé dans ce contexte au profit du seul devenir nietzschéen.

[5] *Ibidem*.

[6] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit*., 108-109.

Lors de ce même cours donné à Vincennes, le couple de ces deux figures temporelles (ritournelle, galop) sera ensuite évalué successivement selon deux points de vue inverses. Le premier consiste à penser que la « vie » est dans le présent qui passe et non dans le passé qui se conserve (qui deviendra synonyme de mort). Le second point de vue assimilera la « mort » aux présents qui défilent (que Deleuze compare à une « course au tombeau »), tandis que l'aspect vital appartiendra à la somme des passés se conservant[1]. On pourra reconnaître ici la différence entre Bergson et Proust. Si tout deux ont en effet reconnu un passé se conservant en soi, un « passé pur », Bergson ne se serait guère intéressé à savoir comment retrouver ce passé (sa pensée étant entière tournée vers l'élan vital), tandis que Proust a pensé les phénomènes de réminiscence comme autant d'entrées dans ce passé pur. « Proust ne conçoit pas du tout le changement comme une durée bergsonienne, mais comme une défection, comme une course au tombeau[2]. » En tout cas, ce cours détermine deux tensions essentielles dans l'art musical : un élan vers le passé pur, et un élan vers l'avenir, réminiscence et éternel retour. Ne retrouvons-nous pas ici la coexistence paradoxale des deux élans propre à l'Aiôn ? Il est toujours délicat d'apposer une distribution des figures temporelles chez Deleuze, car il semble que celui-ci a abordé le problème sous plusieurs angles, adoptant plusieurs schémas qui ne se recouvrent jamais exactement. Le lien entre passé pur et éternel retour n'est d'ailleurs pas sans poser problème. Deleuze déclare en effet à propos du passé pur qu'il existe de tout temps et préexiste à tout : il est la « pure réserve ». Or l'éternel retour revendique la perpétuelle création de nouveauté, l'affirmation du devenir. On peut alors se demander comment ces deux synthèses

[1]Pascale Criton, « À propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop », *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, *op. cit*., p. 521.

[2] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 27. Voir aussi Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaire de France, 1997, p. 55 ; Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, *op. cit.*, p. 74 ; Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 115. La mémoire, pour Bergson est justement ce qui empêche toute répétition littérale d'avoir lieu dans la réalité : « De cette survivance du passé résulte l'impossibilité, pour une conscience, de traverser deux fois le même état. […] Notre personnalité, qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. En changeant, elle empêche un état, fut-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur. C'est pourquoi notre durée est irréversible. Nous ne saurions en revivre une parcelle car il faudrait commencer par effacer le souvenir de tout ce qui a suivi. […] Ainsi notre personnalité pousse, grandit, mûrit sans cesse. Chacun de ses moments est du nouveau qui s'ajoute à ce qui était auparavant. » (Henri Bergson, *L 'Évolution Créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1928, p. 6).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

peuvent se concilier, et si elles doivent le faire. Frédéric Fruteau a démontré que le passé pur bergsonien ramenait la pensée deleuzienne vers une forme d'hégélianisme. « Tout état de choses, toute virtualité trouve sa « vérité » chez Deleuze au sein d'un Un-Tout mémoriel, d'une Mémoire où se conserve le passé en soi[1]. » La synthèse de l'éternel retour, quant à elle, s'oppose directement à cette unité préétablie en affirmant la création et l'avenir. C'est ainsi que le rapport paradoxal entre ces deux synthèses génère une « ambiguïté doctrinale[2] ». Comment penser cette ambiguïté ? Est-elle insoluble, un paradoxe indépassable ?

Reprenons l'interprétation deleuzienne de la métaphysique nietzschéenne. Deleuze interprète l'éternel retour non pas comme le retour du même mais comme le retour de la différence. « Dans l'éternel retour, ce n'est pas le même ou l'un qui reviennent, mais le retour est lui-même l'un qui se dit seulement du divers et de ce qui diffère[3]. » Aussi peut-on rapprocher cette perpétuelle production de nouveauté à la durée bergsonienne : il n'y a que du devenir, que de la durée, que de la nouveauté. Mais Deleuze ne se contente pas de cette seule affirmation. Il est nécessaire d'affirmer l'être du devenir, dire que le devenir affirme l'être, ou bien que l'être affirme le devenir. En quoi consiste cet « être du devenir » ? « Revenir est l'être de ce qui devient. Revenir est l'être du devenir lui-même, l'être qui s'affirme dans le devenir[4]. » En somme, il n'y a que de la différence, mais le retour de cette différence est le même de ce monde de disparités absolues. L'éternel retour est le seul même de ce qui diffère[5] en tant que le revenir constitue « l'être commun de toutes les métamorphoses […][6]. » En cela, il incarne la synthèse du temps, l'Un du multiple, le différenciant qui passe par toutes les différences et les fait communiquer. L'éternel retour est la « synthèse du temps et de ses

[1] Frédéric Fruteau, « Le Hegel que Deleuze n'a pas écrit. De l'art au portrait conceptuel. Hegel en personnage antipathique », *L'Art du portrait conceptuel. Deleuze et l'histoire la philosophie*, *op. cit*., p. 117.

[2] *Ibidem*, p. 122.

[3] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 53.

[4] *Ibidem*, p. 28.

[5] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 306.

[6] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 60.

dimensions, synthèse du divers et de sa reproduction, synthèse du devenir et de l'être qui s'affirme du devenir, synthèse de la double affirmation[1]. » C'est pourquoi Ariane, chez Nietzsche, ne peut plus se perdre dans le labyrinthe, puisque tous les endroits communiquent par leurs différences même, l'éternel retour se retrouvant partout. Le labyrinthe « n'est pas le chemin perdu, mais le chemin qui nous ramène au même point, au même instant qui est, qui a été et qui sera[2]. » Finalement, l'éternel retour nous ramène, sous la forme d'une boucle tortueuse, à une forme d'immuabilité. Le temps devient ainsi la forme immuable de ce qui ne cesse de changer. En cela, nous sommes ramenés à la mémoire pure de Bergson[3]. Les deux synthèses forment une boucle, s'échangent l'une l'autre, si bien qu'elles créent ensemble une forme d'indiscernabilité comme a su le voir Alain Badiou :

> On peut dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, puisque tout ce qui arrive n'est qu'inflexion de l'Un, retour éternel du Même. On peut également dire que tout est constamment nouveau puisque l'Un ne fait indéfiniment retour, dans sa contingence absolue, qu'à travers la perpétuelle création de ses propres plis. En définitive, ces deux jugements sont indiscernables[4].

Le temps de l'Aiôn développé dans *Logique du Sens*, à la fois pure forme de passé et pure forme du futur, incarne cette indistinction qui à la fois met en contact et maintient à distance les deux synthèses de *Différence et Répétition*. Il nous semble que c'est exactement cette tension limite entre les deux synthèses qui définit le « temps flottant »,

---

[1] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 55.

[2] *Ibidem*, p. 215.

[3] Dans une page capitale, Deleuze replace l'éternel retour dans un dispositif bergsonien, assimilant implicitement la première affirmation (il n'y a que du devenir) à l'éternel retour, et la seconde affirmation (le revenir est l'être du devenir) au passé pur. (*Ibidem*, p. 54). On remarquera d'ailleurs que lorsque Deleuze tâchera de se dégager de l'éternel retour, il l'opposera à la nouveauté et à la multiplicité. « l'histoire est faite, non pas du tout d'un éternel retour, mais de la poussée de segments toujours nouveaux […]. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit*., p. 106). « Les aphorismes de Nietzsche ne brisent l'unité linéaire du savoir qu'en renvoyant à l'unité cyclique de l'éternel retour, présent comme un non-su dans la pensée. […] Le monde a perdu son pivot, le sujet ne peut même plus faire de dichotomie, mais accède à une plus haute unité, d'ambivalence ou de surdétermination, dans une dimension toujours supplémentaire à celle de son objet. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 12).

[4] Alain Badiou, *Deleuze. « La clameur de l'Être »*, Paris, Hachette Littératures, 1997, p. 142.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

le temps non-pulsé invoqué par Deleuze à partir de Boulez.

Comment explorer un problème aussi vaste que la relation entre la musique et le temps chez Deleuze ? Un double piège se posait. Premièrement, prétendre parcourir de façon exhaustive le dédale du temps deleuzien condamnait à produire une sorte de « bouillie » conceptuelle dénuée de toute ligne de force. Deuxièmement, s'en tenir aux très nombreuses œuvres musicales citées par Deleuze risquait de créer un *melting-pot* de références bien délicat à manier[1]. C'est pourquoi cette étude se concentrera essentiellement sur un problème formulé par Deleuze lui-même : « Qu'est-ce qu'on appelle l'individuation d'une phrase, d'une petite phrase en musique[2] ? » Pour aborder cette question, nous avons réduit le champ référentiel aux leitmotive wagnériens afin d'explorer la question du rapport entre la musique et le temps, et ce, non seulement afin de garantir une clarté de nos développements, mais aussi parce qu'un tel objet réunit une constellation conceptuelle essentielle : Wagner, Boulez, Nietzsche, Proust et Bergson. L'étude ne prétend donc pas répondre de manière générale au problème du temps musical dans la pensée deleuzienne, mais tente plutôt d'en éclairer un aspect, d'aborder la question selon un certain angle que l'on n'a voulu volontairement éloigné du chapitre « De la ritournelle » de *Mille Plateaux*. Nous commencerons donc par une présentation du leitmotiv wagnériens, partant de la conceptualisation opérée par Wagner lui-même, jusqu'aux critiques ou rejets qui lui seront attribués (Debussy, Stravinsky…). Nous verrons ensuite comment Pierre Boulez a tenu à réhabiliter ces motifs conducteurs en inversant l'approche qui leur était jusqu'alors attachée. Enfin, il sera possible de voir comment Deleuze s'aligne sur l'interprétation boulézienne, mais aussi en quoi son approche est en quelque sorte « coudée », en ce sens où le philosophe aborde les leitmotive en adoptant le point de vue de Marcel Proust.

[1] On peut par exemple penser à ces sept lignes où sont cités, dans une accélération conceptuelle, Debussy, Berlioz, Stravinsky, Boulez, Varèse et Cage. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 185).

[2] Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 144. Deleuze parle aussi du « secret » de la petite phrase. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 364-365).

2. Leitmotive et métaphysique chez Richard Wagner

1. Musique, mythe et philosophie schopenhauerienne

On présente généralement le principe du leitmotiv comme un thème musical attaché à un élément d'une action dramatique (personnage, objet, endroit, sentiment, etc.). Ses origines tiendraient à l'usage des timbres dans le vaudeville ainsi qu'aux motifs de réminiscence dans l'opéra comique[1]. Mais le leitmotiv est surtout lié à l'œuvre de Richard Wagner. Dans son ouvrage *Opéra et Drame*, Wagner développe toute une théorie du leitmotiv que l'on résumer de la manière suivante. Tout leitmotiv trouverait son origine dans une « mélodie du vers », à savoir de l'union première entre un motif musical et un contenu poétique. Outre le fait qu'une telle fusion entre musique et poésie appartient pleinement à l'esthétique du romantisme allemand, cette conjonction s'avérerait être tout à fait nécessaire au spectateur. Comme l'écrit en effet Wagner, la « mélodie de vers » répond aux « besoins qu'éprouve l'oreille d'une impression intelligible pour elle, et qui corresponde absolument à cette impression éprouvée par la vue[2]. » Ce spectateur assimilera naturellement la première apparition du motif au contenu poétique correspondant au drame. Or, c'est ainsi que, d'après Wagner, toute réapparition ultérieure du motif fera renaître dans l'esprit de l'auditeur le souvenir de ce contenu poétique.

> […] le motif musical dans lequel […] se coula le vers parlé, riche de pensées, d'un acteur dramatique, est une chose nécessairement conditionnée ; dans sa réapparition, se révèle à nous une émotion déterminée, et celle-ci à son tour, se révèle à nous comme l'émotion de celui qui se sent poussé aussitôt à manifester une émotion nouvelle qui dérive de celle-là – inexprimée maintenant par lui, mais que l'orchestre nous rend concrètement sensible[3].

L'auditeur confrontera en effet chaque reprise du motif avec les traces mémorielles de ses apparitions antérieures. En ce sens, le leitmotiv correspondrait au phénomène de la récognition, un guide dans le labyrinthe de l'opéra. C'est ce que confirme Olivier Messiaen lorsque, s'adressant à Claude Samuel, il déclare : « […] la vie est remplie de

[1] Nicolas Southon, « Leitmotiv », *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, sous la direction de Christian Accaoui, Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2011, p. 301.

[2] Richard Wagner *Opéra et Drame. Tome 2*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 202-203.

[3] *Ibidem*, p. 223.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

leitmotive. Quand je vous vois arriver, je vous reconnais à votre allure, à votre visage, à votre costume; quand je vois un oiseau, je le reconnais à son plumage, à la façon dont il vole etc. Tout est leitmotive[1]. »

Wagner aurait développé une stricte correspondance entre les thèmes musicaux et les composantes du drame théâtral. Danielle Cohen-Lévinas notait en effet qu'à chaque leitmotiv wagnérien correspondait un signifié précis (tel personnage, tel lieu, tel objet, tel sentiment, tel élément, etc.). Mais aussi que chaque instrument ou groupe d'instruments étaient utilisés en fonction de ce même contenu sémantique (ainsi le leitmotiv de l'épée est toujours joué par les cuivres, l'oiseau est interprété à la flûte)[2]. Ainsi donc, une cohérence qui lierait contenu narratif et phénomène musical serait toujours assurée. Mais si Wagner s'était simplement contenté de faire correspondre un thème ou un instrument avec un personnage ou un sentiment, cela n'aurait pas constitué une importante innovation dans le domaine de la musique. Weber avait auparavant utilisé des « motifs de réminiscence », notamment dans *Euryanthe*. Dumézil, dans une étude consacrée à Wagner, rappelle que Monteverdi avait déjà eu l'idée d'établir de telles correspondances entre personnages et mélodie pour *Orféo*[3]. Pourtant, si l'usage du leitmotiv, avec Wagner, constitue un événement véritablement novateur, ce serait par la manipulation volontaire de la perception du temps chez le spectateur. En effet, les leitmotive auraient la fonction d'éveiller des réminiscences comme des pressentiments. Le pressentiment, dans ce contexte, consiste à préparer la forme d'un leitmotiv avant son énonciation claire par l'orchestre. Quant à la réminiscence, elle est la répétition du même leitmotiv, mais après que ce dernier eut été présenté de façon distincte. À partir de ces deux procédés, des mouvements temporels peuvent être générées dans l'esprit du spectateur.

> Le présent peut […] aussi bien renvoyer au passé qu'annoncer un devenir, le passé resurgir et l'avenir être anticipé. Ces mécanismes, profondément liés aux

[1] Olivier Messiaen, *Entretiens avec Claude Simmel*, Paris, Erato, 1988.

[2] Danielle Cohen-Lévinas, *Des Notations musicales. Frontières et singularités*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 105-106.

[3] Chaque timbre, ou chaque instrument correspondait à un personnage. Ainsi la harpe était assimilée à Orfée, le trombone à Pluton etc. (René Dumesnil*, Le Rythme musical. Essai historique et critique*, Paris, Vieux Colombier, 1949, p/ 146).

> particularités de la narration wagnérienne, encline à revenir sur le passé lors de longs monologues comme à s'étendre en prémonitions ne peuvent s'instaurer que dans la durée effective de l'œuvre : le temps fictif de la narration reste soumis au temps réel de la représentation[1].

L'objectif de ces manipulations temporelles consiste pourtant bien à dépasser le temps successif en conjuguant à la fois impressions de réminiscences et pressentiments, projections simultanées vers passé et futur, afin d'atteindre à une dimension mythique du temps dans lequel tous les événements se retrouvent être contemporains[2]. Aussi, outre la conjonction entre un motif musical avec un contenu de poésie, la véritable innovation wagnérienne consisterait davantage en une « systématisation mythologique » de ces mêmes motifs[3].

Dans *Le Cru et le cuit*, Lévi-Strauss soutient que Wagner a mené une véritable étude structurale des mythes allemands par l'écriture même de ses opéras. L'esthétique wagnérienne serait parvenue à faire fusionner le contenu des mythes et l'expression musicale. Mythe et musique wagnérienne seraient représentent des

> […] langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan de langage articulé, tout en requérant comme lui, et à l'opposé de la peinture, une dimension temporelle pour se manifester. Mais cette relation au temps est d'une nature assez particulière : tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. Au dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisque irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de son organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité[4].

La stricte correspondance entre les thèmes musicaux d'une part, et les éléments du mythe d'autre part, permet donc d'assimiler les opéras wagnériens à de véritables

---

[1] Nicolas Southon, « Leitmotiv », *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, *op. cit.*, p. 302.

[2] Dorian Aston et Hermann Grampp Aseyn, *Wagner*, Paris, Max Milo Éditions, 2013, p. 38.

[3] Nous empruntons ce terme à Carl Dalhaus, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, traduit de l'allemand par Madeleine Renier, Liège, Mardaga, 1994, p. 194.

[4] Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit, Paris*, Plon, 1964, p. 23-24.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

structures, dont la cohérence inhérente assurerait une clôture parfaite. Par cette cohérence, l'auditeur rassemble alors harmonieusement les divers instants de l'œuvre, afin de l'éprouver dans son ensemble. Le temps successif se voit donc transcendé en une vision synchronique. C'est par un tel dépassement de la succession que la musique wagnérienne ne se contenterait pas de mettre en scène le mythe. L'art de Wagner intègre bien plutôt dans sa composition même une cohérence que l'on pourrait qualifier de mythologique. Cette intégration est assurée par l'usage généralisé du leitmotiv qui établit un lien constant entre contenu poésie et forme musicale. Bien entendu, de telles conclusions ne nécessitent pas une analyse structurale des opéras wagnériens, mais s'appuient sur l'audition attentive des œuvres de Wagner, et les sentiments temporels qu'elles génèrent.

Thomas Mann, grand admirateur de Wagner, avait d'ailleurs remarqué dans la *Tétralogie* cette même « atmosphère mythologique », assimilant les leitmotive à des « formules incantatoires[1] », et présentant l'opéra comme le récit d'une cosmogonie parfaite, celle du commencement du monde. Il évoque à ce propos le célèbre accord de mi bémol du prélude de *L'Or du Rhin* – accord qu'il décrit comme une « […] idée acoustique, l'idée du commencement de toutes choses[2] ». L'intuition de l'écrivain allemand s'est depuis révélée exacte, puisque Jean-Jacques Nattiez a récemment démontré que la plus grande partie des leitmotive de la *Tétralogie* découle de ce fameux accord, devenant en cela le véritable noyau générateur de tout l'opéra[3]. Cette « arborescence dynamique des leitmotive[4] », l'accord de mi bémol étant le tronc d'où

[1] Thomas Mann, *Souffrances et grandeurs de Richard Wagner*, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Paris, Fayard, 1933, p. 30.

[2] *Ibidem*, p. 78.

[3] « Une étude analytique détaillée des leitmotive de la *Tétralogie* montrerait comment, à l'exception des motifs reliés à l'amour, on peut tous les engendrer à partir du motif initial de l'*Or du Rhin.* » (Jean-Jacques Nattiez, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 117). L'importance de ce phénomène se voit d'ailleurs confirmé si l'on considère que le terme « leitmotiv » n'est pas de Wagner mais fût inventé en 1878 par Von Wolzogen, un exégète zélé du wagnérisme, et qui publia en 1876 un guide thématique du *Ring*. Wagner n'affectionnait guère ce terme et lui préférait celui de *Grundthema* (thème fondamental).

[4] Pascale Saint-André, « L'art total ou l'utopie d'un art démiurge – de la tragédie antique au drame lyrique wagnérien - », *Musique et utopie*, Paris, Cité de la Musique, 2010, p. 123.

découlent tous les autres leitmotive comme autant de ramifications, fait de la *Tétralogie,* prise dans son ensemble, « […] une cosmogonie génératrice d'un mythe total, une véritable genèse du monde servant une totalité démiurgique, inscrite dans un temps indifférencié[1]. » Ce « temps indifférencié » correspond à ce temps mythique que nous évoquions précédemment. Wagner souhaitait renouer avec les mystères dionysiaques de la Grèce antique, origine absolue de la tragédie selon le compositeur, et que l'opéra contemporain se devait de retrouver. Le projet de l'œuvre d'art totale trouve son modèle dans les dithyrambes où poésie, musique, chant et danse s'unissaient pour provoquer une extase collective, une communion religieuse. Wagner pensait que son opéra allait faire naître une nouvelle société, fondée sur la liberté, la fraternité, et dépassant la notion même de nation. Pour ce faire, il cherchait à provoquer chez le spectateur un émoi mystique, un oubli de soi au profit d'une fusion avec une totalité, un retour à l'Un[2]. L'opéra renouait ainsi avec le rite religieux.

Mircea Eliade a montré qu'un rite religieux consiste à répéter un acte antérieur, divin, intemporel, réalisé par les dieux au commencement du monde (par exemple cueillir une fleur prend un sens seulement si l'on sait qu'on répète l'acte primordial d'un Dieu qui, pour la première fois, a cueilli une fleur[3]). Tout acte, tout objet possède son archétype correspondant, intemporel. « Les hommes ne font que répéter à l'infini ces gestes exemplaires et paradigmatiques[4]. » À partir de là, toute action consciente de son statut de répétition nous fera participer à une action transcendante, céleste et intemporelle. Le temps profane se verra dépassé au profit d'un temps sacré où tout est de tout temps. Pour ce faire, l'homme « répète les gestes de quelqu'un d'autre et par cette répétition vit sans cesse dans un présent atemporel[5]. » Ainsi, lorsqu'une musique se dit « mythique », ce serait au sens où « l'homme cherche à transcender sa contingence pour s'élever à

[1] Pascale Saint-André, « L'art total ou l'utopie d'un art démiurge – de la tragédie antique au drame lyrique wagnérien - », *Musique et utopie*, *op. cit.*, p. 121.

[2] Dorian Aston et Hermann Grampp Aseyn, *Wagner*, *op. cit.*, p. 38.

[3] « Le geste n'obtient de sens, de réalité que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale. » (Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et Répétition*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15).

[4] *Ibidem*, p.46/

[5] *Ibidem*, p. 105.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'égal de Dieu[1]. » Telle aurait été la prétention de Richard Wagner. Cette contingence qu'il est nécessaire, selon la pensée romantique, de transcender sont donc le temps comme l'espace. Car cet espace-temps est synonyme de souffrance, de séparation ; c'est pourquoi l'art aurait pour tâche de nous faire remonter le courant de l'individuation, afin de renouer avec une « unité primordiale » dans laquelle règnent paix, calme et bonheur. Une « démarche ontologique » se voit greffée sur l'esthétique musicale – la pensée schopenhauerienne sur l'acte compositionnel de Wagner[2].

On sait que Wagner s'est beaucoup inspiré de Schopenhauer[3] pour qui le monde se résumerait à une unique Volonté, en son éternelle répétition, répétition dénuée de sens ou de but, puisqu'elle ne tend que vers sa propre répétition, indéfiniment. Ainsi, la variété, la nouveauté, l'imprévisibilité des phénomènes spatio-temporels de la représentation seraient tout à fait illusoires. Car, derrière tout événement, aussi divers puissent-ils être en apparence, se cacheraient toujours les mêmes forces primordiales. Et ces forces appartiendraient à une Volonté toujours identique à elle-même, principe de toute création illusoire. Plongé dans un monde aussi absurde, dénué de finalité, l'homme trouverait un répit (mais aussi une vengeance) dans l'expérience esthétique. L'œuvre d'art, en effet, permettrait d'inverser le rapport entre représentation et Volonté, puisqu'elle aurait le pouvoir de représenter la Volonté. Autrement dit, ce ne serait plus la représentation qui se trouverait soumise à la Volonté mais l'inverse. L'art permettrait de contempler la Volonté, ce pourquoi les amateurs d'œuvres artistiques ne sont plus esclaves de la Volonté mais spectateurs retranchés des forces. La fonction de l'art, serait par là même de nous faire connaître cette Volonté, de la rendre sensible. Or c'est sur ce point que la pensée schopenhauerienne retrouve la dimension mythologique convoquée auparavant. Car si toute représentation est, par définition, soumise au temps et à l'espace, la Volonté, quant à elle, demeure non spatiale et intemporelle. Ainsi l'art, en représentant la Volonté, transcenderait temps et espace, de la même manière qu'un rite mène au temps sacré. On peut penser au prologue du *Crépuscule des Dieux*, dans lequel

[1] Pascale Saint-André, « L'art total ou l'utopie d'un art démiurge – de la tragédie antique au drame lyrique wagnérien - », *Musique et Temps*, *op. cit.*, p. 125.

[2] Édouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris, Éditions Klincksieck, 1969, p. 12.

[3] Wagner découvre *Le Monde comme volonté et comme représentation* durant l'automne 1854.

Wagner met en scène les trois nornes (Urdr incarnant le passé, Verdanu le présent et Skulu le futur), les trois temps se trouvant réunis sur une même scène, représentant ainsi le destin[1]. L'opéra nous ferait percevoir ce que Schopenhauer nomme une « Idée », c'est à dire le modèle général des forces, la permanence éternelle derrière toutes choses[2]. Thomas Mann ne parle t-il pas de l'accord fondamental d'où découlent tous les leitmotive de la *Tétralogie* à une « idée acoustique » ? Liszt ne décrit-il pas les leitmotive comme des « personnifications d'idées[3] » ? Le *Grundthema*, ce thème fondamental, rendu manifeste par le travail des leitmotivs, est bien la représentation d'une Idée, dont les leitmotive sont autant de ramifications, de variations, c'est-à-dire de répétitions. Son œuvre serait alors fidèle à l'esthétique de Schopenhauer, selon laquelle l'œuvre nous transposerait du temps à l'intemporel, et ce en dévoilant la présence d'une seule et même Idée, d'un même modèle général de forces qui se trouve être à l'origine de toute chose, de tout temps. L'Idée révélée, le temps s'annule et chaque présent devient éternel[4]. Pour Thomas Mann, la musique wagnérienne témoignerait

[1] Les nornes sont des personnages de mythologie nordique qui règlent le destin.

[2] « La musique, qui ne représente pas les Idées contenues dans les phénomènes, mais constitue elle-même une Idée, et même une Idée totale du monde, englobe d'elle-même le drame, puisqu'inversement le drame exprime la seule idée du monde qui soit adéquate à la musique. » (Richard Wagner cité par Édouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, *op. cit.*, p. 139). Ici, il y a un contresens par rapport à la philosophie de Schopenhauer. Car la musique ne représenterait pas les Idées comme tous les autres arts, mais manifesterait *directement* la Volonté. (Voir Santiago E. Espinosa, *L'ouïe de Schopenhauer. Musique et Réalité*, Paris, L'Harmattan, 2007).

[3] « Ses mélodies sont en quelque sorte des personnifications d'idées […] . » (Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Paris, Adef-Albatros, 1980, p. 68).

[4] « Les « événements » passés étaient identiques (quant à leur essence) aux événements présents et aux événements futurs, il n'est rien, dans le cours du temps, qui puisse s'interpréter comme symptôme d'écoulement, de devenir : l'antériorité d'hier, la postériorité de demain, ne suffisent pas à constituer un flux temporel, s'il est acquis que rien ne distingue hier de demain, hier est demain. Le temps du monde n'est donc que le temps d'un instant, qui se distingue de l'instant éphémère en ce qu'il est à l'arrêt : il signifie un présent éternel. Le « cauchemar » auquel Schopenhauer assimile fréquemment là vie a une signification temporelle ; superposition, dans le présent éternel, de mille scènes, toujours la même, qui dédoublent à l'infini le geste présent, la pensée présente. Le cauchemar est la répétition, qui ramène l'illusion d'un présent éphémère à la vérité d'un présent éternel, lourd de tout un passé perpétué qui vient soudain coïncider en un seul et éternel instant. » (Clément Rosset, *L'Esthétique de Schopenhauer,* Paris, Presses Universitaire de France, 1969, p. 58-59).

ainsi d'« […] une langue intemporelle, de même que « un jour » peut être aussi bien le jour qui fut jadis que le jour qui sera[1]. » Mais comme nous allons à présent le constater, cette assimilation métaphysique de la musique à une libération de la condition humaine (temps et espace) a été violemment critiquée, et l'usage du leitmotiv qu'un tel idéal esthétique suppose rejeté.

2. Critiques et rejets du leitmotiv wagnérien

La mythologie rabattue sur des analyses se voulant « profanes », les leitmotive wagnériens ont été décrits comme de grossières illustrations du drame, tout à fait étrangères aux exigences proprement musicales. Adorno a sévèrement critiqué l'usage wagnérien du leitmotiv, allant même jusqu'à l'assimiler à la logique des slogans publicitaires[2]. « Les leitmotive sont des tableautins et la prétendue variation psychologique les expose seulement à un changement d'éclairage[3]. » Auparavant, Debussy, avec l'humour qui caractérise ses écrits, avait déjà assimilé les motifs wagnériens à de simples « prospectus », ou encore à des « photographies », réduisant la *Tétralogie* à une sorte de « bottin des Dieux » :

> Vous ne vous appartenez plus, vous n'êtes plus qu'un « leitmotiv » agissant, marchant dans une atmosphère tétralogique. Nulle habitude quotidienne de civilité ne nous empêchera désormais d'interpeller vos semblables autrement que par des clameurs de Walkyries ! « Hoyotoho !... Hejaha !... Hojohei !... » Comme c'est gai ! Hoyohei !... Que dira le marchand de journaux ! Hoiaho !.... Ah ! Mylord ! Que ces gens à casques et à peaux de bêtes deviennent insupportables à la quatrième soirée... Songez qu'ils n'apparaissent jamais sans être accompagnés de leur damné « leitmotiv » ; il y en a même qui le chantent ! Ce qui ressemble à la douce folie de quelqu'un qui, vous remettant sa carte de visite, en déclamerait lyriquement le contenu[4] !

De même, Igor Stravinsky, qui rejette en bloc tout ce qui a pour trait le romantisme, a qualifié le leitmotiv wagnérien d'« absurdité monumentale ». L'art de Wagner se résumerait selon lui à donner à « chaque accessoire comme à chaque sentiment et à

---

[1] Thomas Mann, *Souffrances et grandeurs de Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 48.

[2] Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Linderberg, Paris, Gallimard, 1966, p. 34-35, 55-56.

[3] *Ibidem,* p. 55.

[4] Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 181.

chaque personnage du drame lyrique une sorte de numéro de vestiaire qu'on dénomme leitmotiv […][1] ». Le spectateur de la *Tétralogie* ne deviendrait que « […] l'un de ces touristes qu'on voit sur l'Empire Building essayant de s'orienter en déployant une carte de New-York[2]. » De telles critiques ne se limitent pas au contexte de Debussy et Stravinsky, à savoir une réaction contre l'invasion et le succès européen des opéras de Wagner. Philippe Lacoue-Labarthe réitère encore aujourd'hui le même type d'arguments contre le leitmotiv:

> Wagner […] se contente d'envelopper un personnage de musique. La musique est un drapé. Et comme son aptitude à signifier est tout de même très faible, et sa capacité narrative pratiquement nulle, elle a en définitive la fonction de signal. Elle n'est pas seulement redondante par rapport à l'action (au drame), elle annonce. En somme elle offre le mode d'emploi de la représentation[3].

Ce que l'on reproche chaque fois est cet asservissement de la musique à des repères qui lui seraient tout à fait étrangers. Wagner aurait en effet soumis la musique au drame, les sons ne servant alors qu'à illustrer les personnages, les lieux, les objets et les sentiments en jeu dans le livret. Le leitmotiv incarnerait évidemment le symptôme le plus évident d'une telle démarche. Debussy et Adorno ajoutent même que Wagner se serait servilement adapté aux capacités du grand public qui, ne parvenant pas à se repérer dans une musique pure (surtout lorsqu'on considère, par exemple, la durée de la *Tétralogie*), se retrouvent guidés par un assortiment de leitmotive facilement reconnaissables. Mais la critique ultime, autrement dit le résultat le plus grave qu'aurait engendré l'esthétique wagnérienne, demeurerait que ces motifs, en se donnant pour des symboles, appellent une herméneutique qui entraîne la musique dans un domaine qui lui est étranger, à savoir la métaphysique. Debussy écrivait : « On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées ; on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées ; on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de musique[4]. » Par son système motivique en résonance avec le contenu mythologique, Wagner aurait cherché à unifier musique et métaphysique. Mais une telle « spiritualisation » du musical pencherait vers une dévalorisation du phénomène sonore

[1] Igor Stravinsky, *Poétique Musicale*, Paris, J.B Janin, 1945, p. 116-117.

[2] *Ibidem*, p. 118.

[3] Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, *op. cit.*, p. 139.

[4] Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*, p.296.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

en tant que tel, et ce au profit de l'idée enveloppée par la musique - idée que l'auditeur se doit de déchiffrer. En assimilant leitmotiv et signification, Wagner aurait cherché à atteindre un langage musical universel – langage qui ne saurait se limiter au strict phénomène sonore puisqu'il s'agit bien de mettre en évidence une Idée ineffable, libre du temps et de l'espace, et qui « survolerait » la musique plus qu'elle ne s'y incarne[1]. Par le leitmotiv, la musique ne s'adresse plus seulement à la sensation, mais aussi à la pensée. Nous trouvons ici tous les aspects que critiquera Nietzsche : séduction du grand public par une « théâtralisation » de la musique, développement d'une écoute « intellectualiste » qui conduit tout droit à un idéalisme stérile. Faut-il alors définitivement condamner le leitmotiv wagnérien comme un intrus dans le domaine musical? N'y aurait-il pas une autre approche du problème qui puisse revaloriser un tel usage et justifier le projet wagnérien ?

3. Revalorisations du leitmotiv (Boulez, Deleuze)

D'après Boulez, la critique adressée entre autre par Debussy (dont les arguments, comme on l'a vu, se sont généralisés) n'en reste qu'à une vue superficielle de l'œuvre wagnérienne.

> Combien sommaire est la boutade de Debussy sur les poteaux-indicateurs que seraient les leitmotive. Certainement, dans leur emploi le plus simple, les leitmotive nous indiquent clairement ce qu'il faut savoir, et que les personnages n'ont pas encore reconnu... Ils nous avertissent des éléments de la situation, ils nous en donnent la clef, ils nous rendent « intelligents » par rapport aux personnages scéniques. Cet emploi, trop évident, comme pancartes en effet, n'est pas cependant le seul, loin de là ; plus on avance dans l'œuvre, plus les relations deviennent complexes, ambigües, se chargent de sens différents, la référence directe devenant l'exception[2].

En effet, si les leitmotive n'étaient que de simples « pancartes », ils ne nous toucheraient pas de cette manière. La raison en est que le « sens » des leitmotive est bien plus ambigu que les catalogues des exégètes wagnériens ne le laissent supposer. Boulez attire en effet l'attention sur le « tissu » proprement musical qui se fabrique par

[1] Sur la « spiritualisation » du musical opérée par le romantisme, mais aussi sur la dévaluation du phénomène sonore au profit de la pensée métaphysique, voir Renaud Méric, *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*, Paris, L'Harmattan, 2012.

[2] Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgeois, 1981, p. 241.

l'interrelation des motifs tout au long de la *Tétralogie*. Mais contrairement à Lévi-Strauss ou Thomas Mann qui voyaient dans ce tissu l'image d'une structure close sur elle-même, Boulez l'assimile à un *work in progress*, à une œuvre ouverte, toujours en expansion. Il ne faut pas oublier, en effet, que le *Ring* fût composé sur une période de vingt-six années. *L'Or du Rhin* fût écrit entre l'automne 1853 à 1854 ; *La Walkyrie* de juin 1854 à mars 1856. Puis, pressentant qu'il avait besoin de s'atteler à d'autres projets sous peine de manquer d'inspiration, Wagner préféra composer *Tristan* et *Les Maîtres Chanteurs* avant de reprendre *Siegfried* en 1867, puis *Le Crépuscule des Dieux* en 1874. D'après Boulez, la manière de composer de Wagner aurait irrémédiablement évolué sur une période aussi vaste. La *Tétralogi*e serait moins une œuvre parfaitement close sur elle-même, mais restituerait plutôt une évolution, à la manière d'un « journal musical »[1]. En cela, Boulez adopte le jugement proustien sur l'œuvre wagnérienne :

> […] Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectif nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, (…) s'avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient, et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime[2].

La composition de la *Tétralogie* n'aurait donc pas été planifiée à la manière d'un système (méthode qui trahit la médiocrité du compositeur selon Proust), mais n'aurait découvert son unité qu'après coup - unité d'autant plus inspirée, en juge l'écrivain, qu'elle ne devrait rien à l'intelligence, demeurant ainsi «vitale » et « non logique [3]».

Pour en revenir à Boulez, celui-ci insiste sur la « ductilité » même des leitmotive employés par Wagner. Ceux-ci sont en éternel devenir, très rarement invariables, mais évoluant avec beaucoup de malléabilité en fonction des éléments et des contextes de l'action. Cette propension à varier sans cesse tiendrait à une relative simplicité

[1] Sur ce point, Boulez considère que Wagner est plus proche du roman de son temps que du théâtre. Il donne l'exemple de la *Comédie Humaine* de Balzac. (*Ibidem* p. 438). Une comparaison dont, comme nous allons le voir, est reprise de Marcel Proust.

[2] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit.*, p. 160-161.

[3] *Ibidem*, p. 161.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

structurelle. Comme le fait remarquer Brigitte François-Sappey : « Le leitmotiv n'a d'identité ni tonale, ni rythmique, c'est un élément malléable dans la forme ouverte du drame continu. Contrairement aux thèmes de la sonate classique, il n'a pas d'état premier et référentiel[1]. » Boulez note également que la fonction même des leitmotive dans l'opéra aurait évolué au fil des années. Au départ, Wagner se serait en effet plus ou moins contenté d'une simple correspondance entre motifs et actions, le leitmotiv restant ainsi à l'état de simple signal[2]. Aussi, les critiques acerbes de Debussy, Adorno ou Stravinsky ne s'avéreraient pas tout à fait infondées. Pour autant, la généralisation de cet usage du leitmotiv qui constituerait une erreur de considération[3]. Car à mesure que les motifs vont se multiplier, interagir, se conjuguer, s'engendrer, se différencier, et que leurs relations vont ainsi naturellement proliférer, la musique va alors s'affranchir peu à peu du contenu théâtral[4]. Certains leitmotive vont alors disparaître tandis que d'autres, *a priori* négligeables si l'on s'en tient au contenu sémantique que supposaient leurs premières apparitions, vont proliférer et prendre une importance imprévue.

> Ces thèmes, je dirais, vivent une vie indépendante de l'action dramatique, déploient une activité qui devient fascinante à suivre, au-delà des personnages, des actions, des symboles qu'ils représentent ; ils acquièrent une vitalité fascinante au fur et à mesure que l'on pénètre dans l'œuvre : j'avouerai que leur vie intense, leur activité toujours croissant me paraît, à bien des moments, plus extraordinaire, plus prodigieuse d'énergie et de rayonnement que les personnages limités dans leur apparence théâtrale et dans leur possibilité d'existence. C'est en cela que le texte littéraire et le texte musical diffèrent de plus en plus radicalement au fur et à mesure que l'œuvre avance ; la structure musicale devient si riche et si proliférante qu'elle englobe, qu'elle absorbe littéralement des caractères théâtraux restés figés dans une

[1] Brigitte François-Sappey, *La Musique de l'Allemagne romantique*, Paris, Fayard, 2009, p. 841.

[2] *Ibidem*, p. 241.

[3] Timothée Picard suppose d'ailleurs que c'est en raison de cette définition réductrice induite par le terme de « leitmotiv » que Wagner n'aurait jamais employé, pour lui-même, ce terme, mais aurait employé les termes variés de *Grundmotiv* (motif fondamental), *Grundthema* (thème fondamental), *Hautmotiv* (motif principal), *thematisches Motiv* (motif thématique), *melodische Momente* (moments mélodiques) et *Ahnungsmotiv* (motif de pressentiment). Toutes ces dénominations figurent autant de caractéristiques propre au leitmotiv, et témoignerait ainsi de sa multiplicité, de sa complexité. (Timothée Picard, « Leitmotiv », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 1078-1079).

[4] On constate d'ailleurs une multiplication exponentielle du nombre de leitmotive à mesure que Wagner compose la *Tétralogie* (Christian Merlin, *Wagner, mode d'emploi*, Paris, Éditions Premières Loges, 2002, p. 42-43).

existence « antérieure », selon des conventions dépassées[1].

Loin de servilement obéir aux événements dictés par le drame, les motifs créeraient plutôt un monde sonore autonome, qui attirerait même le drame à lui, jusqu'à l'absorber tout entier. La musique dominerait les événements scéniques, et ce par la force et la richesse de ses rapports entre leitmotive. La *Tétralogie* ne serait donc plus l'harmonieux dialogue entre musique et drame comme le supposait Wagner lui-même, mais l'incarnation de deux univers qui entrent en compétition, voire en conflit[2]. D'une part un monde théâtral, réel (personnages sur la scène, intrigue mythologique) ; d'autre part, un monde sonore, imaginaire, dont la complexité demeure tout à fait inabordable pour l'univers théâtral. Avec Boulez, la musique wagnérienne se déprend de cette image dévalorisante de servante docile du drame ; Wagner aurait plutôt accomplit ce tour de force qui consiste à faire du drame un « prétexte musical »[3].

On assiste finalement à une lecture tout à fait inverse de celles de Debussy, Adorno ou Stravinsky. Les leitmotive ne se réduiraient pas à un principe illustratif qui assurerait la stricte correspondance entre drame et musique, mais incarnerait tout au contraire une domination musicale du drame proprement dit. Les acteurs sur la scène ne seraient présents que pour mettre en valeur les « êtres musicaux [4]», incomparablement plus riches, plus mystérieux, plus fluides. Tout le dispositif wagnérien (l'œuvre d'art totale) aurait donc pour finalité d'intensifier de façon inouïe la puissance évocatrice du sonore. Boulez signale d'ailleurs que les leitmotive déploient tous les niveaux possibles d'allusions, allant de la simple paraphrase, la simple reconnaissance (le leitmotiv comme signal, pancartes etc.), à l'évocation si furtive, si infime, que sur un plan musicologique, l'ambiguïté persiste pour déterminer si tel élément (intervalle, harmonie, rythme…) appartiendrait à tel motif ou tel autre[5].

---

[1] Pierre Boulez, *Points de repère, op. cit.*, p. 240-241.

[2] *Ibidem*, 242.

[3] « Le monde des motifs manifeste une forte tendance à l'autonomie, à laquelle l'action scénique servirait sans cesse de prétexte, dont elle lui fournirait les arguments ; littéralement, le texte dramatique devient un prétexte musical. » (*Ibidem*, p. 243).

[4] *Ibidem*, p. 246.

[5] « Parfois même, on est à la limite du reconnaissable, et l'on se demande fugitivement si tel rythme, telle harmonie appartiennent réellement à telle figure ou à telle autre ; les associations se font alors douteuses,

Au lieu de simplement fournir des repères stables pour l'auditeur, les leitmotive constitueraient plutôt un champ problématique qui complexifierait l'œuvre. Comme l'explique Philippe Godefroid, si les leitmotive ont ce rôle structurel de lier le présent au passé, d'établir des résonances entre divers moments de l'opéra, ces références au passé sont bien de nature « subliminales ». Ils provoquent chez l'auditeur des « souvenirs flous », et on ne sait plus bien quand le leitmotiv est apparu auparavant, ou bien s'il réapparaîtra par la suite[1]. Avec cet aspect équivoque et polysémique des motif, on peut supposer alors que le système motivique ne s'adresserait pas seulement à un mode de récognition conscient chez le spectateur, mais prendrait aussi bien en charge la vie de l'inconscient[2]. Ainsi, le tressage opéré par l'évolution et les confrontations incessantes des leitmotive constituerait tout un « théâtre imaginaire », bien plus puissant, car bien moins évident que le drame se déroulant sur scène. C'est pourquoi le *Ring* en deviendrait « inépuisable », tel un labyrinthe dans lequel les motifs constitueraient autant de fils d'Ariane faits pour nous égarer toujours davantage[3].

> […] la suspension dans l'incertitude, le sens que tout peut incessamment recommencer, voilà la conclusion essentielle de Wagner : rien, et surtout pas la texture musicale, n'est définitivement arrêt, rien ne saurait vraiment s'achever. Sans aller jusqu'à la solution littérale adoptée par Joyce dans *Finnegan's Wake*, on reste sous l'impression qu'à la fin du *Ring*, Wagner a mis le décor en place pour l'aventure recommencée : sans vouloir, une fois de plus, impliquer Nietzsche dans l'aventure, on ne peut s'empêcher de penser à l'éternel retour[4]…

---

et l'ambiguïté envahit jusqu'à l'identité des motifs. » (*Ibidem*, p. 246). On peut alors comprendre que les exégètes wagnériens qui se plaisent à cataloguer les leitmotive selon des grilles d'interprétation aient pu donner des noms et des sens tout à fait différents au même leitmotiv.

[1] Philippe Godefroid, *Richard Wagner. 1813-2013. Quelle Allemagne désirons-nous ?*, Paris, L'Harmattan, 2011.

[2] C'est également l'avis de Brigitte François-Sappey, *La Musique de l'Allemagne romantique*, *op. cit.,* p. 841.

[3] « Phénomène à la fois ambigu et inépuisable, […] le *Ring*, plus on l'approche, plus il nous pose des questions infiniment renouvelées qu'il reste toujours tentant d'exposer sinon de résoudre : en fin de compte, le labyrinthe de l'œuvre ne cesse de préserver son mystère, car il nous faut un réseau de fils d'Ariane, pour pouvoir s'y perdre avec obstination. » (Pierre Boulez, dans Bruno Lussato avec la collaboration de Marina Niggli, *Voyage au cœur du Ring. Wagner – L'anneau de Nibelung. Encyclopédie*. Préface de Pierre Boulez, Paris, Fayard, 2005, p. 7).

[4] Pierre Boulez, *Points de Repère*, *op. cit*., p. 249.

Après avoir exposé les deux lectures essentielles du leitmotiv, il est maintenant possible de nous intéresser à la lecture deleuzienne de ce phénomène propre à l'esthétique wagnérienne. D'après le philosophe, la musique (comme l'art en général) aurait la propriété de défaire les clichés et le régime représentatif qui en est l'origine. Dans ce cas, ne doit-on pas s'étonner que Deleuze s'intéresse au leitmotiv tel qu'il est employé dans l'œuvre wagnérienne? Ne sommes nous pas de plein pied plongé dans un régime représentatif ?

Deleuze cite volontiers la critique de Debussy qui assimilait ces leitmotive a des « poteaux indicateurs qui signalaient des circonstances cachées d'une situation, les impulsions secrètes d'un personnage[1]. » Mais il évoque également le point de vue de Nietzsche pour qui l'art wagnérien aurait gardé un « fond goethéen » : trop de développements harmonieux de la forme musicale, mais aussi trop de développements de sujets, trop de « personnages de pédagogie », d'éducation sentimentale[2]. Wagner serait ainsi resté fidèle au plan d'organisation à travers ces deux coordonnés que sont le développement de la forme sonore et la formation de sujet. Mais il s'agit là d'une « lecture pulsée » du leitmotiv. D'après cette dernière, tout leitmotive sera forcément considéré, d'une part comme une forme sonore fermée sur elle-même (et qui donc ne varie que superficiellement) ; et d'autre part, comme un simple indice pour annoncer un personnage théâtral. « Beaucoup de chefs d'orchestre ont mis l'accent sur ces fonctions du leitmotiv[3].» Boulez, à ce titre, ferait figure d'exception, puisqu'il a évalué d'une manière toute différente la fonction des motifs conducteurs. Comme nous l'avons vu, ceux-ci ne constitueraient plus des formes closes sur elles-mêmes, et dont les variations ne constitueraient que de superficiels jeux d'éclairage (comme le pensait Adorno), mais des motifs en variation continue. Deleuze évoquera d'ailleurs l'« Extraordinaire façon dont Boulez traite le leitmotiv wagnérien[4]. » Partant des intuitions de Boulez, Deleuze va conférer une sorte de profondeur au leitmotiv, une puissance expressive qui, bien loin de tout devoir au théâtre, dépasserait de toute part celui-ci. Bien que la fonction première, la plus évidente, d'un motif wagnérien, consiste effectivement à rappeler un

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 392.

[2] *Ibidem*, p. 329.

[3] Gilles Deleuze, *Sur la musique II*, Cours Vincennes 03/05/1977, *op. cit.*

[4] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 113.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

personnage, un paysage ou un objet, un tel mode d'écoute, bien qu'il soit nécessaire, est loin d'être suffisant. S'il n'était question que de cela, comme en ont jugé entre autre Debussy, sans doute Deleuze ne s'y serait jamais intéressé, pour la simple raison que toute sa philosophie est un rejet du régime représentatif. Si le leitmotiv chercherait alors simplement à se faire reconnaître, et supposerait un contenu sémantique stable, à la manière d'un symbole ou d'un archétype, il ne serait qu'un élément d'une musique représentative. Si donc Deleuze s'intéresse aux leitmotive, c'est bien parce qu'une autre écoute, plus profonde, est possible. En quoi consiste cette seconde écoute ?

Sur ce point, Deleuze cultive l'art du paradoxe. Il déclare en effet que le leitmotiv, à un certain niveau, certes représente un personnage ou un paysage, mais qu'une écoute plus approfondie révèle un personnage non plus enveloppé de musique (comme l'écrit Lacoue-Labarthe), car c'est bien la musique qui enveloppe un personnage proprement sonore.[1]. À un premier niveau certes les leitmotive renvoient bien à un élément extérieur qui correspond au drame : personnage, lieu, objet, sentiments… Mais à un niveau plus subtil, les leitmotive intègrent, absorbent ces éléments, pour en faire ce que Deleuze nomme, des « êtres musicaux ». Comment peut s'établir une telle conversion ? Que faut-il comprendre par « personnages et paysages sonores » ? L'indice d'une autre lecture, proprement deleuzienne, du leitmotiv semble bien être le terme, chaque fois employé d' « être musicaux » que Deleuze, comme Boulez, empruntent à Proust pour décrire justement des personnages musicaux enveloppés par la petite phrase de Vinteuil. Cet indice nous a convaincu que c'était du côté de Proust et de la théorie de la réminiscence qu'il fallait chercher la véritable inspiration de lecture deleuzienne des leitmotive. Au préalable, nous allons analyser en quoi l'œuvre proustienne se montrerait de fait très proche de l'opéra wagnérien, et aurait même transposé la technique du leitmotiv sur un plan littéraire.

[1] Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous, op. cit.*, p. 144.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

3. Musique et réminiscence

1. Proust et Wagner : points communs

Ce rapprochement entre Proust et Wagner, Deleuze est loin d'être le seul à l'avoir entrepris. Déjà Pierre Boulez assimila les leitmotive wagnériens à autant de réminiscences proustiennes parsemées dans toute la *Tétralogie* :

> Ces motifs, on les croyait encore de jeunes hommes, et ils ont déjà les cheveux blancs... On a peine à croire à leur transformation ; leur juvénilité est encore frappante dans la mémoire, et nous les confrontons brusquement au seuil de la vieillesse ! D'ailleurs, ce n'est pout cette seule impression de subite saisie du temps qui nous ramène à Proust, c'est aussi/ l'utilisation très consciente que Wagner fait de la mémoire, du choc allusif des circonstances ou des anecdotes, la fameuse « madeleine », quoi [1] !

On reconnaît facilement un même usage du phénomène de réminiscence qui vise à lier des instants éloignés de l'œuvre et établir par là même la totalité du corpus. Deleuze pour sa part, décrit les événements récurrents dans l'œuvre de Proust comme autant de leitmotive wagnériens.

> Tout l'œuvre de l'œuvre de Proust est ainsi faite : les amours successives, les jalousies, les sommeils, etc.…, se détachent si bien des personnages qu'ils deviennent eux-mêmes des personnages infiniment changeants, individuations sans identités, Jalousie I, Jalousie II, Jalousie III[2]…

Si Wagner n'a jamais pu lire Proust, ce dernier, en revanche, a été grandement influence par les œuvres du compositeur allemand. D'après Boulez, la *Recherche* n'aurait sans doute jamais vu le jour sans les opéras wagnériens : « Il n'aurait sans doute pas songé à écrire une œuvre de ce type, de cette envergure et avec de tels moyens, s'il n'avait pas eu connaissance – même épisodique – de l'œuvre de Wagner[3]. » Jean-Jacques Nattiez a écrit une enquête très fouillée qui établit, preuves à l'appuie, l'influence profonde que Wagner a eu sur le projet proustien. Il démontre notamment qu'à l'origine, la révélation finale dans la *Recherche* ne devait pas se produire à l'écoute d'un septuor imaginaire

[1] Pierre Boulez, *Points de repère*, *op. cit*., p. 241

[2] Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous, op. cit*., p. 273.

[3] Voir *Marcel Proust. Une vie en musique*, Paris, Archimbaud, 2012, p. 20.

(celui de Vinteuil) mais par l'audition du *Parsifal* de Wagner[1]. Il indique également que les deux auteurs se rejoignent sur un plan poïétique. Dans le roman proustien *Contre Sainte-Beuve*, on retrouve, situé l'un à côté de l'autre, les deux épisodes de la madeleine et des pavés, qui deviendront dans la *Recherche* distant de près de trois mille pages. De la même manière Wagner a écrit une esquisse musicale pour le début de la *Mort de Siegfried* en août 1850, destiné à une première version du *Crépuscule des Dieux*. On y trouve successivement le motif du début de l'*Or du Rhin*, le thème de la *Chevauchée de Walkyries*, et celui des *Normes*, situé au début du *Crépuscule des Dieux* ; c'est-à-dire des éléments qui se trouveront au début, au milieu et à la fin de ce qui deviendra l'immense *Tétralogie*.

> Nous sommes dans les deux cas, en présence de ce que Bardèche a appelé une « nébuleuse » commente Nattiez, c'est-à-dire la condensation en un point étroit du texte et du travail créateur, d'une série de thèmes et d'idées qui éclateront pour se retrouver aux quatre coins de l'œuvre. Et de la même façon que Wagner est « remonté » du livret du *Crépuscule* à celui de l'*Or du Rhin*, Proust est remonté de l'épisode des pavés, écrit d'abord, à celui de la madeleine[2].

Tout deux auraient ainsi produit une œuvre de grande ampleur, mais qui étaient destinées à ne jamais se terminer, les fragments s'ajoutant sans cesse, éloignant toujours un peu plus des thèmes à l'origine proches, à la manière d'étoiles qui se fuient les unes les autres à mesure que l'univers de l'œuvre s'étend. La *Recherche* et la *Tétralogie* constituent ce que Genette appellera, à propos de Proust, des œuvres « achevées-inachevées », dont la l'exploration ne peut jamais avoir de fin. De la même manière que la *Recherche* est une lecture toujours à reprendre, la *Tétralogie* wagnérienne, comme le faisait remarquer Boulez, est toujours à réentendre[3]. En fin de compte, au regard de ces points communs, mais également d'une influence certes unilatérale, mais attestée, transposer des critères proustiens sur l'esthétique wagnérienne ne présente *a priori* rien d'aberrant. Nous verrons à présent comment Deleuze s'y applique.

Il nous semble que les interprétations de Boulez comme celle de Deleuze du leitmotiv

[1] Jean-Jacques Nattiez, *Proust Musicien*, Paris, Christian Bourgeois, 1984. L'auteur assimile d'ailleurs le nom de Swann à une référence faite au cygne tué dans *Parsifal* (Swann = Schwann).

[2] Jean-Jacques Nattiez, *Proust Musicien*, *op. cit.*, p. 50.

[3] Gérard Genette, « Proust Palimpseste », *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 63.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

wagnérien sont grandement inspirées de l'œuvre proustienne. Si Boulez assimile nettement les réapparitions des mêmes thèmes à autant de « madeleines musicales », l'approche de Deleuze apparaît moins évidente. Pourtant, l'idée d'une intériorisation d'un personnage purement sonore, d' « êtres musicaux[1] » inscrit dans le motif se trouve également dans la *Recherche*. Lorsque le narrateur commente les leitmotive de l'opéra *Tristan*, il juge précisément qu'ils incarnent des « individus qui ne sont pas que des noms de personnages [2]», mais qu'une individualité sonore est en jeu. Il développe cette pensée ainsi :

> Là où un petit musicien prétendrait qu'il peint un écuyer, un chevalier, alors qu'il leur ferait chanter la même musique, au contraire, sous chaque dénomination, Wagner met une réalité différente, et chaque fois que paraît son écuyer, c'est une figure particulière, à la fois compliquée et simpliste, qui, avec un entrechoc de lignes joyeux et féodal, s'inscrit dans l'immensité sonore. D'où la plénitude d'une musique que remplissent en effet tant de musiques dont chacune est un être[3].

Si l'on en croit Deleuze, et comme le confirme de nombreuses autres analyses, Proust, grandement inspiré par l'œuvre wagnérienne, aurait tenté d'intégrer dans son écriture cette alchimie qui transmute un personnage dramatique en personnage en perpétuelle variation[4]. En ce sens, les reprises de thèmes tels que la jalousie dans le roman proustien seraient assimilables aux leitmotive wagnériens. Il apparaît d'ailleurs que, si tel était l'objectif de l'écrivain, il serait parvenu à ses fins, car si le leitmotiv évolue dans un temps non-pulsé[5], on peut tout aussi bien dire qu'il restitue « un peu de temps à l'état pur » comme l'affirme Deleuze[6]. Au regard de telles conclusions, il nous semble que le temps retrouvé proustien propose une piste sûre pour aborder la conception deleuzienne du temps musical.

---

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 273.

[2] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit.*, p. 160.

[3] *Ibidem*, p. 159-160.

[4] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 273.

[5] *Ibidem*, p. 145.

[6] *Ibidem*, p. 143.

2. Diverses interprétations de la réminiscence proustienne

Lorsque le narrateur goûte la madeleine, il est envahi d'une joie indicible dont il ignore la cause. « D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature[1]. » Ce n'est qu'après plusieurs tentatives que le narrateur parvient à reconnaître la sensation identique à une autre madeleine goûtée par le passé à Combray. D'où s'ensuit la résurrection, à partir de cette chambre, de la maison, du jardin, de la rue, de tout Combray, et de toute l'enfance du narrateur qui se retrouve baignée dans un bonheur intense. Samuel Beckett pense même que c'est l'ensemble de la *Recherche* qui ressurgit de cette seule tasse de thé, épiphanie de l'ensemble de l'œuvre dès les premières pages[2]. Cette joie du narrateur peut être expliquée de diverses façons. Faut-il en conclure, avec Georges Poulet, qu'un tel bonheur provient de cette résonance entre deux instants médiatisés par une répétition de la saveur - saveur qui restitue ce que l'on

[1] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit.*. p. 45.

[2] « C'est l'univers tout entier de Proust qui surgit d'une tasse de thé, et pas seulement Combray et son enfance. Car Combray nous conduit aux deux « cotés » et à Swann, et c'est à Swann que l'on peut rattacher tous les éléments de l'expérience proustienne et, par conséquent, les points culminants de toutes ses révélations. Swann hante Balbec, et Balbec c'est Albertine et Saint-Loup. Directement, Swann implique Odette et Gilberte, les Verdurin et leur clan, la musique de Vinteuil et la prose magique de Bergotte ; indirectement (via Balbec et Saint-Loup), les Germantes, Oriane et le duc, la princesse et M. De Charlus. Swann est la pierre angulaire de l'édifice tout entier, il est le personnage central de l'enfance du narrateur, une enfance que la mémoire involontaire, stimulée ou fascinée par le goût oublié depuis si longtemps de la madeleine trempée dans du thé, faut surgir avec le profondeur du relief et toutes les couleurs de sa signification essentielle, de ce puits superficiel d'une banalité insondable : une tasse. » (Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1990, p. 45).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

croyait oublié, Combray tel qu'il a été vécu durant l'enfance[1] ? Réduire cette joie à la seule résurrection d'un souvenir, cela ne revient-il pas à réduire l'œuvre proustienne à une profession de foi nostalgique ? Ce serait commettre un grave contresens sur l'œuvre proustienne juge Michel Butor. D'après lui, une réminiscence n'est pas comparable à la résurrection d'un détail du passé, puisqu'il « restitue tout l'événement passé dont faisait partie ce détail, avec une perfection, une présence plus grande encore qu'au moment même où il avait eu lieu[2]. » C'est ce supplément par rapport au simple souvenir qui justifierait l'aspect unique que revêt toute réminiscence, son allure de « félicité » comme l'écrit Proust. Sans ce supplément en effet, comment différencier une réminiscence d'un simple souvenir, même brutal ou involontaire? Proust signale justement la part créatrice que suppose le phénomène de réminiscence. « Chercher ? pas seulement : créer. Il (le chercheur) est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul, il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière[3]. » Non pas donc la restitution de quelque chose de déjà connu (un souvenir), mais une véritable création. En quel sens ? Ce qui a été crée, inventé est le rapport entre ces deux moments : celui présent, et celui passé. Autrement dit, c'est ce qui leur est commun qui est tout à fait neuf, plus grand que le souvenir lui-même, comme le dit Michel Butor. L'extratemporel proustien correspond donc à cette relation inédite entre le passé et le présent. Rapprocher ainsi deux instants est un enrichissement, un événement inédit, et le narrateur comprendra, dans *Le Temps Retrouvé*, que la cause de sa joie extraordinaire consistait justement en ce que passé et présent partageaient d'identique.

---

[1] « Par le miracle de la ressemblance entre la saveur actuelle d'un gâteau trempé dans une tasse de thé et la même saveur perçue bien des années auparavant, […] voici que la petite ville où ces parents habitaient, et eux,-mêmes, et leurs amis, et tout le cortège des impressions enfantines, baiser maternel,/frayeurs puériles, promenades dominicales du côté de Méséglise ou du côté opposé de Guermantes, tout cela resurgit dans la mémoire, restitue le passé non seulement tel qu'il a été vu, mais tel qu'il a été vécu. Le temps perdu est donc retrouvable. D'où le bonheur de celui qui assiste, ravi, à l'éclosion nouvelle de son ancienne existence au fond de lui. » (Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 139-140).

[2] Michel Butor, *Essais sur les modernes,* Paris, Gallimard, 1971, p. 111. Genette pour sa part défini Combray non comme une enfance réelle mais une « enfance rêvée ». (Gérard Genette, « Proust Palimpseste », *Figures*, *op. cit.*, p. 59.

[3] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit.*, p. 45.

> […] cette cause, je le devinais en comparant ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien, et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extratemporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il put vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps[1].

Avec l'épisode de la madeleine, Combray n'est pas un simple souvenir, ni non plus un rapport entre le présent et un passé. Pour Deleuze, Combray apparaît « absolument sous une forme qui ne fut jamais vécue, dans son « essence » ou son éternité2. » Que peut signifier Combray « tel qu'il ne fût jamais vécu » ?

3. La réminiscence d'après Deleuze

Si la madeleine est entrée en rapport avec autre chose qu'elle-même (Combray), ce rapport n'est point de l'ordre de la contiguïté ou du contexte détachable. Combray et la madeleine ne sont pas simplement juxtaposés, sans que cette juxtaposition ne concerne leur nature propre. Bien au contraire, Combray a été intériorisé dans la madeleine, et il apparaît absolument différent, sans commune mesure avec sa réalité actuelle[3]. Aussi, pour Deleuze, la réminiscence ne restitue donc pas Combray tel qu'il a été perçu, et tel qu'il peut être convoqué par le souvenir conscient volontaire. Il échappe à la représentation car c'est un Combray comme pure différence, comme intensité[4]. Telle est

[1] Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit.*, p. 871. François Fédier remarquera d'ailleurs qu'il est malgré tout contradictoire de décrire ce rapport comme étant « en dehors du temps », et d'évoquer l'expression d' « un peu de temps à l'état pur ». « La vérité, c'est que ce « commun » au passé et au présent, commun appréhendé dans une sensation double (cas dans une sensation présente et passé), c'est le temps lui-même, et non comme dit Proust, l'extratemporel. » (François Fédier, *Martin Heidegger. Le Temps. Le monde*, Paris, Lettrage distribution, 2005, p. 142).

[2] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 14.

[3] Juliette Simon, *Essai sur la quantité, la qualité, la relation chez Kant, Hegel, Deleuze. Les « fleurs noires » de la logique philosophique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 310.

[4] Deleuze dit encore que l'instant passé est élevé à la énième puissance, « multiplié » par l'instant présent. (Voir Gilles Deleuze, Cours Vincennes 26/04/1983, (consulté le 24/03/2010) http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=240).

l'interprétation originale que fait Deleuze de la réminiscence proustienne. Il y a bien une percussion entre deux instants, autrement dit deux sensations séparées : une sensation présente et une sensation passée qui « s'étreignent comme deux lutteurs ». Mais cette lutte existe « pour faire surgir quelque chose d'irréductible au deux, au passé comme au présent […][1]. » Ce qui est ainsi irréductible est l'intensité, la différence de potentiel entre les deux qualités : ce que Deleuze nomme autrement une « résonance ». Bien sûr, il y a bien eu une répétition de la même saveur, celle de la madeleine, à des instants éloignés. Mais ce qui a provoqué le sentiment de joie et qui force le narrateur à chercher, à penser, est Combray comme force tel qu'il était enveloppé dans la qualité, la saveur de la madeleine. Nous retrouvons ainsi le même terme que Deleuze réservait au leitmotiv : un personnage était *enveloppé* dans le motif. Car de la même manière, si un leitmotiv consiste à répéter certains de ces éléments (une même mélodie, un même timbre…), ce qui émeut à son audition est une force, une intensité enveloppée dans la musique. La puissance du leitmotiv ne se réduit donc pas à la réitération du même, tout comme la réminiscence ne trouve pas sa raison dans l'identité de deux saveurs éloignées dans le temps. D'après Deleuze, fonder la réminiscence sur un principe d'identité est un contre-sens. Dans l'expérience de la madeleine, un élément plus profond renverse la hiérarchie habituelle, en ce sens que la qualité commune (saveur) trouve sa raison dans une différence. Il ne s'agit donc pas de trouver une identité sous les variations : c'est absolument l'inverse. Une telle expérience permet d'identifier la variation comme telle : « Combray comme toujours différent de soi-même[2]. » De même un leitmotiv enveloppe un « être musical » engagé dans une variation continue[3]. La répétition des deux qualités communes, tout comme la reprise d'un motif, enveloppe une répétition plus profonde et paradoxale : une répétition de la différence.

Dans *Différence et Répétition*, Deleuze met à jour deux types de répétition, une « nue » et une « vêtue ». La répétition « nue » est celle du même. Dans le cas de la réminiscence, elle correspond à la répétition d'une même saveur, d'une même qualité à deux moments distincts ; dans le cas du leitmotiv, à la répétition de la « mêmeté » du

[1] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 67.

[2] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 277.

[3] *Ibidem*, p. 273.

thème, d'un timbre, ou d'une hauteur[1]. Au cœur de cette répétition nue est enveloppée une répétition « vêtue » qui est puissance de la différence[2]. Elle est le revenir du différent comme tel, une répétition qui ne revient qu'en se déguisant, se masquant, autrement dit une répétition différentielle. C'est ainsi que nous trouvons la conception de l'éternel retour comme retour de la différence nichée au cœur même de la réminiscence proustienne. « Dans l'éternel retour, ce n'est pas le même ou l'un qui reviennent, mais le retour est lui-même l'un qui se dit seulement du divers et de ce qui diffère[3]. » Cet éternel retour, cette reprise de la divergence, ce que Deleuze nomme encore répétition « vêtue », est « le sujet singulier, le cœur et l'intériorité de l'autre, la profondeur de l'autre », c'est-à-dire de la répétition « nue », du même qui « est seulement l'enveloppe extérieure, l'effet abstrait[4]. » Le même ne constituerait qu'un effet d'une répétition rythmique plus profonde. Selon un goût de formule paradoxale chère à Deleuze, c'est donc le nu qui recouvre et cache le vêtu, tandis que c'est le vêtu qui s'enveloppe dans le nu. En somme « c'est le masque, le déguisé, le travesti qui se trouve être la vérité du nu[5]. »

Un tel renversement implique un renversement de l'ontologie elle-même. Dans un essai nommé « Simulacre et philosophie antique », Deleuze propose deux formules qui résumeraient « deux lectures du monde » : « seul ce qui ressemble diffère », « seules les différences se ressemblent ». Selon ces deux points de vue, ou bien la différence est pensée à partir d'une identité première, de ce qui est similaire en vertu des critères représentatifs ; ou bien c'est au contraire le similaire, et même l'identité qui devient « le produit d'une disparité de fond[6]. » Dans le cas de la madeleine, l'émotion provoquée par la réminiscence tient à la découverte d'une répétition dissymétrique, plus profonde, première par rapport aux similitudes : « la saveur comme qualité commune à deux

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 277.

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 36.

[3] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 53.

[4] *Ibidem*, p. 37.

[5] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 37.

[6] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit.*, p. 302.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

moments identifie Combray comme toujours différent de soi-même[1]. » Combray, selon la lecture deleuzienne, n'identifie pas l'immutabilité d'une Idée platonicienne, ce qui revient à penser la différence à partir d'une ressemblance fondamentale. Combray correspond à une intensité, autrement dit à une pure différence qui s'est enveloppée dans la répétition, celle de la saveur commune aux deux instants[2], de même la même manière que les personnages enveloppés dans les motifs wagnériens sont des « individuations sans identités », des « personnages infiniment changeant[3]». Une fois établit que la puissance de répétition, que ce soit chez Proust comme chez Wagner, s'explique par une différence pure, une variation continue nichée dans une identité illusoire, il reste à approfondir quel rapport au temps un tel renversement peut-il engager. Mais une précision s'impose : désormais nous n'assimilerons plus systématiquement leitmotive et réminiscence afin qu'un tel rapprochement n'apparaissent pas comme implicitement évident. Tout au contraire, nous constaterons qu'il faudra établir une différence entre les deux phénomènes à mesure que le concept de réminiscence ira en s'affinant. Si nous avons systématiquement liés roman et musique jusqu'à maintenant, c'est que les caractères abordés restaient malgré tout assez généraux.

Dans le cas d'une rencontre avec un signe comme la madeleine, la sensibilité perçoit fugitivement une intensité (Combray comme force)[4]. Mais ce n'est qu'une première

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.,* p. 277.

[2] On pourrait sur ce point invoquer une intuition de Genette qui se rapprocherait de celle de Deleuze. Genette s'appuie sur une comparaison faite par Proust entre Venise et Combray. « Comme à Combray, les fenêtres de sa chambre s'ouvrent sur un clocher, mais au lieu des ardoises de Saint-Hilaire, c'est l'ange d'or du campanile de Saint-Marc. Comme à Combray le dimanche matin, des rues en fête, mais ces rues sont des canaux. Comme à Combray, des maisons alignées, mais ces maisons sont des palais gothiques ou Renaissance, etc. Venise est un autre Combray, mais un Combray autre : aquatique, précieux, exotique, et c'est cette différence, évidemment, qui lui est essentielle. » (Gérard Genette, « Proust Palimpseste », *Figures*, *op. cit.*, p. 46).

[3] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit*., p. 273.

[4] Il est nécessaire d'insister sur la fugacité d'une telle sensation, elle n'est qu'une « scintillation d'une sensation vacillante » pour reprendre une expression de Maurice Blanchot (Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 27). Comme le dit Deleuze lors d'un cours : « […] *le* temps à l'état pur, je ne l'aurai jamais tout entier, tout ce que je peux demander, c'est un peu de temps à l'état pur et encore un peu de temps à l'état pur, et encore un peu de temps à l'état pur… » (Gilles Deleuze, Cours Vincennes 08/11/1983, (consulté le 05/03/2010), http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=260).

étape puisque la sensibilité, élevée à un exercice transcendantal, force à son tour la mémoire à entrer dans un exercice involontaire. Dans cette situation, l'exercice de la mémoire ne consiste plus à se souvenir de moments contingents ou personnels mais à « saisit ce qui, dans la première fois ne peut être que rappelé : non pas un passé contingent, mais l'être du passé comme tel et passé de tout temps. Oubliée, c'est de cette manière que la chose apparaît en personne, la mémoire qui l'appréhende essentiellement[1]. » À lire cet extrait, on s'aperçoit alors que la réminiscence implique une nouvelle conception du temps et de la mémoire. Combray n'a pas été perçu comme il a été vécu mais comme essentiellement oubliée, et inscrit dans un temps nommé « passé pur ». Que faut-il entendre ici par ces étranges termes que son le « passé pur », et Combray comme « non vécu » ? L'idée de pureté suppose qu'il n'est pas question ici d'un ancien passé actualisé à travers un souvenir, mais d'un passé *essentiellement* passé. En cela, Combray enveloppé dans la madeleine ne correspond en rien à celui de l'enfance – il n'a jamais été présent, mais il est depuis toujours passé. Penser Combray comme intensité, différence pure impliquerait donc, sur un plan temporel, de le saisir « dans sa double irréductibilité au présent qu'il a été (perception) et à l'actuel présent où l'on pourrait le revoir ou le reconstituer (mémoire volontaire)[2]. » En quoi pourrait consister un passé qui ne correspondrait en rien au passé tel qu'il fût vécu ? Pour affirmer l'existence d'un tel passé libre de toute référence au présent, Deleuze s'appuie sur la conception originale de la mémoire développée par Bergson.

4. Le passé pur et la mémoire chez Bergson

Si l'on en croit l'ouvrage *Matière et Mémoire* de Bergson, la vraie nature de la mémoire ne se résume pas du tout à un passé psychologique, une image actuelle et consciente qui se conserverait dans le cerveau. Bergson s'oppose en ce sens à l'explication matérialiste qu'il résume comme suit : « Les souvenirs sont là, accumulés dans le cerveau sous forme de modifications imprimées à un groupe d'éléments anatomiques : s'ils disparaissent de la mémoire, c'est que les éléments anatomiques où ils reposent sont altérés ou détruits[3]. » Bergson ne se refuse pas de railler les comparaisons qu'une telle

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 183.

[2] *Ibidem*, p. 160.

[3] Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit.*, p. 54.

théorie engendre : les souvenirs sont comme des images sur une plaque sensible ; ou bien les souvenirs sont des phonogrammes qui s'impriment sur un disque phonographique[1]. D'après le philosophe, une conceptualisation matérialiste et mécaniste de la mémoire constitue une absurdité. Car, en admettant que le cerveau stocke les souvenirs, logiquement, cet organe devrait se conserver lui-même. « Mais ce cerveau, en tant qu'image étendue dans l'espace, n'occupe jamais que le moment présent ; il constitue, avec tout le reste de l'univers matériel, une coupe sans cesse renouvelée du devenir universel[2]. » Ce sens commun qui consiste à penser que les souvenirs aient besoin de se conserver « quelque part », selon une relation contenant/contenu, trahit notre habitude de résoudre des questions temporelles par l'espace[3]. Pourtant, comment expliquer l'existence de la mémoire si l'on doit se refuser à penser le cerveau comme une zone de stockage ? Où pourraient bien se conserver les souvenirs si ce n'est dans notre esprit ? La grande thèse de Bergson revient à soutenir que le passé n'aurait besoin de rien pour subsister, simplement parce qu'il se conserverait en lui-même. Quant au cerveau, à défaut d'avoir la charge de conserver les souvenirs, il ne serait qu'un intermédiaire qui permettrait de sélectionner les souvenirs en fonction des besoins de l'action, mais aussi de rendre ce souvenir conscient en le prolongeant dans un acte[4]. Bergson s'appuie sur le cas des lésions cérébrales à l'origine d'aphasie. Selon lui, ces lésions n'endommageraient pas les souvenirs eux-mêmes comme le soutient la thèse matérialiste, mais elles rendent impossibles l'évocation des souvenirs. Le cerveau n'est pas un centre de stockage mais permet un mécanisme de rappel par lesquels passent les souvenirs.

> […] le rôle du cerveau est de faire que l'esprit, quand il a besoin d'un souvenir, puisse obtenir du corps l'attitude ou le mouvement naissant qui présente au souvenir cherché un cadre approprié. Si le cadre est là, le souvenir viendra, de lui-même, s'y insérer. L'organe cérébral prépare le cadre, il ne fournit pas le souvenir[5].

---

[1] Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit.*, p. 35, 54-55, 77-78.

[2] Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaire de France, 2010, p. 165.

[3] « […] nous subissons à un tel degré l'obsession des images tirées de l'espace, que nous ne pouvons nous empêcher de demander où se conserve les souvenirs. » (*Ibidem*, p. 165.)

[4] Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit.*, p. 56.

[5] *Ibidem*, p. 79.

Qu'en est-il alors de la conservation en soi du souvenir ? Comment la comprendre, et surtout la justifier ? Une telle conception du passé réclame une modification de certaines habitudes de penser concernant le temps. Car, penser comme nécessaire la conservation du passé revient à définir ce même passé par son absence d'être, son manque à être. Le passé, par définition, est bien ce qui a cessé d'être. Une telle idée paraît des plus naturelles en ce sens où nous assimilons le critère d'existence à l'utile, et qu'ainsi nous pensons le temps du point de vue du présent. La pensée bergsonienne réclame de modifier cet angle de vue - bien plus, de le renverser. Prolongeant la pensée bergsonienne, Deleuze écrira : « le présent n'est pas, il serait plutôt pur devenir, toujours hors de soi. Il n'est pas, mais il agit. Son élément propre n'est pas l'être, mais l'actif ou l'utile[1]. » Le passé pur, de son côté, n'entretient effectivement aucune relation avec le corps ou même la conscience[2]. Il est dit inactif, impassible, impuissant, virtuel. C'est pourquoi le passé ne peut que demeurer dans l'ombre, ce qui engage à supposer son absence. Pourtant, Deleuze soutient que « c'est du présent qu'il faut dire à chaque instant

[1] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, *op. cit.*, p. 49.

[2] Cette conception de la mémoire prend tout son sens si on l'accorde avec la théorie de la perception pure telle qu'elle est exposée dans le premier chapitre de *Matière et Mémoire*. Bien qu'une analyse détaillée de cette perception dépasse le cadre de notre étude, nous nous permettons d'en résumer les grandes lignes. La perception, selon Bergson, n'aurait pas pour finalité la connaissance mais l'action. Le cerveau ne produit pas des représentations mais prépare la réaction du corps sur le monde environnant. Les objets extérieurs (que Bergson nomme « image ») influent sur le corps du sujet en lui transmettant du mouvement. Le cerveau analyse le mouvement recueilli, transmet par le système nerveux les excitations subies et la moelle les convertit en mouvement exécuté. Le cerveau n'est donc qu'un *écart* entre la stimulation et la réponse, un écart qui permet le choix. En cela il est le fondement de notre liberté. La perception est synonyme de conscience puisqu'elle *choisit* de rendre ce qu'elle reçoit. L'homme est un « centre d'indétermination » au cœur d'une nature dont les éléments sont mécaniquement liés entre eux par le principe de causalité. Mais ce choix, opéré par notre cerveau, ne détermine pas seulement notre action, mais *toute notre perception en amont*. Les objets réfléchissent l'action possible de mon corps sur eux et ne renvoient une image qui ne correspond qu'à mon action éventuelle. Ainsi, nous ne verrions qu'une infime partie du réel à cause de notre « pragmatisme inné ». Bergson détermine une perception originelle de droit qui serait la base de notre perception consciente. Elle se caractérise par son immédiateté, sa spontanéité et son contact *direct* avec la matière. Sur le plan de la matière, il y a un écart considérable entre « être » et « être consciemment perçu ». Un objet n'ayant pas de conscience est de toute part traversé par les influences extérieures. Percevoir avec conscience c'est avant tout *discerner*, isoler, fixer ce que nous sommes capable d'influencer par notre action. Notre écart cérébral sélectionne ce qui est utile de percevoir et appauvrit considérablement la perception pure.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

déjà qu'il « était », et du passé, qu'il « est », qu'il est éternellement, de tout temps […][1]. » Car, contrairement au présent qui passe, s'évanouit sans cesse, passe et meurt, le passé est ce qui se conserve en soi. « Le passé n'a pas à survivre psychologiquement ou physiologiquement dans notre cerveau, car il n'a pas cessé d'être, il a seulement cessé d'être utile, il est, il survit en soi[2]. » Du fait qu'il se conserve en soi, le passé devient, pour Deleuze, l'être lui-même. « Seul le présent est « psychologique » ; mais le passé, c'est l'ontologie pure, le souvenir pur n'a de signification qu'ontologique[3].» Deleuze propose ainsi une interprétation ontologique du passé pur tel qu'il est exposé notamment dans *Matière et Mémoire*. Or, à la lecture des textes bergsoniens, force est de constater qu'une telle dimension conférée au passé est loin d'être évidente[4]. Dans ce cas, comment Deleuze justifie-t-il sa lecture ?

5. Les paradoxes du passé pur

Une telle interprétation se justifierait par une généralisation de la notion de durée dans la pensée bergsonienne. En effet, le premier ouvrage de Bergson serait selon Deleuze tout à fait dépassé avec *Matière et Mémoire*, en ce sens que la durée ne serait plus limitée au domaine psychologique, humain, intérieur, mais qu'elle serait généralisée à l'ensemble de l'univers. Faire de la durée un temps essentiellement intérieur, vécu, aurait certes permit de se libérer dans un premier temps du temps extérieur, chronologique et spatialisé. Mais si Bergson en serait resté à ce mouvement d'intériorisation, sa philosophe aurait perdu beaucoup de sa valeur pour Deleuze. Car selon lui, c'est la généralisation de la durée à l'ensemble du monde qui ferait toute la force de cette pensée. Mais celui-ci ne se contente pas de soutenir l'existence d'une généralisation de la durée chez Bergson : il lui assigne une origine. En effet, Deleuze pense que cette extériorisation de la durée, qui commencera à partir de *Matière et Mémoire* pour

[1] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, *op. cit.*p. 49.

[2] Gilles Deleuze, *L'Ile déserte et autres textes, op. cit.*, p. 39. Sur ce point, Bergson propose un raisonnement : pourquoi admettons-nous sans mal l'existence d'objets extérieurs à notre champ de vision, c'est-à-dire extérieurs à notre conscience, mais que ce même type de raisonnement ne peut pas être appliqué aux souvenirs ? (voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p. 157-158).

[3] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, *op. cit.*, p. 51.

[4] Bergson par exemple assimile le passé pur à « notre vie psychologique », ce que conteste Deleuze en soutenant que le passé est non psychologique. (Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p. 181).

s'épanouir avec *L' Évolution Créatrice*, aurait été inspirée par Kant. Si Bergson n'a cessé de s'opposer à Kant, il aurait pourtant emprunté quelque chose d'essentiel : justement cette libération du temps de l'intériorité du sujet. Si l'on en croit en effet Deleuze, l'intériorité du temps, telle qu'est exposée dans la première *Critique*, désignerait moins un temps intérieur à la subjectivité qu'un intérieur du temps lui-même, intérieur qui ne nous serait pas propre mais dans lequel, au contraire, nous existerions[1]. « Le temps n'est pas l'intérieur en nous, c'est juste le contraire, l'intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons[2]. » Kant aurait donc été l'initiateur d'une libération du temps que Bergson aurait découverte à son tour – une intériorité du temps que Deleuze décrit en des images burlesques comme une « gueule ouverte », ou un « boyau dont on ne connaît ni le début ni la fin[3]. » Mais Kant aurait également émancipé le temps de sa subordination au mouvement : « Le temps ne se rapporte plus au mouvement qu'il mesure, mais le mouvement au temps qui le conditionne[4]. » Le temps ne trouve plus sa détermination dans la succession, mais c'est bien plutôt le temps qui, en amont, définit comme successifs les changements qui ont lieu en lui[5]. La simultanéité elle-même ne sera plus un mode attribuable à l'espace par

[1] Cette interprétation deleuzienne semble malgré tout grandement forcer le texte original. En effet, dans la première *Critique*, nous pouvons lire les passages suivants qui viennent directement contredire les assertions de Deleuze : « Le temps n'est rien d'autre que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition que nous avons de nous-mêmes et de notre état intérieur. […] le temps est une condition a priori de tout phénomène en général, et plus précisément la condition immédiate des phénomènes intérieurs (de notre âme), et par là même aussi, de façon médiate, celle des phénomènes extérieurs. […] Si nous faisons abstraction de la façon dont nous nous intuitionnons nous-mêmes intérieurement et, par l'intermédiaire de cette intuition, saisissons aussi dans la faculté de représentation toutes les intuitions externes, et si par conséquent nous prenons les objets tels qu'ils peuvent être en eux-mêmes, le temps n'est rien. […] il n'est plus objectif si l'on fait abstraction de notre sensibilité de notre intuition […]. Le temps est donc purement et simplement une condition subjective de notre intuition […]. » (Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006, p. 128-129).

[2] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit*., p. 110. Deleuze ajoute d'ailleurs que Proust est l'écrivain qui saura le mieux démontrer cet état de fait. (*Ibidem*).

[3] Gilles Deleuze, *Classification des Signes et du temps*, Cours Vincennes séance 19, (consulté le 25/03/2010) http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=156

[4] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit*., p. 41.

[5] *Ibidem*, p. 42.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

opposition à la succession temporelle. La simultanéité deviendra un mode temporel : « Il n'est plus question de définir le temps par la succession, ni l'espace par la simultanéité, ni la permanence par l'éternité. Permanence, succession et simultanéité sont des modes ou rapports de temps (durée, série, ensemble). Ce sont les éclats du temps[1]. » C'est cette sortie du temps de sa gangue subjective et de sa subordination au mouvement qui va finalement permettre une ouverture de la mémoire bergsonienne à l'ensemble de l'univers. « Tout se passe comme si l'univers était une formidable mémoire[2]. » Toutefois, pour expliquer en quoi le passé se conserverait en soi, Deleuze ne se contente pas de convoquer l'intérieur du temps libéré de la conscience. C'est une autre question qui confirmera la lecture deleuzienne de Bergson : pourquoi le présent passe ?

Pour expliquer la succession, le sens commun suppose qu'à un présent succède un nouveau présent et que cet ancien présent se converti alors en passé[3]. Pour Bergson, cette interprétation n'est pas tenable car elle n'explique pas, d'une part ce qui fait passer le présent, d'autre part ce qui transmute le présent en passé. Deleuze, dans Image-Temps, reprendra cette réflexion bergsonienne en ces termes :

> […] le présent change ou passe. On peut toujours dire qu'il devient passé quand il n'est plus, quand un nouveau présent le/ remplace. Mais cela ne veut rien dire. Il faut bien qu'il passe pour le nouveau présent arrive, il faut bien qu'il passe en même temps qu'il est présent, au moment où il l'est. Il faut donc que l'image soit présente et passée, encore présent et déjà passé, à la fois, en même temps. Si elle n'était pas déjà passée en même temps que présente, jamais le présent ne passerait. Le passé ne

[1] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit*. p. 42.

[2] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, *op. cit.*, p. 76.

[3] Nous empruntons ce résumé de la schématisation du temps successif tel qu'il est exposé par Pascal Chabot : « L'explication classique dit : un présent succède à un autre présent, et en lui succédant, esquive son prédécesseur qui alors devient passé. L'instrument de cette explication, ce sont des indices accolés à chaque moment du temps et qui montrent qu'au moment 1, c'est présent et passé, au moment 2, c'est nouveau présent, passé fraichement passé et passé plus ancien, et au moment 3, c'est encore la même chose à un degré de recul près. Les indices, p ,p', p'', servent à noter le recul, à suivre la succession sans perpétuité. Ils décrivent la succession sans l'expliquer ce qui la rend incompréhensible. » (Pascal Chabot, « Au seuil du virtuel », *Gilles Deleuze*, coordination scientifique Pierre Verstraeten et Isabelle Stengers, 1998, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 41).

succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été[1].

De la même manière, un souvenir ne se constituerait pas lors de la disparition de l'événement (car « comment le souvenir ne naîtrait-il que lorsque tout est fini [2]? »), mais bien en même temps que le présent qui lui est contemporain. En somme, Deleuze, à partir de Bergson, cherche à se déprendre du schéma classique de la flèche du temps où le présent figure le point central, le passé le début de la ligne et le futur la seconde moitié. Il insiste au contraire pour émanciper le passé et le futur de leurs dépendances vis-à-vis du présent. Le passé ne saurait alors se réduire à un ancien présent du simple fait qu'il occuperait une place postérieure par rapport au présent (toujours selon le schéma de la flèche). Car même l'ancien présent aurait besoin d'une « pure forme de passé » pour se voir qualifié comme tel. C'est grâce à cette forme pure, tout à fait indépendante du présent, qu'il est possible de considérer les anciens présents comme étant des souvenirs, et non en fonction d'un repérage topologique sur une ligne droite inapte à expliquer la succession[3].

Du fait de cette coexistence paradoxale entre le passé et le présent, le temps se dédouble perpétuellement, formant une « fourche » dans « […] deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé[4]. » Le passé étant ainsi contemporain du présent, il s'agit bien d'un passé qui ne fut jamais présent, qui est essentiellement passé, un passé que l'on peut alors nommer « pur ». Aussi lorsque Deleuze parle de Combray « tel qu'il ne fût jamais

[1] Gilles Deleuze, *L'Image Temps*, Paris, Minuit, 1985, p.105-106. Il faut que le présent « se dédouble à tout instant, dans son jaillissement même, en deux jets dissymétriques, dont l'un retombe vers le passé tandis que l'autre s'élance vers l'avenir. » (Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit*., p. 140).

[2] *Ibidem*, p. 139.

[3] « […] je ne peux traiter un ancien présent comme un passé que parce que je dispose de l'idée d'une passé qui n'a jamais été présent. Si je n'avais pas l'idée d'un passé qui n'a jamais été présent, jamais les anciens présents je ne pourrai les saisir comme passé. » (Gilles Deleuze, *Vérité et Temps*, Cours Vincennes 20/03/1984, (consulté le 23/03/2010) http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=338). Il en est d'ailleurs exactement de même pour le futur : il ne s'explique pas par des présents à venir, mais par une forme pure de futur.

[4] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p.108.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

vécu », il s'agit bien de Combray en tant que passé virtuel bergsonien, passé différent en nature du présent. Mais avant de pouvoir approfondir les liens entre Proust et Bergson, il est nécessaire d'énumérer les multiples implications temporelles que l'existence d'un tel passé entraîne.

Deleuze, chaque fois, présente ces implications sous la forme d'un enchaînement de quatre paradoxes.

- Si le passé est ce qui se conserve en soi, et s'il reste contemporain du présent qu'il a été, « […] c'est le passé tout entier, intégral, tout notre passé qui coexiste avec chaque présent[1]. »
- Si tout le temps coexiste avec soi comme passé, le présent ne peut devenir que l'état le plus contracté du passé.
- Il y a une nécessaire préexistence du passé par rapport aux présents qu'il fait passer : « le passé ne suit pas le présent, mais au contraire est supposé par lui comme la condition pure sans laquelle il ne passerait pas[2]. »
- Le passé pur, c'est-à-dire qui ne fût jamais présent, est « l'élément substantiel du temps[3] » : « Le passé ne fait pas passer l'un des présent sans faire advenir l'autre, mais lui ne passe ni n'advient. C'est pourquoi, loin d'être une dimension du temps, il est la synthèse du temps tout entier dont le présent et le futur sont seulement les dimensions[4]. »

Deleuze reprendra à Bergson la métaphorisation de ce passé pur sous la forme d'un cône renversé sur sa pointe, cette pointe symbolisant le présent, mais aussi l'aspect le plus contracté du passé tout entier (le reste du cône). Bergson avait introduit des sections dans cette forme conique qui correspondent aux états plus ou moins contractés du passé pur. Sur chacun de ces plans ainsi étagés se trouve répété la totalité du passé (que Deleuze nommera dans *L'Image-temps* des « nappes de passé »). C'est ainsi que dans ce

[1] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, *op. cit.*, p. 55.

[2] *Ibidem*, p 55.

[3] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 112.

[4] *Ibidem*, p. 111.

cône, l'ensemble du passé « se joue, se reprend à la fois, se répète en même temps, sur tous les niveaux qu'il dessine[1]. » Le cône réunit tous les virtuels qui « forment les parties en puissance d'un Tout lui-même virtuel[2]. » Un tel développement du passé pur comme mémoire totale et préexistante permet à Deleuze de peindre un portrait inhabituel de celui que l'on présente comme le philosophe de la durée. « la durée bergsonienne se définit moins par la succession que par la coexistence. La durée est bien succession réelle, mais elle ne l'est que parce que, plus profondément, elle est coexistence virtuelle […][3]. » Ce Tout virtuel, que Deleuze nomme aussi « Mémoire cosmique[4] », est bien l'élément dans lequel tout coexiste, où tout communique : Elle est le Temps en personne[5].

> La mémoire n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Être, dans une mémoire-monde. Bref, le passé apparaît comme la forme la plus générale d'une déjà-là, d'une préexistence en général, que nos souvenirs supposent, même notre premier souvenir s'il y en avait un, et que nos perceptions, même la première, utilisent. De ce point de vue, le présent lui-même n'existe que comme un passé infiniment contracté qui se constitue à l'extrême pointe du déjà-là[6].

---

[1] Gilles Deleuze *Le Bergsonisme*, *op. cit*., p. 56.

[2] *Ibidem*, p. 103.

[3] *Ibidem*, p. 56.

[4] *Ibidem,* p. 117.

[5] « Je dirai que le Temps, c'est la coexistence de toutes ces nappes de passé. Toutes ces sections sont des nappes de passé dont chacun retient tout mon passé jusqu'à un certain point relatif, mais tout en ayant une limite commune qui est mon actuel présent. Toutes ces nappes de passé coexistent : le temps, c'est la coexistence des âges qui se conservent en lui. » (Gilles Deleuze, Cours Vincennes 05/06/1984, (consulté le 14/03/2010) http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=358).

[6] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit*., p. 129-130. Jacques Ancet témoigne de « l'extraordinaire intuition de présence, celle de l'entier du temps et de l'espace en un lieu et à un moment déterminés » : « La voix de son père lui arrive toujours mais il n'entend plus ce qu'elle dit. Un étrange sentiment l'a saisi. L'impression très forte que ce qu'il est en train de vivre, dans cette pièce, à cette heure se produit en même temps qu'un poudroiement indescriptible d'événements passés. Autrement dit, que le passé est là, coexistant avec chaque instant présent vécu. Et pas seulement son passé, mais tout le passé. […] Il lève le bras, il prononce des mots et une infinité de bras, de mots, se lèvent, retentissent, donnant à ce mouvement, à ces paroles une profondeur infinie. Pareille à celle d'un geste indéfiniment reflété par une enfilade de miroir. Sauf qu'il ne s'agit pas du même geste et que l'expérience n'est tout d'abord pas spatiale mais temporelle. » (Jacques Ancet « La Voix de la mer », *Europe*, numéro 849-850, janvier-février 2000, p. 23).

À la suite de Badiou[1], Maël Renouard fait remarquer dans un excellent article que Deleuze opère une « platonisation » du virtuel bergsonien, c'est-à-dire une ontologisation du virtuel qui, comme il le démontre, serait tout à fait absente de *Matière et Mémoire*[2]. Dans son livre sur le « bergsonisme », Deleuze assimilait pourtant déjà le passé pur à l'être, ce qui tire en effet Bergson vers la théorie de la réminiscence platonicienne. Le cône cosmique virtuel serait l'équivalent de ce que Platon nommait la « totalité du temps » où les vérités existent et se conservent « depuis toujours[3] ». Lors d'un cours consacré au passé pur bergsonien, Deleuze valide un tel rapprochement, puisqu'il fait de Platon un précurseur de cette théorie. La dimension mythique (le souvenir d'une autre vie) ne serait qu'une forme de « plaisanterie » qui cacherait une idée philosophique dès plus rigoureuse : « Jamais on ne saisirait les anciens présents comme passé si on n'avait pas un passé comme idée pure, comme forme pure du passé[4]. » Cependant, il reproche à Platon d'avoir basé la réminiscence sous la forme mythique de la ressemblance et de l'identité. Tandis que Deleuze renverse ici le platonisme, puisque la similitude sera devenue un simple « effet », tandis que la différence deviendra la cause profonde[5]. Bien plus, Maël Renouard remarquera que pour Deleuze, la réminiscence n'est pas seulement un concept, mais que toute sa philosophie peut se résumer en « une philosophie de la réminiscence, fondée sur une ontologie du passé[6]. » Car de façon fidèle, encore une fois, à la pensée platonicienne, ce

[1] Alain Badiou, *Deleuze*, *op. cit*., p. 69.

[2] Maël Renouard « Virtuel et Réminiscence », *Bergson*, sous la direction de Camille Riquier, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 289.

[3] Platon, *Ménon*, Paris, Flammarion, 1993, p. 170-171.

[4] Gilles Deleuze, *Vérité et Temps*, Cours Vincennes 20/03/1984, *op. cit*. On a pris l'habitude de présenter Deleuze comme le philosophe du devenir par excellence. Pourtant, une telle image flirte peut-être avec le cliché tant la conception du temps propre à sa pensée se montre finalement bien plus ambiguë. Il ne faut ainsi pas s'étonner que Badiou puisse invoquer un « partage nostalgique de l'être » chez Deleuze. (Alain Badiou, *Deleuze*, *op. cit*., p. 92). En effet, cette conception du passé pur, cette Mémoire cosmique, ne doit pas être marginalisée au profit d'une lecture partielle centrée entièrement sur une apologie du devenir. Et ce d'autant plus que cette mémoire, comme nous tenterons de le démontrer, n'est pas antinomique avec le concept de devenir. Deleuze n'avait-il pas effectivement suggéré l'existence d'une paradoxale « mémoire du futur » dans son livre consacré à Foucault ? (Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 114).

[5] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 185-186.

[6] Maël Renouard « Virtuel et Réminiscence », *Bergson*, *op. cit.*, p. 294.

qui nous permet d'accéder à ce passé pur, cet être virtuel, d'après la pensée deleuzienne, serait bien la réminiscence. C'est ainsi que Proust s'inscrira comme un moteur décisif de cet appareillage complexe que suppose l'élévation d'un passé pur, irréductible au présent. Bien plus, ce sera seulement l'œuvre proustienne qui pourra, dans un premier temps, lui offrir une occasion de se révéler par l'art.

6. La réminiscence comme moyen d'accès au passé pur

Comment, si ce passé pur est non psychologique, rétif à tout actualisation, le rendre malgré tout perceptible ? Étant donné que le passé se conserve en lui-même, nous ne pouvons accéder à un souvenir seulement si c'est dans ce passé pur que nous allons le chercher[1]. Un souvenir pur ne peut côtoyer l'actuel, il ne peut donc être dans le cerveau ou dans la matière. C'est seulement par un saut (que Bergson nomme l'« appel au souvenir »), que nous renouons avec le passé pur. Lorsque nous procédons à cet « appel au souvenir », nous sautons directement dans le passé, nous remontons plus ou moins le long du cône pour nous positionner sur un plan où la totalité du passé se trouve être plus ou moins contracté. A ce stade, le souvenir est encore virtuel, c'est à dire qu'il n'a pas encore une existence psychologique : tout le processus est inconscient. Pour convertir le souvenir en ce que Bergson nomme une « image-souvenir », c'est à dire en souvenir conscient, nous devons actualiser non pas le seul souvenir, mais l'ensemble du plan dont il fait partie. Ce plan effectue un double mouvement :

- 1. une « contraction-translation » : la mémoire totale se porte au devant de l'expérience en descendant le cône jusqu'à la pointe qui représente notre présent. Elle se contracte de plus en plus pour entrer en « coalescence[2] » avec la contraction du présent.

[1] « Mais la vérité est que n'atteindrons jamais le passé si nous ne nous y plaçons pas d'emblée. » (Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p. 149-150). En effet, Deleuze explique que le souvenir, qui est une image actualisée, ne pourrait être reconnu comme une image passée : elle doit emprunter sa marque de passé à la mémoire pure, la forme pure du passé indépendante du présent. (Deleuze, Cours Vincennes, 05/06/1984, *op. cit.*).

[2] La « coalescence » désigne un point de contact entre deux surfaces.

- 2. une « orientation-rotation » : la mémoire présente la partie où se trouve le souvenir utile par un mouvement d'expansion. Le plan se dilate pour laisser voir le souvenir qui est recherché.

Par ce double mouvement paradoxal (contraction/inflation), le souvenir virtuel s'actualise et mute en une « image-souvenir ». Le souvenir, une fois devenu conscient, n'a plus aucun lien avec le passé pur dont il est extrait. Bergson écrira que l'élément virtuel, s'il suggère le souvenir perceptible, à la manière d'un « magnétiseur » placé derrière l' « hallucination » qu'il provoque, s'en distingue absolument, et ne ressemble en rien à l' « image-souvenir »[1]. Un sujet entrera en contact avec le virtuel seulement lors de l' « appel au souvenir », et non dans le « rappel de l'image ». De là pouvons nous en conclure que l'accès conscient à ce passé pur semble *a priori* impossible, interdit par principe. Ce qui n'empêche pas Deleuze de se demander comment le rendre malgré tout perceptible, comme dépasser l'interdit bergsonien afin d'éprouver cette forme pure de passé : une échappée sera trouvée dans l'œuvre de Marcel Proust :

> Tout le passé se conserve en soi, mais comment le sauver pour nous, comment pénétrer cet en-soi sans le réduire à l'ancien présent qu'il a été, ou à l'actuel présent par rapport auquel il est passé. Comment le sauver pour nous ? C'est à peu près le point où Proust reprend, relaie Bergson[2].

On peut désormais mieux comprendre pour quelles raisons une réminiscence ne posséderait aucune puissance si elle se contentait de restituer un simple ancien présent, Combray comme souvenir d'enfance. Il ne s'agirait alors que d'« images-souvenirs » ordinaires, actualisées, des « souvenirs sans vérités[3] » comme dira Proust. Pour atteindre à cette « joie extratemporelle[4] », il est nécessaire de dépasser l'expérience empirique, de se libérer de l'intelligence et de l'habitude qui cachent les « impressions vraies [5]» au profit des buts pratiques. Proust et Bergson pensent tout deux qu'un artiste se doit de prendre le chemin opposé à l'attention à la vie selon laquelle percevoir revient

[1] Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit*., p. 143.

[2] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 115.

[3] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit*., p. 872.

[4] *Ibidem*, p. 873.

[5] *Ibidem*, p. 896.

toujours à agir. L'artiste incarne une perception qui se retourne sur elle-même, une perception qui se prend elle-même pour fin[1]. Se détacher de l'intelligence qui ne fournit que des vérités abstraites et conventionnelles se montre donc indispensables pour accéder au souvenir pur. Seulement, il ne saurait y avoir de méthode pour passer ainsi sous les balisages préétablis de l'expérience. Selon Deleuze, les expériences proustiennes ne constituent qu'une suite d'heureux « ratés[2] ». Comment pourrait-il en être autrement puisque la bonne volonté appartient à l'intelligence, ce contre quoi l'artiste doit justement lutter ? C'est pourquoi la *Recherche* dresse ce que Deleuze appelle une « nouvelle image de la pensée ». Une pensée qui n'est plus maîtresse de sa démarche, mais est secouée, stupéfaite par d'hasardeuses rencontres avec des signes involontaires. « Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche[3]. » Toujours une violence doit s'imposer à la sensibilité, la forcer à entrer dans un régime non représentatif. Quelle est la source de cette violence (qui peut tout aussi bien être décrite comme une joie, comme le fait d'ailleurs Proust) ? Tel est le rôle de l'intensité enveloppée dans le signe, c'est-à-dire dans la qualité de la madeleine, qui engendrera une anomalie perceptive, une sensation de transport dans une autre forme de temporalité. L'intensité qualifie le noumène de la sensibilité pour Deleuze, elle correspond à l'être du sensible en ce sens qu'elle est l'élément génétique qui crée les qualités ainsi que l'étendue. Aussi est-elle l'insensible au regard de la perception empirique, mais en même temps, elle doit aussi être sentie d'un point de vue transcendantal, puisqu'elle est ce par quoi le donné est donné, l'élément de genèse du réel[4]. Autrement dit, l'intensité est insensible au regard des exigences de la récognition, car la représentation perçoit ce qui se montre en accord avec les autres facultés (imagination, entendement, raison). Mais dans le cas de l'intensité, elle est dite insensible non pas en tant qu'elle ne saurait être sentie, mais bien plutôt parce qu'elle s'adresse exclusivement au sensible. L'intensité est la

[1] Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Félix Alcan, 1934, p. 173.

[2] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 45.

[3] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 24.

[4] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*., p. 304.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

« passion » propre au sensible[1]. Elle dépasse donc la représentation (puisqu'elle suppose une harmonisation des facultés) en tant qu'elle ne peut être saisie que par la sensibilité, et non par les autres facultés. Deleuze précise ensuite qu'elle élève le sensible à sa propre limite. Comment comprendre une telle assertion ? L'intensité, comme différence pure, tend à s'annuler lorsqu'elle s'actualise dans les qualités et l'étendue, c'est pour cette raison qu'elle demeure d'une certaine manière cachée, recouverte par ce qu'elle crée. Pourtant, un autre mouvement lui permet tout autant de s'envelopper, de s'impliquer à l'intérieur de ce qu'elle vient de générer[2]. Il s'agit donc de retrouver cette différence pure, de percer les qualités pour en atteindre le cœur génétique. Ainsi, si l'intensité constitue la limite de la sensibilité, c'est au sens où elle est la limite du sensible lui-même, puisqu'elle en est l'élément génétique : « un pur dynamisme spatio-temporel ne peut être éprouvé qu'à la ponte du vivable […][3]. » Deleuze précise que c'est l'ensemble des systèmes qui doivent être considérés du point de vue l'intensité, y compris les arts comme la philosophie[4]. Bien plus, à partir de là, établit dès *Différence et Répétition* un programme de recherche :

> Plus profonds que les qualités et les étendues actuelles, que les espèces et les parties actuelles, il y a les dynamismes spatio-temporels. C'est eux qui sont actualisants, différenciants. Il en faire le relevé en tout domaine, bien qu'ils soient ordinairement recouverts par les étendues et qualités constituées[5].

Or, si la sensibilité tend vers sa propre limite, elle transmet sa contrainte à la mémoire. Deleuze rompt de manière radicale avec le sens commun, l'harmonisation des facultés telle qu'elle fût développée par Kant. Au contraire, les facultés s'enchaînent selon un « cordon de poudre où chacune affronte sa limite, et ne reçoit de l'autre (ou ne communique à l'autre) qu'une violence qui la met en face de son élément propre

---

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit*,, p. 186.

[2] *Ibidem*, p. 80, 156, 305.

[3] *Ibidem*, p. 155.

[4] « La nature intensive des systèmes considérés ne doit pas nous faire préjuger de leur qualification : mécanique, physique, biologique, psychique, sociale, esthétique, philosophie, etc. […] les mots sont de véritables intensités dans certains systèmes esthétiques, les concepts sont aussi des intensités du point de vue du système philosophique. » (*Ibidem*, p. 155).

[5] *Ibidem*, p. 276.

[…][1]. » La mémoire empirique (que Proust assimile à la mémoire propre à l'intelligence) ne saisit des choses que ce qui peut être appréhendé par les autres facultés : ce dont je me souviens, je l'ai pensé, imaginé, perçu etc. Mais lorsque la mémoire se voit poussée à sa limite propre par la sensibilité, elle devient transcendantale. Et c'est à ce moment précis que la mémoire se déprend de sa soumission à la représentation et pénètre le passé pur. C'est ainsi que l'oubli change tout à fait de sens. Il n'est plus l'oubli négatif et contingent d'un ancien présent, mais un oubli essentiel, un immémorial : ce qui ne peut être que rappelé, dès la première fois[2]. Ce pourquoi Combray se révèle « dans une splendeur qui ne fût jamais vécue [3]».

Mais si l'expérience tel que la madeleine a toute son importance, Deleuze verra dans les œuvres d'arts des créations de réminiscences d'un niveau supérieur. L'art possède cet avantage sur la mémoire involontaire ordinaire, d'une part de pouvoir multiplier les effets de réminiscence par les renvois à des moments internes à l'œuvre, mais surtout l'objet virtuel impliqué dans le signe artistique n'est plus matériel et contingent. Il faut donc différencier deux types de réminiscence selon qu'elles appartiennent à l'expérience quotidienne ou à l'art. Nous tenterons alors de dégager une conception proustienne de la réminiscence musicale. Si la mémoire involontaire possède la vertu inestimable de nous révéler que tout phénomène est avant tout un signe, c'est à dire le symptôme d'une intensité, et qu'ainsi est offert « la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique[4] », l'art rend également perceptible les forces du passé pur, mais tout en dépassant le sens trop matériel des réminiscences ordinaires.

> La madeleine nous renvoie à Combray, les pavés, à Venise ..., etc. Sans doute les deux impressions, la présente et la passée, ont-elles une seule et même qualité ; elles n'en sont pas moins matériellement deux. Si bien que, chaque fois qu'intervient la mémoire, l'explication des signes comporte encore quelque chose de matériel[5].

---

[1] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 184.

[2] *Ibidem*, p. 183.

[3] *Ibidem,* p. 115.

[4] *Ibidem*, p. 1.

[5] Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, *op. cit.*, p. 52. On remarque que ce passage des réminiscences « profanes » telle la madeleine aux réminiscences artistiques produit un certain flou dans les exégèses de

La réminiscence trouve toujours son sens dans un passé assignable. Dans le cas de la madeleine, il s'agit d'un rapport entre deux moments localisés, un actuel et un ancien : la matière dans laquelle s'incarne l'intensité demeure encore « opaque [1]». Combray, Balbec, Venise demeurent des intensités locales, la réminiscence est limitée à la particularité d'un lieu, d'un moment. Tandis que dans l'art il s'agit d'une sorte d' « équivalent spirituel[2] », comme si l'auteur ne gardait que l'effet de la réminiscence tout en l'épurant des données matérielles que sont les souvenirs[3]. Mais en quoi peut consister une réminiscence dénuée de souvenir ? Peut-on même encore parler de réminiscence ?

Proust convoque l'image du « trébuchement » temporel entre le moment présent et un passé indéterminé pour décrire l'exercice de la mémoire involontaire[4]. Le narrateur perçoit double, à la fois dans le présent et le passé, les deux temps s'empiétant l'un sur l'autre, jusqu'à provoquer une sensation d'étourdissante incertitude[5]. Ainsi la perception du temps abandonne son schéma linéaire et ouvre l'individu à une vision que Deleuze qualifiera de « cristalline ». Or justement, l'image-cristal semble proposer un concept de réminiscence dénuée de souvenirs. Une image cristal désigne en effet une perception à cheval sur le présent et le passé pur, comme le permet la paradoxale contemporanéité de ces deux temporalités découverte par Bergson, et adoptée par Deleuze[6]. Il en résulte un sentiment de déréalisation, un effacement de la frontière qui

---

l'œuvre deleuzienne. Ce sera par exemple le cas chez Jean-Clet Martin qui tantôt juge l'expérience de la madeleine comme inapte à éprouver un passé pur (Jean-Clet Martin *La Philosophie de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 116), pour finalement réhabiliter cette expérience dans un second ouvrage consacré à Deleuze (Jean-Clet Martin, *Deleuze*, *op. cit.*, p. 54-55).

[1] Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, *op. cit.*, p. 77.

[2] *Ibidem*, p. 186.

[3] Deleuze insiste sur le fait que le narrateur de la *Recherche* comprend à la fin que « […] la résonance est productrice d'un effet esthétique, mais qu'elle peut être elle-même produite, qu'elle peut être elle-même un effet artistique. » (*Ibidem*, p. 185).

[4] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit.*, p. 717. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit.*, p. 875.

[5] *Ibidem*, p. 871 , 875.

[6] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 94.

séparait le réel de l'imaginaire. C'est ce qui arrive au narrateur de la *Recherche* devant les arbres d'Hudimesnil. Celui-ci perçoit bien un appel à se souvenir, quelque chose qui serait « recouvert » par ces arbres, mais il ne parvient pas à mettre à jour ce qui demeure ainsi caché. Il en résulte comme une déréalisation qui pousse le narrateur à douter même de la tangibilité de son environnement.

> […] mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandé si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec, un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis, un personnage de roman […][1].

Ne parvenant pas, malgré une nouvelle tentative, à mettre en lumière ce que les arbres enveloppent dans leur présence, le narrateur en arrive à faire plusieurs suppositions. Était-ce un souvenir si lointain qu'il était effacé de sa mémoire ? Était-ce un élément de rêve qu'il attribuait à tort à un souvenir ? Ou bien était-ce simplement dû à une fatigue de sa vision qui voyait double sans raison valable [2]? Autre hypothèse rétrospective : le narrateur a vécu un phénomène de réminiscence, mais sans souvenir : une pure impression de passé. Impression attribuable à un paradoxal « souvenir du présent », c'est-à-dire une paramnésie. La personne perçoit la contemporanéité du présent et du passé, soudaine ouverture qui peut s'expliquer par une fatigue psychologique, un relâchement de l'effort de synthèse[3]. Bergson, de son côté, assimile le passé virtuel à une pure forme, un passé en général qui permet, dans l'expérience de la paramnésie, de percevoir un souvenir du présent. Les événements se voient attribués une marque de passé en général alors même qu'ils sont en train de s'actualiser. C'est ainsi que l'on peut avoir le sentiment de reconnaître le présent sans pouvoir expliquer cette reconnaissance par un quelconque renvoi au passé[4]. Qu'en est-il du rapport entre réminiscence et musique tel qu'il est conceptualisé chez Proust ? Il nous semble qu'il faille en effet penser une paradoxale réminiscence dénuée de souvenirs pour expliciter la suite d'épisodes de la petite phrase de Vinteuil. C'est ce que nous tâcherons maintenant de démontrer. Il nous semble nécessaire de résumer les diverses étapes que

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit.*, p. 717.

[2] *Ibidem*, p. 718-719.

[3] Henri Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, *op. cit.*, p. 135.

[4] *Ibidem*, p. 145-147.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

traversent les deux personnages proustiens (Swann et le narrateur), afin de reconstituer le parcours de ce qui peut se nommer une initiation par la musique de Vinteuil. Ainsi pourrons-nous tenter de discerner la présence d'éventuelles réminiscences dénuées de souvenirs dans ce parcours littéraire.

7. La petite phrase de Vinteuil : un parcours initiatique

Swann dans le roman est celui qui, contrairement au narrateur, « ratera » son initiation à l'art. Son rapport à la petite phrase de Vinteuil en est la description. Pourtant, tout avait plutôt bien commencé. Au départ, la petite phrase, présente dans la Sonate, lui laisse en effet éprouver « des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé comme un amour inconnu[1]. » Swann compare la petite phrase à une passante inconnue, « celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom[2]. » Il pressent à travers elle « une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire », ces « êtres musicaux » que découvrira bien plus tard le narrateur. Guattari parlera d'une « présence abstraite » qui serait ainsi enveloppée dans la petite phrase : « la ritournelle sourit, tandis que le sourire de la passante abstraite danse au rythme de la ritournelle[3]. » Swann sent que la puissance de ces individualités musicales pourrait provoquer chez lui une forme de « rajeunissement », lui permettant d'échapper à la « sécheresse morale » c'est-à-dire une forme de conformisme dont il souffre

> Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes, qu'il croyait sans jamais se le dire formellement, que cela ne changerait plus jusqu'à sa mort ; bien plus, ne se sentant plus d'idée élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité, sans pouvoir la nier tout à fait[4].

C'est ainsi qu'il retrouvera chez les Verdurins, sans pouvoir s'y attendre, « la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. » Car Swann est véritablement amoureux de cet être musical qu'enveloppe la petite phrase[5] ; il perçoit en elle comme la présence d'un

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 209-210.

[2] *Ibidem*, p. 210.

[3] Félix Guattari, *L'Inconscient Machinique*, *op. cit.*, p. 259.

[4] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 210.

[5] « Swann racontait à Odette comment il avait été amoureux de cette petite phrase ». (*Ibidem*, p. 212).

« autre monde [1] » auquel il pourrait, dorénavant, consacrer sa vie, afin d'en percer les mystères. Ainsi, ayant pu apprendre le nom de la pièce qu'il aime (« Sonate pour piano et violon » composée par Vinteuil), Swann à le sentiment de tenir captive cette présence féminine musicale : «[…] il l'a tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret[2]. » La musique recèle ainsi pour lui une « essence mystérieuse », logée dans la sonate ; une individualité qui « ne correspondait à aucun objet extérieur », et qui pourtant s'impose à lui comme une « réalité supérieure aux choses concrètes[3].» Entre autre, il va assimiler le sens du signe, c'est-à-dire le sens de la petite phrase, à ses propres sentiments ou à ses associations d'idées. Cette erreur va être provoquée par sa relation avec Odette de Crécy. D'après Guattari, le personnage d'Odette se serait donné pour mission de protéger Swann de son amour pour cette « inconnue » logée dans la petite phrase[4]. Ceci expliquerait pourquoi elle va radicalement se l'approprier, faisant de la pièce de Vinteuil « l'hymne national de leur amour » : « […] comme Odette, par caprice, l'en avait prié, il avait renoncé à son projet de se faire jouer par un artiste la sonate entière, dont il continua à ne connaître que ce passage. « Qu'avez-vous besoin du reste ? lui avait-elle dit. C'est ça notre morceau[5]. » » Cette appropriation effectuée par Odette va engendrer une distanciation avec la musique de Vinteuil : « Elle passait à plus simples et immortels, distribuant ça et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire ; mais Swann y croyait distinguer maintenant du désenchantement[6]. » C'est ainsi que vont se côtoyer deux perceptions antagonistes du musical: l'une tournée vers les réalités de l'art, l'autre vers une association de la petite phrase à son amour pour Odette[7]. Swann choisira malgré lui la seconde voie, source de son échec. Associant son expérience amoureuse à

[1] « […] la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 218).

[2] *Ibidem*, p. 210.

[3] *Ibidem*, p. 237.

[4] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op. cit.*, p. 261.

[5] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 218-219.

[6] *Ibidem*, p. 218.

[7] « La petite phrase continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette. » (*Ibidem*, p. 236).

la musique, il exigera d'Odette qu'elle joue en boucle, dix à vingt fois de suite, la petite phrase sur son piano désaccordé. La musique se voit alors « réduite à l'état de rengaine lancinante[1]. »

Ce n'est qu'une fois séparé d'Odette que Swann pourra de nouveau approcher l'Idée musicale lorsque chez les Euvertes, il réentendra la sonate de Vinteuil. Au départ, la petite phrase provoque un effet similaire à la madeleine, à ceci près qu'au lieu de restituer les joyeux moments passés à Combray, c'est toute la détresse liée à son amour pour Odette qui refait surface.

> Et avant que Swann eût eu le temps de comprendre, et de se dire : « C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutons pas ! » tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être […] s'étaient réveillés et, à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur[2].

Swann n'accède pas encore aux réalités de l'art, car il est soumis encore au régime de la réminiscence avec souvenirs. Pourtant, le fait de réentendre la pièce, bien loin de seulement le morfondre, l'aide au contraire à s'extirper de son malheur[3]. Car ce qu'il découvre n'est plus simplement le fragment de la pièce auquel le restreignait Odette (la répétition lancinante de la même petite phrase) ; Swann peut enfin entendre l'ensemble du mouvement dont la petite phrase n'est qu'un élément. Mais aussi, la pièce n'est plus seulement interprétée au piano, mais accompagnée par un violon, ce qui a l'avantage de présenter de façon tout à fait nouvelle l'œuvre de Vinteuil.

La petite phrase prend alors un sens nouveau, plus riche, non plus réduit à l'état de cliché. C'est ce renouvellement musical qui tirera Swann de sa peine amoureuse au profit d'une renaissance de son intérêt pour l'art. Il entre ainsi de nouveau en contact avec toute la réalité artistique qu'il avait délaissée, il retrouve ces « êtres surnaturels » et leurs « messages invisibles[4] ». Ici, la musique n'est plus soumise à l'effet de réminiscence matérielle propre à la mémoire involontaire ordinaire. Pourtant, Swann ne

---

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 267.

[2] *Ibidem*, p. 345 .

[3] Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, *op. cit*., p. 276.

[4] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 347.

dépassera pas le premier rapport qui consiste à allier musique et association d'idée. Si par le passé il avait associé la petite phrase à Odette, par la suite, il l'associera à l'endroit où il l'entendit de nombreuses fois : le Bois de Boulogne. « C'est cela qui est si bien peint dans cette petite phrase, c'est le Bois de Boulogne tombé en catalepsie[1]. » Mais le Narrateur dépasse immédiatement cette étape puisqu'il repère d'office la faiblesse d'une telle écoute : « Ces paroles de Swann auraient pu fausser, pour plus tard, ma compréhension de la Sonate, la musique étant trop peu exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver[2]. » De la même façon, une fois passée les déceptions amoureuses, le narrateur se refusera d'associer la musique à ses sentiments[3]. Il découvre alors la réalité artistique, purement musicale, qui avait échappé à Swann. Il s'intéressera aux leitmotive, qu'ils soient ceux de Vinteuil ou de Wagner, pour eux-mêmes, et non plus en fonction d'une association d'idée ou d'un sentiment personnel, extérieur à l'œuvre. Il approfondira ce que Swann avait pourtant perçu sans pour autant s'y résoudre : que les motifs musicaux sont des idées d'un « autre monde », appartenant « à un ordre de créatures surnaturelles[4]. » Mais cet ordre entretient-il un quelconque rapport avec ce qui serait une réminiscence sans souvenir, une pure impression de passé ? C'est ce qu'il nous faudrait démontrer.

8. Musique et réminiscences artistiques

Avec le Septuor, œuvre posthume, Vinteuil aurait cherché à faire la synthèse de toute son œuvre, reprenant divers motifs (dont la petite phrase) pour les rejouer ensemble sur une nouvelle scène. En cela, le Septuor figure l'œuvre d'art totale, celle qui résume, dans un regard rétrospectif, tout le chemin parcouru par l'auteur. Il établit une dernière communion de l'ensemble des « êtres musicaux » composés tout au long de sa vie[5]. C'est pourquoi le système ultime des leitmotive renvoi directement le narrateur à toutes les expériences de réminiscence qui ont jalonné sa vie et à sa propre évocation créatrice.

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit*., p. 533.

[2] *Ibidem*.

[3] « […] je ne m'attachai pas à remarquer combien la combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux répondait davantage maintenant à mon amour pour Albertine […]. » (*Ibidem*, p. 158).

[4] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 350.

[5] Jean-Jacques Nattiez, *Proust Musicien*, *op. cit*., p. 114.

> Je savais que cette nuance nouvelle de joie, cet appel vers une joie supra-terrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser […] ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec[1].

À plusieurs reprises en effet le narrateur aura posé une analogie entre l'œuvre de Vinteuil et les cas de réminiscences qui ont ponctué son existence.

> […] rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres de Balbec ou plus simplement au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé[2].

Mais finalement, le narrateur soutiendra que la musique de Vinteuil ne peut être réduite à l'expérience de la madeleine, notamment à cause de la vitesse musicale qui ne permet pas d'attacher les sensations à des circonstances passées. Il en conclura alors que les sensations vagues suscitées par l'œuvre musicale ne correspondent pas à un souvenir mais à une impression. Deleuze soutiendra de même que la musique, de manière générale, s'oppose au souvenir et réclame un « élargissement de la perception jusqu'aux limites de l'univers[3]. » Il s'aligne en cela avec l'esthétique bergsonienne qui fait de cette dilatation de la perception la fonction essentielle des artistes et des œuvres[4]. Pour en revenir à Proust, celui-ci assimile plus volontiers la musique à l'expérience des clochers de Martinville. Si un trébuchement entre passé et présent eût bien lieu devant ces clochers, aucun souvenir personnel n'a pu être ramené à la conscience[5]. On s'apercevra d'ailleurs qu'à l'audition du Septuor, même si elle par ailleurs présentée comme une synthèse de la mémoire involontaire, le narrateur ne décrit aucun fait de réminiscence qui ne soit repérable. Il est en effet essentiellement question d'une série de descriptions visuelles qui semble appartenir au domaine de la musique à programme. Bien plus, le

---

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit*., p. 261.

[2] *Ibidem*, p. 374. « […] les phrases de Vinteuil semblaient l'expression de certains états de l'âme analogues à celui que j'avais éprouvé en goutant la madeleine […]. » (*Ibidem*, p. 381).

[3] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 276.

[4] Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 169-170.

[5] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit*., p. 375.

narrateur insiste sur la radicale nouveauté de l'œuvre, dépassant ainsi les habitudes de son appréhension esthétique. Au début certes, il retrouve la petite phrase qui, telle une « apparition magique [1]», l'aide à identifier le compositeur de l'œuvre comme étant Vinteuil. Le musicien avait pris soin d'inclure cette petite phrase que ne pouvait manquer de reconnaître les amateurs de son art. Mais ce renvoi à une œuvre déjà connue est une forme introductive qui ouvre sur une musique tout à fait innovante. « À peine rappelée ainsi, elle disparut et je me retrouvai dans un monde inconnu […][2]. » Ce nouvel univers sonore se voit décrit sous la forme d'un paysage coloré : « la rougeur encore inerte du ciel matinal au dessus de la mer[3]. » Un « mystique chant du coq » se fait entendre, « chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé […][4]. » On remarquera que ce type de description ne laisse deviner aucune analogie avec les phénomènes de réminiscence, telle la madeleine, ou même les clochers de Martinville. Cependant, une réflexion de Swann à propos de l'individualité des phrases de Vinteuil semble poser le problème autrement et confirmer l'angle de notre analyse. Lors de l'exécution de la Sonate chez Saint Euverte, Swann, après avoir comparé la petite phrase à un leitmotiv wagnérien, s'interroge sur le mode d'existence de ces phrases, qu'il n'hésite pas à assimiler à des « captures divines [5]».

> Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles *que nous n'avons jamais vu, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement* quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une […][6].

Proust dénote ici, de manière explicite, la paradoxale inclusion de l'inconnu et de la reconnaissance. Swann décrira à plusieurs reprises ces apparitions de présences féminines qui lui sont tout à la fois familières (une « confidente » lors de l'incident chez les Verdurins) et étrangères (une « déesse » chez Saint Euverte), Dans une inspiration toute platonicienne, il assimilera cette « mystérieuse entité », et les « motifs musicaux »

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit*., p. 249.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*, p. 255.

[4] *Ibidem*, p. 250.

[5] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 350.

[6] *Ibidem*, p. 351. Nous soulignons.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

en général, à de « véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre […][1]. » Un tel ordre de réalité est dit supérieur en tant qu'il dépasse l'univers des choses concrètes[2]. Le narrateur se montrera tout à fait en accord avec le point de vue de Swann, assimilant la réalité de l'art à une « autre monde », et les phrases de Vinteuil à des « divinités familières »[3]. Dans le Septuor, par exemple, il est encore question d'une « créature invisible » : « la seule Inconnue qu'il m'ait jamais été donné de rencontrer[4]. » L'étude s'attachera à présent d'analyser comment la pensée deleuzienne s'est appropriée ces présences musicales surnaturelles, et comment ces dernières s'inscrivent dans sa conception musicale.

9. Musique et événements idéels dans l'esthétique musicale de Deleuze

On peut se montrer surpris de retrouver de telles terminologies, si proches de Platon et de Schopenhauer, dans l'œuvre deleuzienne, notamment cette idée que la musique crée des individualités qui proviendraient d'un autre monde. Il cite à cet égard non pas seulement Proust mais Marcel Moré qui, en écoutant le *Requiem* de Mozart, perçoit la présence d'un être qui « a sûrement des relations avec l'autre monde.[5] » Ému par les coups de timbales de l'œuvre mozartienne, l'auteur les assimilera au départ à des piaffements de chevaux surnaturels[6]. Mais c'est finalement le caractère à la fois funèbre et triomphal de ces mêmes coups de timbales qui sera traduit par la présence de cet être qui, tout comme les déesses proustiennes, est venu d'un « autre monde ». « En tout cas, ces coups de timbales […] ne pouvaient annoncer, j'en étais sûr, que l'arrivée d'un prince ou plutôt même celle d'un visiteur descendu du ciel ou monté de l'enfer[7]. » L'auteur optera finalement pour l'annonce de « la descente d'un ange sur la terre [8]». Ces images d'un être surnaturel, d'un ange, et d'un autre monde sont présent dans les

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit*., p. 349.

[2] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit*., p. 237.

[3] *Ibidem*, p. 249, 349.

[4] *Ibidem*, p. 260.

[5] Marcel Moré, p. 47. Cité par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, *op. cit*., p. 56.

[6] Marcel Moré, *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*, *op. cit.*, p. 41.

[7] *Ibidem*, p. 42-43.

[8] *Ibidem*, p. 55.

écrits de Deleuze, surtout d'ailleurs lorsque celui-ci aborde la musique. Ainsi le devenir-oiseau de la musique (que Deleuze a d'ailleurs conceptualisé à partir de Moré) donne corps à un « oiseau céleste [1]». Le cheval sonore prend toujours comme expression « les petits coups de timbale ailés tels des sabots qui viennent du ciel ou de l'enfer […][2].» L'enfant sonore proviendrait « d'un autre monde étrangement céleste et sensuel. » Deleuze et Guattari citent à plusieurs reprises une phrase de Schumann : « des ailes ont poussé à l'enfant [3] ». Ce même enfant exprimera une « jeunesse universelle », tout comme la « femme moléculaire » incarnera une « jeune fille universelle[4]. » Finalement, ce seront les heccéités en général qui appartiendront à une « autre monde [5]». La femme, l'enfant, l'oiseau et le cheval, contenus essentiels de l'agencement musical si l'on en croit Deleuze et Guattari, se transmue ici en « quelque chose d'absolu, la nuit, la mort, la joie […][6]. » On peut repenser à ce propos à l'expérience du narrateur de la *Recherche* qui, lors de l'audition du Septuor, se voit révélé le plus étrange sentiment de son existence : une sorte de joie tout à fait nouvelle et inconnue, une joie « supra-terrestre [7]». Ne peut-on pas supposer que cette joie, qui semble dépasser de loin par son intensité tout sentiment habituel, trahirait la persistance d'une réminiscence propre à la musique, à ceci près qu'il ne s'agit plus d'un quelconque souvenir, mais d'un sentiment de passé en général, ce que Jankélévitch nommait la « passéité » du passé ? On sait que le narrateur s'étonnait de la joie extraordinaire que lui procurait chaque phénomène de réminiscence[8]. Retrouver cette même joie, présentée

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 374. Pour Moré, les oiseaux musicaux de Mozart ouvrent à l'auditeur « des perspectives sur un mystérieux monde des dieux. » (Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, *op. cit.*, p. 115).

[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 374.

[3] *Ibidem*, p. 373

[4] « […] ce n'est pas l'enfant qui devient adulte, c'est le devenir-enfant qui fait une jeunesse universelle. » (*Ibidem*, p. 339).

[5] «[…] heccéités qui ne sont plus de ce monde […]. » (*Ibidem* p. 346).

[6] *Ibidem*, p. 374.

[7] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit.*, p. 261.

[8] « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'o avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 1*, *op. cit.*, p. 45).

sous la forme d'une définitive révélation, dans le contexte de la musique, ne devrait-il pas nous mettre sur la voie ? Nous retrouvons d'ailleurs cet aspect décisif de la joie dans la conception deleuzo-guattarienne de la musique. L'art musical et la joie seraient même consubstantiels, concrètement inséparables. « La musique n'est jamais tragique, la musique est joie[1]. » Mais comment comprendre cette forme de bonheur telle qu'elle est convoquée par Deleuze ? A-t-elle un rapport avec la même joie décrite par Proust ? Cette joie entretient-elle toujours un rapport avec le temps, une libération du temps au profit d' « un peu de temps à l'état pur » ? Tel sera notre hypothèse.

Auparavant, nous n'avons pas cité Deleuze et Guattari comme il fallait. En effet, la notion de joie musicale ne prend tout sens que si l'on prend en considération la suite de leur raisonnement. « 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[2]. » La mort devient non seulement un contenu essentiel de l'agencement musical, mais elle entretient un rapport profond avec la joie suscitée par la musique. « […] un enfant meurt, […] une femme meurt », l'oiseau tombe, « percé d'une flèche », tels sont les thèmes propres à la composition musicale qui rapportent les divers devenirs à la mort[3]. Comment comprendre cette mort inscrite dans l'univers sonore ?

Dans *Logique du sens*, Deleuze développe toute une réflexion autour du thème de la mort non pas comme fait empirique mais comme événement. Il cite cette phrase de Joe Bousquet : « À mon goût de la mort […] qui est faillite de la volonté, je substituerai une envie de mourir qui soit l'apothéose de la volonté[4]. » Ce désir de mourir entre naturellement en résonnance avec cette réflexion de Deleuze et Guattari sur la puissance sonore : « […] le son nous envahit, nous pousse, nous entraîne, nous traverse. […] Il nous donne l'envie de mourir[5]. » Il n'est bien entendu pas question de la mort empirique, comme état de chose, réalité présente, mais bien de l' « éternelle vérité de la

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 367.

[2] *Ibidem*, p. 367.

[3] *Ibidem*.

[4] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit.*, p. 171.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 429.

Mort[1] », sa part événementielle, impersonnelle. Le temps de l'événement est l'Aiôn qui se distend infiniment en passé et futur, et échappe ainsi à tout présent. Autrement dit, il ne s'agit pas de la mort dans son effectuation spatio-temporelle, mais de la mort comme événement – un événement qui ne confond pas avec l'universalité d'un concept ou d'une Idée platonicienne, mais qui constitue un ensemble de singularités. Ces singularités peuvent être des « points de pleurs et de joie, de maladie et de santé, d'espoir et d'angoisses, points dit sensibles[2]. » C'est pour cette raison que Deleuze et Guattari peuvent rectifier lorsqu'il évoque la joie ou la mort que suppose le contenu musical : « quelque chose d'absolu, la nuit, la mort, la joie – non pas certes une généralité ni une simplicité mais […] la mort que voici, la nuit que voilà[3]. » De telles singularités ne se confondent ni avec la personne qui les éprouve (elles sont « pré-individuelles », et « non personnelles »), ni avec l'objet qui l'enveloppe[4]. On reconnaîtra ici les caractères de ce que Deleuze et Guattari nommeront une sensation, c'est-à-dire un composé d'affect et de percept.

> Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne dont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent pour eux-mêmes et excèdent tout vécu[5].

Mais s'ils excèdent celui qui perçoit, ils dépassent également leur propre matériau puisqu'ils se conservent en soi. Il faut néanmoins comprendre que cette autoconservation tient plus du droit que du fait. Mais ne doit-on pas reconnaître dans ce caractère propre à la sensation celui du passé pur qui, comme nous l'avons vu, avait pour nature de se conserver lui-même, et ce au détriment du présent ? Il nous semble qu'une telle hypothèse soit la seule qui puisse expliquer l'autoconservation en droit de ces êtres esthétiques. Deux passages tirés du livre *Qu'est-ce que la philosophie ?* nous semble ne vouloir laisser planer aucun doute sur la manière dont percept et affect se conservent : il s'agit du passé pur, de la mémoire cosmique bergsonienne.

---

[1] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, *op. cit.*, p. 171.

[2] *Ibidem*, p. 67.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 374.

[4] Deleuze emploie toujours le terme d' « enveloppement » pour évoquer le rapport entre un événement et sa représentation dans un état de choses.

[5] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 154-155.

> Ce qui se conserve en droit n'est pas le matériau, qui constitue seulement sa condition de fait, mais tant que cette condition est remplie (tant que la toile, la couleur ou la pierre ne tombent pas en poussière), ce qui se conserve en soi, c'est la perception, l'affect. Même si le matériau ne durait que quelque secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée[1].
>
> On n'atteint au percept ou à l'affect que comme à des êtres autonomes et suffisants qui ne doivent plus rien à ceux qui les éprouvent ou les ont éprouvés : Combray tel qu'il ne fut jamais vécu, ne l'est ni ne le sera, Combray comme cathédrale ou monument[2].

L'éternité qui coexiste avec le présent renvoie à la fondation du temps basée sur une paradoxale contemporanéité du présent qui passe et du passé qui se conserve, tandis que la sensation peut naturellement prendre pour exemple Combray comme différence pure ou intensité. Nous retrouvons ainsi, sous une terminologie certes différente, les principaux éléments conceptualisés dans *Différence et Répétition* en ce qui concernait la réminiscence. Ainsi les affects de la musique n'auraient rien de subjectif pour Deleuze ; tout au contraire, ils seraient indépendants, mais par cette indépendance même gagnerait en puissance. Une telle pensée semble encore une fois assez proche de Bergson lorsque celui-ci tentait de traduire l'émotion musicale. « Quand la musique pleure, c'est l'humanité, c'est la nature entière qui pleure avec elle. A vrai dire, elle n'introduit pas ces sentiments en nous ; elle nous introduit plutôt en eux, comme des passants qu'on pousserait dans une danse[3]. »

Cette formidable puissance s'expliquerait justement du fait que les « êtres musicaux » n'appartiennent pas au simple présent, mais prennent des allures de géants en tant qu'ils sont plongés dans le passé pur. Cette « fabrication de géants », Deleuze l'attribue à la fabulation bergsonienne[4]. Mais il l'a détourne en ce sens que pour Deleuze, fabuler n'aurait rien à voir avec la simple imagination, tout comme le gigantisme qui en découle ne trouverait pas sa source dans les moyens techniques déployés par une

---

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 157.

[2] *Ibidem*, p. 158.

[3] Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 36.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 162. Pour Bergson, la fabulation est la faculté de créer des « présences efficaces », des « puissances semi personnelles ». (Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 207).

œuvre[1]. Cette fabulation retraduite par Deleuze serait un fait objectif qui s'expliquerait par le temps, et plus précisément par le passé pur ou mémoire cosmique. Les affects et percepts sont toujours sublimes (même lorsqu'ils se montrent grotesques) en ceci qu'ils se trouvent dans l'intérieur du temps où tout est contemporain. « À l'intérieur du temps, la distance entre les instants s'écartent, s'élève à une puissance sans commune mesure avec leur succession dans le temps, c'est ça l'immense ou le démesuré[2]. » Cette démesure appartient au temps comme Tout, trouve son origine dans une échappée au-delà du régime successif, au profit d'une simultanéité plus profonde. Sur ce point, Deleuze convoque le sublime mathématique tel qu'il fût développé par Kant. « Ce n'est plus le temps comme succession de mouvements et de leurs unités, mais le temps comme simultanéisme et simultanéité (car la simultanéité n'appartient pas moins au temps que la succession, elle est le temps comme tout)[3]. » Entrer en rapport avec un affect, une sensation autonome comme événement, entraîne une subite dilatation de la temporalité, similaire à un vertige, ou ce fameux trébuchement temporel invoqué par Proust. L'écrivain n'est pas d'ailleurs étranger à cette fabulation temporelle conceptualisée par Deleuze puisque ce dernier s'appuie, lors des cours donnés à Vincennes, sur la fin de la *Recherche*. À la fin de l'ouvrage en effet, le narrateur découvre que l'homme occupe une place insoupçonnée dans le temps, sans commune mesure avec la place très réduite qu'il occupe dans l'espace. Il perçoit que les êtres « touchent simultanément comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer […][4]. » Cette immensité, qui s'expliquerait par la communication des instants dans le passé pur, est revendiquée par Deleuze pour ce qu'il nomme les affects et les percepts.

Il nous semble qu'il y a dans ce gigantisme un rapprochement évident avec la dimension « cosmique » que Deleuze attribuait à l'agencement musical. Dans

[1] Ainsi la force de la musique ne saurait s'expliquer par la puissance sonore, par exemple lors de concert. « Cette puissance, le son ne l'a doit pas à des valeurs signifiantes ou de « communications, ni à des propriétés physiques (qui donneraient plutôt le privilège à la lumière). » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 429).

[2] Gilles Deleuze, Cours Vincennes 26/04/1983, (consulté le 21/03/2010) http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=240.

[3] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 69.

[4] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome 3*, *op. cit.*, p. 1048.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'*Abécédaire*, Deleuze attribue à la musique une puissance de « porter à un niveau cosmique, comme si les étoiles se mettaient à chanter un petit air de cloches de vache, un petit air de berger. Ou c'est plutôt l'inverse, c'est les clochettes de vaches qui sont tout d'un coup élevées à l'état de bruit céleste, ou de bruits infernaux[1]. » Peuvent alors s'expliquer les descriptions d'enfants ou d'animaux « célestes » dans la musique, ou encore d'apparition d'anges chez Deleuze. Et pourquoi celui-ci peut-il citer Marcel Moré lorsqu'il assimile le timbre singulier des timbales dans le *Requiem* de Mozart à des « piaffements » de « chevaux du ciel » qui frapperaient « de leurs sabots d'argent un firmament ayant le sombre éclat de la nuit et clouté des étoiles de la mort[2]. » Ce caractère céleste et infernal, ce « niveau cosmique », correspond en une élévation à une mémoire comme Un – mémoire dans lequel chaque instants prend des allures gigantesques, cosmiques, sublimes. Deleuze retrouve d'ailleurs dans *Amarcord* de Fellini ce qu'il avait lu dans la *Recherche*. À la fin du film, une troupe de lycéens, plongée dans la brume, miment ensemble le maniement d'instruments de musique imaginaires, formant ainsi un petit orchestre silencieux. « Ils s'enfoncent dans une profondeur qui n'est plus celle de la mémoire, mais celle d'une coexistence où nous devenons leurs contemporains, comme eux deviennent les contemporains de toutes les « saisons », passées et à venir[3]. » La démarche n'a rien d'une simple nostalgie puisqu'il ne s'agit pas de souvenirs, il ne s'agit pas de provoquer des réminiscences par rapport à un passé attribuable et vécu, mais d'atteindre au souvenir pur, à la pure forme de passé. Or, il faudrait également entendre la musique, en tant que ritournelle déterritorialisée, comme un art des souvenirs purs, les motifs musicaux dégageant des affects purs, des heccéités qui ne doivent rien à ceux qui les éprouvent puisqu'ils appartiennent à un « autre monde », celui de la Mémoire.

[1] Gilles Deleuze, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.* Il semble que Deleuze fasse implicitement référence à la *6ème symphonie* de Mahler dans laquelle sont utilisées des cloches de troupeau.

[2] Marcel Moré, *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*, *op. cit*., p. 41.

[3] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 129-130.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

MUSIQUE ET ÉTERNEL RETOUR. UN DIFFÉREND ENTRE DELEUZE ET NIETZSCHE

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

1. Exposition d'un malentendu deleuzien

Lorsqu'il est question de musique, Deleuze et Guattari s'en réfèrent à l'œuvre nietzschéenne : « Rappelons-nous l'idée de Nietzsche : l'éternel retour comme petite rengaine, comme ritournelle, qui capture les forces muettes et impensables du cosmos[1]. » Des allusions moins explicites sont également présentes, comme cette assimilation de la ritournelle à la forme labyrinthique d'une oreille : « Car le Cosmos est lui-même une ritournelle, et l'oreille aussi (tout ce qu'on a pris pour des labyrinthes, c'étaient des ritournelles)[2]. » On se rappellera Ariane, abandonnée par Thésée, et trouvée par Dionysos qui cherche une fiancée. Dionysos est lui-même le labyrinthe, l'affirmation du devenir, mais il a besoin d'être lui-même affirmé (« Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles : mets-y un mot avisé[3]. ») Ce mot glissé dans l'oreille de Dionysos est l'affirmation de l'être du devenir, le labyrinthe est transmué en revenir, en cet être du devenir. « Le labyrinthe sonore est le chant de la Terre, la Ritournelle, l'éternel retour en personne[4]. » Deleuze assimilera ainsi Apollon aux territoires, et la puissance dionysiaque à la déterritorialisation. À partir de là, il est naturel que musique et l'éternel retour ne forment plus qu'un. Cette relation sera donc le plus souvent mise en évidence lorsqu'il est question d'évoquer le concept deleuzien de musique. Comme l'écrit Zafer Aracagök, pour saisir le concept de ritournelle, « il faut un tympan tendu entre Deleuze et Nietzsche[5]. » Pour autant, il nous apparaît que cette tension entre les deux auteurs constitue une impasse conceptuelle.

Certaines incohérences apparaissent en effet lorsqu'on s'attache à lier les deux

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 423.

[2] *Ibidem*, p. 429.

[3] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit*., p. 216.

[4] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit*., p. 132.

[5] Zafer Aracagök, « Retenir la ritournelle », *Gilles Deleuze, Félix Guattari et le politique*, *op. cit*., p. 213. C'est le cas de Richard Pinhas qui interprétera toute l'histoire de la musique comme la conquête d'une répétition différentielle, l'Inégal, à la fois deleuzien et nietzschéen (Richard Pinhas, *Les Larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, *op. cit.*). Bruno Heuzé assimile l'oreille deleuzienne à la « troisième oreille » nietzschéenne (Bruno Heuzé, « La Musique », *Aux Sources de la pensée de Gilles Deleuze I*, *op. cit*., p. 120).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

esthétiques musicales. Cela devient même flagrant lorsqu'on considère l'interprétation deleuzienne du conflit qui opposa Nietzsche et Wagner. « Ce qu'il reproche à Wagner, c'est d'avoir encore gardé trop de formes d'harmonie, et trop de personnages de pédagogie, des « caractères » : trop de Hegel et de Goethe. Au contraire Bizet, disait Nietzsche[1]… » Pourtant, si l'on se reporte aux pamphlets contre Wagner, force est de constater que l'on n'y trouve un point de vue strictement opposé à celui de Deleuze. Sont en effet critiqués l'aspect composite de l'œuvre wagnérienne, et surtout son manque d'unité, de totalisation organique. L'existence des leitmotive s'expliquerait par une volonté de cacher cette absence d'une profonde cohérence. Quand à la mélodie continue, elle serait l'équivalent d'un « polype musical[2] » qui empêche toute construction de mélodie. À l'opposé, l'œuvre de Bizet est saluée pour son art de la construction, de l'organisation et de l'achèvement. Si Nietzsche, d'après Deleuze, rejette la forme au profit de vitesses différentielles, comment comprendre de telles critiques adressées à Wagner ? En guise de conclusion de « Nietzsche contre Wagner », l'auteur ne demande-t-il pas de « croire en la forme [3]» ?

Quand Deleuze fait de l'éternel retour (ou ritournelle) le premier dégagement d'un « temps non-pulsé », ne faut-il pas y lire un nouveau contre-sens[4] ? Nietzsche ne reprochait-il pas justement à Wagner d'avoir créée une musique « aquatique », dénuée de toute pulsation sur laquelle on puisse danser ou marcher[5] ? On remarquera d'ailleurs que Deleuze jugera l'œuvre wagnérienne comme le dégagement d'un « temps flottant », d'une « musique flottante [6]», dans la mesure où le romantisme aurait, de manière générale, dégagé un « devenir-moléculaire » par une atomisation du motif[7]. Deleuze donne ainsi raison à Nietzsche sur l' « aquatisme » wagnérien, mais là où le premier lit

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 324.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 21.

[3] *Ibidem*, p. 86.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 329.

[5] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit*., p. 65.

[6] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit*., p. 327.

[7] *Ibidem*, p. 379. « À plus forte raison Wagner et les post-romantiques vont-ils libérer des sensations de vitesse entre particules sonores. » (*Ibidem*, p. 331).

une qualité, l'autre accuse une maladie musicale. Un tel réseau de contradictions s'explique selon nous à partir d'un malentendu deleuzien sur la question de l'éternel retour. Pour Nietzsche, l'éternel retour n'est pas le revenir de la différence comme le soutient Deleuze, mais la répétition du même. Or, on sait la place centrale que cet éternel retour occupe dans l'esthétique musicale des deux auteurs. Si l'on constate ainsi qu'ils optent pour deux sens opposés d'une même chose, cela implique qu'il s'oppose tout autant sur les questions musicales. Notre étude s'appliquera donc à démontrer que cette filiation Deleuze-Nietzsche n'a rien d'une résonance mais tout au contraire d'une stricte opposition. Car, comme nous le verrons, tout ce que Deleuze juge positivement chez Wagner (l'aspect composite et inachevé, l'effet hypnotisant de la démesure et du sublime, l'idéalisation de l'oreille par une sensibilisation à l'infini, une fusion entre musique et métaphysique), Nietzsche le rejette sans ambiguïté.

1. Musique et révélation de l'éternel retour

Nietzsche demeure un des philosophes qui s'est le plus penché sur la musique. Certains témoignages affirment même que le philosophe était littéralement « pétri de musique » : « Assurément, tout son être était pétri de musique, la musique était l'âme de son discours, un besoin de sa nature, constamment exprimé, toujours en quête de satisfaction durable et profonde[1]. » Nietzsche n'a pas seulement lié de nombreuses amitiés avec des musiciens, n'a pas seulement composé tout au long de sa vie, commenté la musique de Wagner et celle de Bizet : le phénomène musical est directement lié à sa pensée philosophique, comme en témoigne ces lignes, magnifiques, du *Cas Wagner* :

> A-t-on remarqué à quel point la musique rend l'esprit libre ? Donne des ailes aux pensées ? Que, plus on devient musicien, plus on devient philosophe ?... Le ciel gris de l'abstraction comme zébré d'éclairs ; la lumière assez forte pour faire apparaître le filigrane des choses ; les grands problèmes si proches qu'on croirait les saisir, le monde embrassé du regard comme du haut d'une montagne. Je viens de définir la passion philosophique[2]

Pour Nietzsche la musique libère l'esprit car elle est un au-delà du langage, qui touche à

[1] *Nietzsche devant ses contemporains*, textes recueillis et publiés par Geneviève Blanquis, Monaco, Editions du Rocher, 1959, p. 221.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit*., p. 22.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'impensable, à ce qui échappe au conceptuel. C'est cet aspect qui en fait un événement qui mérite justement d'attirer toute l'attention de sa pensée. Déjà en 1869, il écrivait sur le rapport entre musique et langage :

> La musique est un langage susceptible de clarification infinie. Le langage ne signifie que par concepts, c'est donc par l'intermédiaire de la pensée que naît la sympathie. C'est ce qui fait sa limite. Cela ne vaut que du langage écrit objectif ; le langage parlé est sonore : et les intervalles, les rythmes, les tempi, les hauteurs et les accentuations sont tous symboliques du sentiment qu'il s'agit d'exposer. Il faut également approprier tout cela à la musique […]. La poésie est souvent sur la voie de la musique : ou bien en ce qu'elle cherche les concepts les délicats, dans le domaine desquels le matériau grossier du concept s'évanouit presque[1]...

Au lieu d'échapper irrémédiablement au domaine philosophique, la philosophie peut, et doit, approcher ce domaine non conceptuel, cet indicible propre au musical :

> La musique est mon précurseur, le nôtre – parler aussi personnellement (qu'elle le fait) aussi bien et aussi noblement ! Beaucoup d'indicible n'a encore trouvé aucune parole ni aucune pensée – c'est là ce que prouve notre musique, - non point qu'aucune parole ni aucune pensée ne puisse se trouver[2]. (FP 12 (198))

La musique révélerait ce que « nous ne pensons pas encore » ; autrement dit, que nous ne pensons pas encore musicalement. Or, il s'avère que l'un des fondements essentiels de sa philosophie, l'éternel retour, serait né d'une inspiration dûe à la musique. Dans *Ecce Homo*, Nietzche écrit :

> La conception fondamentale de l'œuvre, l'idée de l'éternel Retour, cette formule suprême de l'affirmation, la plus haute qui puisse se concevoir, date du mois d'août de 1881. Elle est jetée sur une feuille de papier avec cette inscription : « A 6000 pieds par delà l'homme et le temps. » Je parcourais ce jour-là la forêt, le long du lac de Silvaplana ; près d'un formidable bloc de rocher qui se dressait en pyramide, non loin de Surlei, je fis halte. C'est là que cette idée m'est venue. Si, à compter de ce jour, je me reporte à quelques mois en arrière, je trouve comme signe précurseur de cet événement, une transformation soudaine, profonde et décisive de mes goûts, surtout en musique. Peut-être faut-il ranger mon Zarathoustra sous la rubrique « Musique ». Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il supposait au préalable une « régénération » totale de l'art d'écouter. Dans une petite ville d'eau en pleine montagne, près de Vicence, à Recoara, où je passai le printemps de l'année 1881, je découvris en compagnie de mon maestro et l'ami Peter Gast – un « régénéré » lui

[1] Friedrich Nietzsche, *L'Origine de la tragédie. Fragments posthumes Automne 1869 – Printemps 1872*, Paris, Gallimard, 1975, p. 189.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments Posthumes (1881-1882)*, textes et variantes établies par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1967, p. 461.

aussi – que le phénix musique volait près de nous, paré d'un plumage plus léger et plus brillant qu'autrefois[1].

Dans son excellent ouvrage *Nietzsche musicien*, Florence Fabre insiste sur le fait que ce changement de goût musical chez Nietzsche est bien prémonitoire de l'éternel retour, et non une simple conséquence[2]. De même, Pierre Sauvanet démontre que l'éternel retour et la musique ne sont pas extérieurs l'un de l'autre mais qu'ils s'interpénètrent. L'éternel retour ne serait ni une pensée de la musique, ni même une pensée inspirée par la musique, mais bien une pensée musicale. La musique est, pour Nietzsche, cette forme d'art supérieur, en tant qu'elle est non représentative, qu'elle échappe à la raison et au concept. Au regard de toutes ces qualités, elle ne pouvait qu'être la forme la plus à même d'exprimer l'éternel retour, et ce, justement, du fait que le retour éternel n'est pas une théorie, ni un concept philosophique, mais bien « vision » qui flirte avec le mysticisme. Sauvanet conclut de cette parenté formelle que « la pensée même de l'éternel retour est manifestement indissociable de la sensibilité à la musique », et qu'ainsi, le « domaine musical n'est […] pas extérieur à la pensée de Nietzsche, il en est au contraire l'élément même[3]. »

Il semble donc que ce changement de goût musical, que Nietzsche évoque pour expliquer cette révélation soudaine du retour éternel, puisse être compris. On pense évidemment à la confrontation entre Wagner et Bizet, l'opéra allemand et italien[4].

[1] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Comment on devient ce qu'on est*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Denoël/Gonthier, p . 113, 114.

[2] Florence Fabre, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre.*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 218.

[3] Pierre Sauvanet,, « Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour », *Archives de philosophie*, tome 64, 2001/2.

[4] En consultant la correspondance, on peut supposer que c'est la musique de son ami, Peter Gast, qui aurait entraîné ce changement de goût, puis la vision de l'éternel retour. Dans la fameuse lettre du 14 août 1881, écrite de Sils-Maria, et dans laquelle il est fait, pour la première fois, allusion au retour éternel (« A mon horizon, des pensées montent qui m'étaient encore inconnues, - et je n'en révélerai rien et veux me maintenir dans un calme inébranlable. ») (Friedrich Nietzsche, *Lettres à Peter Gast . Tome 2*, Monaco, Editions du Rocher, 1957, p. 69.)), Nietzsche fait référence à la musique de Peter Gast en ces termes : « […] je considère comme une récompense que cette année m'ait apporté deux choses qui m'appartiennent et me sont intimement proches : votre musique et ce site. » (*Ibidem*, p. 70). Dans une lettre écrite à Record, adressée à Gast, et datée du 23 juin 1881, il écrit : « Mais par intervalles votre

Même si Nietzsche découvre Bizet bien après la révélation de l'éternel retour (lors de son second séjour à Gênes, exactement le 27 novembre 1881), on pourrait considérer que Carmen incarnerait a posteriori ce qui s'est fait jour dans la mutation engendré par le retour éternel, comme une incarnation sonore adéquate à une pensée qui attendait son expression musicale. A l'esthétique du nord qui cultive l'obscurité, l'idéalisme romantique, Nietzsche opposera l'opéra italien avec son humour, sa flamboyance, musique qu'il compare à une mer lisse (contre la tempête sublime du romantisme). Carmen de Bizet fût pour le philosophe une véritable révélation. Le lendemain de la première audition, il écrit à son ami musicien Peter Gast : « Hourrah ! Ami ! Ai eu de nouveau la révélation d'un belle œuvre, un opéra de Georges Bizet (qui est-ce?!) : Carmen[1]. » Il réécoutera l'œuvre pour la seconde fois, le 5 décembre 1881, En janvier, il écrira : « Carmen a vraiment, cet hiver, fait partie de mes « biens éphémères » et Gênes m'est devenue plus précieuse à cause de cet opéra[2]. » Deleuze semble avoir fait le lien entre cette mutation du goût chez Nietzsche au profit de Bizet, et la révélation de l'éternel retour. Il interprète en effet cet éternel retour comme fondamentalement anti-wagnérien. Il ne pouvait s'exprimer musicalement que dans la légèreté toute

---

musique arrivait, comme le meilleur rêve que j'aie rêvé depuis longtemps. » (*Ibidem*, p. 66). A la fin du mois d'août, dans une autre lettre, alors que Nietzsche se trouvait toujours à Sils-Maria, il écrit toujours à son ami musicien, après la révélation de l'éternel retour, il écrit à son ami musicien : « Vous êtes, jusqu'à présent le seul à m'avoir donné cette jouissance, et il en est ainsi entre nous seulement depuis que je connais votre musique. » *(Ibidem*, p.73). Charles Andler commente ainsi le rapport que Nietzsche entretenait avec la musique de Peter Gast : « Nietzsche crût sincèrement découvrir en Peter Gast un musicien de premier rang, dont l'œuvre nouvelle, par sa grâce, sa sublimité ingénue, offrait comme l'accompagnement mélodieux de la pensée nietzschéenne. » (Charles Andler, *Nietzsche et sa pensée. Tome 2*, Paris, p. 525.) C'est en effet à l'occasion de ce séjour à Recoaro que Peter Gast fera découvrir sa musique à Nietzsche, ce dernier se montrant d'un grand enthousiasme. Dans une lettre à Overbeck le 18 mai, Nietzsche décrit la musique de son ami comme parée d'une « magie nouvelle » et « inégalable ». : « Pétulance, charme, ferveur, un grand éventail de sentiments, depuis la plus innocente folâtrie jusqu'à l'ingénue sublimité : avec cela une perfection technique, une finesse des exigences envers soi-même qui, en ce siècle grossier, me réconfortent indiciblement. Enfin, il existe une parenté entre cette musique et ma philosophie : celle-ci a trouvé sa plus harmonieuse interprète! » (cité dans Curt Paul Janz, *Nietzsche. Biographie. Tome 2. Les dernières années bâloises. Le libre philosophe,* traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1984, p. 354.)

[1] Friedrich Nietzsche, *Lettres à Peter Gast. Tome 2*, *op. cit.*, p. 79.

[2] *Ibidem*, p. 83.

dionysiaque, dansante et joyeuse présente chez Offenbach et Verdi[1].

2. Style et écriture philosophique chez Nietzsche

Mais il est nécessaire de revenir à la question d'où nous étions partis : quel lien peut s'instaurer entre l'éternel retour dans le champ philosophique et la musique ? On peut sur ce point convoqué la question du style philosophique, question que Deleuze et Nietzsche ont tout deux posé. Il ressort en effet de ces deux penseurs, que c'est par un style philosophique, un style de l'écriture philosophique, qu'un lien entre philosophie et musique s'établit.

Florence Fabre a mis en évidence les nombreuses tentatives de Nietzsche pour composer sa propre musique, certaines étant même présentées comme des commentaires de ses ouvrages (Prière à la vie, par exemple, serait un commentaire du Gai Savoir). Nietzsche composa de nombreux lieder, le plus souvent inachevés durant sa jeunesse. En 1872, il soumet au chef d'orchestre Hans Von Bülow une de ses compositions (Manfred-méditation), mais le retour de ce dernier sera des plus cinglante (il en sera même fait mention dans Ecce Homo, preuve de l'importance qu'a pu avoir cette expérience pour Nietzsche)[2]. Florence Fabre a démontré que ce qui empêchait Nietzsche de maîtriser la composition était une incapacité à maîtriser le jaillissement dionysiaque de l'inspiration, ce qui explique peut-être qu'il se montrait excellent en improvisation, et maladroit lorsqu'il s'agissait de composer. On peut bien entendu penser ici à l'écriture philosophique même : l'impossibilité d'écrire un livre d'un seul tenant et le recours à l'aphorisme.

Or, Ainsi parlait Zarathoustra représenterait une mutation du problème : selon Florence Fabre, Nietzsche aurait abandonné la composition musicale pour faire passer la musique dans le texte lui-même[3]. Et c'est ainsi que l'on retrouve la même idée : « La pensée de

[1] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 131.

[2] La lettre de Hans Von Bülow commence ainsi : « Votre *Manfred-Meditation* est un comble d'extravagance et d'imagination délirante. Il y a longtemps que je n'ai rien vu de plus sinistre et de plus antimusical, noté sur papier à musique. » La suite est du même acabit. (*Nietzsche devant ses contemporains*, *op. cit.*, p. 223).

[3] Florence Fabre, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre.*, *op. cit.*, p. 135.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'éternel retour est vécue selon un mode mythique et musical – et Nietzsche fabrique ensuite Zarathoustra qui devra symboliser et exprimer par des mots ce qui a été vécu[1]. » En somme, l'éternel retour aurait exigé un langage nouveau, un style, qui en rapprochant le langage de la musique, s'approprierait l'immédiateté et l'irréfutabilité[2] de cette dernière. Et ceci est d'autant plus nécessaire que l'éternel retour est une doctrine sans preuve. Nietzsche a vécu une expérience qu'il considère comme unique, extrême. Comment donc la communiquer ? Nietzsche résume le problème auquel il fût régulièrement confronté :

> Finalement, personne ne peut tirer des choses, y compris des livres, plus qu'il n'en sait déjà. Ce à quoi l'on n'a pas accès par une expérience vécue, on n'a pas d'oreilles pour l'entendre. Imaginons le cas tout à fait extrême d'un livre qui ne parlerait que d'expériences dont aucune ne serait susceptible d'être vécue fréquemment, ni même exceptionnellement – bref, qu'il s'agisse d'un langage nouveau parlant pour la première fois d'un nouvel ordre d'expériences. Dans ce cas, on n'entend tout simplement rien, avec en plus l'illusion d'acoustique que là où l'on n'entend rien, il n'y a rien non plus[3]…

C'est sur ce point qu'intervient précisément l'idée de style. La fonction du style, ce qui fait sa qualité, serait pour Nietzsche sa capacité à exprimer la « tension interne d'une passion » : « Tout style est bon, qui communique un état intérieur […][4]. » On retrouve ainsi plusieurs fois cette idée dans le *Zarathoustra* que la doctrine de l'éternel retour doit être, et ne peut être que chanté. Notamment dans « Le convalescent » où Zarathoustra parle avec ses animaux.

> Qu'il me faille à nouveau chanter, - c'est cette consolation que je me suis découverte et cette guérison ; de celle-là aussi ferez-vous sitôt une rengaine ?
>
> - Davantage ne parle, lui répondirent à nouveau les bêtes ; plutôt d'abord, toi le convalescent, te refais une lyre convenable une nouvelle lyre ! Car vois donc, ô Zarathoustra ! Pour tes chansons il est besoin d'une nouvelle lyre ! -
>
> Chante et bouillonne, ô Zarathoustra ! Avec des chansons neuves te guéris l'âme, afin de supporter ton grand destin, qui d'aucun homme encore ne fut destin !

---

[1] *Ibidem*, p. 221.

[2] « […] qui songerait à réfuter un son? » (Friedrich Nietzsche, *Gai Savoir*, textes et variantes établis par Giorgo Colli et Mazzimo Montinari, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982. p. 131.)

[3] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *Comment on devient ce que l'on est*, *op. cit*., p. 63.

[4] *Ibidem*, p. 69.

> Car tes bêtes savent bien, ô Zarathoustra, qui tu es et qui tu dois devenir ; voici : tu es celui qui enseigne le retour éternel, - tel à présent est ton destin [1]!

Zarathoustra doit se faire l'annonceur de l'éternel retour mais en inventant de nouvelles chansons et un nouveau style. Auparavant, tétanisé par l'idée d'un retour éternel du même, il ne pût l'annoncer. La première fois, Zarathoustra perd sa parole lorsqu'il tente d'annoncer la nouvelle à ses disciples[2]. Plus tard, après s'être confronté au nain sous le portique de l'Instant, Zarathoustra a une vision qu'il qualifie de prémonitoire : celle d'un pâtre, dont la langue est mordue par un serpent noir. Zarathoustra l'ordonne de mordre le serpent à la tête : « Bien loin il recracha la tête du serpent – et d'un bond fut debout. - Non plus un pâtre, non plus un homme – un métamorphosé, un transfiguré, un être qui riait. Jamais sur Terre n'a ri personne comme celui-là riait [3]! » Cette vision du pâtre annonce ce qu'aura à traverser Zarathoustra pour se faire l'annonciateur de l'éternel retour. Ce parcours est condensé dans le chapitre « Le Convalescent ». Zarathoustra tente bien de laisser monter en lui l'idée de l'éternel retour mais il s'évanouit de terreur. Après une longue convalescence, Zarathoustra explique : « […] comme en ma gorge se glissa ce montre et m'étouffa ! Mais à la tête le mordis et loin de moi le recrachai[4]. » Aussitôt ; les animaux l'exhortent d'apprendre à chanter : « Va dehors vers les roses et les abeilles et les essaims de colombes ! Mais singulièrement vers les oiseaux chanteurs, pour qu'ils t'apprennent à chanter [5]! »

Zarathoustra adressa un premier chant à son âme (« De la grande Nostalgie »), puis à la vie (« Le deuxième chant de danse ») ; la vie lui répond. Viens ensuite le dernier chant de la seconde partie, « Les Sept sceaux (ou : Le Chant du Oui et de l'Amen) » dans lequel revient toujours le refrain suivant :

> oh ! comment de l'éternité n'aurais-je concupiscence, et du nuptial anneau des

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 272.

[2] « Or, à ce point de son discours, advint que Zarathoustra tout à coup fit silence, et tout entier il avait l'air de celui qu'assaille la plus extrême frayeur. » (*Ibidem*, p. 179).

[3] *Ibidem*, p. 200. C'est bien entendu une description du Surhomme riant d'un rire non humain.

[4] *Ibidem*, p. 270.

[5] *Ibidem*, p. 271.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

anneaux, - de l'anneau du retour ?

Jamais encore je ne trouvai la femme de qui voulusse enfants, sinon de cette femme que j'aime ; car je t'aime, ô Eternité !

Car je t'aime, ô éternité [1] !

Ainsi, Nietzsche parle de la nécessité de posséder une « troisième oreille » pour bien lire ses ouvrages ;

> […] se tromper sur l'allure d'une phrase, c'est faire erreur sur le sens de la phrase elle-même. Ne pas avoir le moindre doute au sujet des syllabes décisives pour le rythme, sentir comme une beauté voulue la rupture d'une symétrie trop rigide, tendre au moindre staccato, au moindre rubato une oreille subtile et patiente, savoir donner un sens à la succession des voyelles et des diphtongues, les voir se colorer, s'iriser des teintes les plus délicates et les plus riches, du simple fait de leur succession […][2].

L'aphorisme qui suit sous-entend d'ailleurs que ses ouvrages doivent être lus à haute voix : « L'Allemand ne lit pas à haute voix, il ne lit pas pour l'oreille, mais uniquement pour les yeux ; pour lire, il fourre ses oreilles dans son tiroir[3]. »

3. Les limites d'un rapprochement entre Deleuze et Nietzsche sur la question musicale

Constatant ces points communs partagés par Deleuze et Nietzsche, nous avions pris le parti de nous appuyer sur Nietzsche pour explorer l'esthétique musicale deleuzienne. Pourtant, cette démarche a été stoppée net, tout simplement parce que cela nous aurait entraîné vers une erreur. Il suffit en effet de constater que l'interprétation deleuzienne de l'éternel retour a été plusieurs fois critiquée et récusée au profit d'une lecture plus documentée. L'éternel retour nietzschéen ne serait en effet pas du tout le retour de la différence, comme le pensait Deleuze, mais bien le retour du même, lecture que rejetait le philosophe français. A partir de là, vouloir assimiler les deux esthétiques musicales en fonction du retour éternel est un projet faussé d'avance. C'est sur cette séparation de ce qui semblait pourtant, à première vue, si bien se marier, que nous allons nous appesantir. On remarquera à cette occasion que l'interprétation correcte de l'éternel

[1] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p.281.

[2] Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Libraire Générale Française, 1970. p. 191.

[3] *Ibidem*, p. 191. Une image similaire est employée dans l'aphorisme § 372 du *Gai Savoir* : « de la cire dans les oreilles ».

retour nietzschéen (comme retour du même) est la seule à pouvoir expliquer une apparente contradiction dans l'esthétique nietzschéenne, contradiction que la lecture de Deleuze n'aurait pu, pour sa part, expliquer. En quoi consiste cette ambiguïté dans l'esthétique de Nietzsche ? Après l'écriture de *La Naissance de la Tragédie*, on remarque que Dionysos subit une métamorphose des plus étonnante, puisqu'il s'empare de qualités toute apolliniennes. On peut même se demander si les deux divinités ne se sont pas, pour ainsi dire, fondues l'une l'autre. Cette apollinisation paradoxale de Dionysos, s'expliquerait par un profond renouvellement de la philosophie nietzschéenne. Ce renouvellement consiste en la révélation, terrible, de l'éternel retour du même, pensée si effrayante (« le poids le plus lourd » comme l'écrit Nietzsche), que la musique, bien loin de devoir révéler l'unité primordiale par la violence sublime, doit au contraire cultiver une belle et douce apparence, celle du rêve apollinien, afin de « ne pas mourir de la vérité ». L'art a ainsi tout à fait changé de statut : il ne doit plus révéler de façon sublime l'être (ou la Volonté, comme le préconisait *La Naissance de la tragédie*), mais doit au contraire reposer du trop lourd savoir du philosophe (dans *Ecce Homo*, il qualifie d'ailleurs la musique comme un « délassement »).

C'est ainsi qu'un rapprochement entre Nietzsche et Deleuze sur le plan de la musique, et ce par le biais de la pensée du retour éternel ne révélerait pas d'un accord, mais bien plutôt d'un malentendu. Croyant s'inspirer de Nietzsche, Deleuze aurait finalement créé un rapport tout à fait original entre la musique et l'éternel retour tel que lui-même l'avait compris. Nous commencerons par exposer les deux lectures respectives du retour éternel - celle de Deleuze, puis celle de Nietzsche - pour nous assurer de la présence d'un réel malentendu, ou du moins d'une interprétation forcée de la part de Deleuze, méthode qui lui était d'ailleurs tout sauf étrangère.

L'interprétation de l'éternel retour nietzschéen opérée par Deleuze consiste à refuser la théorie du cycle, du retour du même (interprétation qu'il juge comme un « malentendu [1] »), au profit d'un éternel retour sélectif qui ne fait revenir que les forces actives, c'est-à-dire celles qui peuvent se renouveler, demeurent créatrices. Ainsi l'éternel retour nietzschéen serait tout à fait nouveau et ne partagerait rien avec la théorie, antique, de la Grande Année qui consiste à penser que tout revient à

[1] Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 189-190.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'identique[1]. Deleuze appuie sa lecture sur certains passage d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

Dans le chapitre « De la vision de l'énigme », Zarathoustra est confronté au nain devant le portique de l'Instant. Le nain y défend la théorie du retour du même : « Courbe est toute vérité, le temps même est un cercle. » Mais Zarathoustra lui rétorque : « Esprit de pesanteur […], ne te fais pas trop légère la tâche ! Sinon je te laisse croupir pied-bot, là où tu t'es accroupi, - et haut je t'ai porté[2] ! » On retrouve cette même réaction de la part de Zarathoustra lorsque l'aigle et le serpent, ses animaux, interprètent une fois encore l'éternel retour comme le retour du même : « Tout part, tout revient ; éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit, à tout jamais court l'an de l'être[3]. » Zarathoustra leur répond : « - O plaisantins que vous êtes, et orgues de Barbarie ! […] déjà en fîtes-vous une rengaine[4]? » D'après Deleuze, il y a entre les animaux et Zarathoustra un « malentendu ». La compréhension de l'éternel retour amenée par les animaux ne serait que partielle, et par là même, trahirait tout à fait son sens véritable[5].

La pensée de l'éternel retour, si on suit Deleuze, est toujours une double pensée, une pensée en deux temps. La première pensée consiste à refuser l'être (jugé comme un mensonge) au profit du seul devenir. Ici, Nietzsche évoque clairement sa dette envers Héraclite : « Tant que les sens montrent le devenir, la disparition, le changement, ils ne mentent pas… Mais Héraclite aura éternellement raison d'affirmer que l'Être est une fiction vide[6]. » Mais la pensée héraclitéenne ne s'arrête pas là. Il ne suffit pas de nier l'être, ajoute Deleuze, mais bien d'« affirmer le devenir ». Qu'est-ce à dire ?

Héraclite déclare, en premier lieu, que l'être n'existe pas, que seul existe le devenir. « Mais on affirme aussi l'être du devenir, on dit que le devenir affirme l'être ou que

---

[1] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 33.

[2] Friedrich Nietszche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit*., p. 198.

[3] *Ibidem*, p. 269.

[4] *Ibidem,* p. 270.

[5] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 81-82.

[6] Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles, (ou comment on philosophe au marteau)*, traduit par Eric Blondel, Paris, Hatier, 2007, p. 24.

l'être s'affirme dans le devenir[1]. » En effet, dans un deuxième temps, la pensée héraclitéenne affirme l'être du devenir, c'est-à-dire qu'il existerait un être propre au devenir lui-même. Cet être du devenir, ce serait le revenir. « Revenir est l'être du devenir lui-même, l'être qui s'affirme dans le devenir[2]. » L'être dont il est question n'est pas affranchi du devenir, un être qui se caractériserait par son immutabilité, contrairement au changement perpétuel du devenir. « Ce n'est pas l'être qui revient, mais le revenir lui-même constitue l'être en tant qu'il s'affirme du devenir et de ce qui passe[3]. » En somme, l'être du devenir ne qualifie pas la nature de ce qui revient, mais seulement le fait de revenir pour ce qui ne cesse de changer. Autrement dit, seul le changement revient, et c'est ce revenir même qui constitue son être propre. « Le Même ne revient pas, c'est le revenir seulement qui est le Même de ce qui devient[4]. »

Ce revenir propre au devenir est l'éternel retour lui-même. L'éternel retour ne correspond pas à un cycle monocentré où tout revient au même ; il est, tout au contraire, un principe qui récuse toute identité, car il se dit uniquement de la perpétuation du divers, de la perpétuelle nouveauté. Dans l'éternel retour, seul revient la différence comme tel, il n'y a aucune identité, aucun être : sauf le revenir de la différence qui en constitue comme le cœur décentré d'un monde chaotique dans lequel coexistent de pure différences. L'éternel retour consiste donc en une répétition paradoxale, une répétition de la différence. Nietzsche serait en cela très proche du concept de reprise propre à Kierkegaard[5]. Ils ont tout deux en effet pensé une nouvelle forme de répétition : la répétition du nouveau comme tel[6].

Paolo d'Iorio a su démontrer, de façon irréfutable, que l'interprétation deleuzienne, bien

---

[1] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 27.

[2] *Ibidem*, p. 28.

[3] *Ibidem*, p. 55.

[4] Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaire de France, 2007, p. 36.

[5] Karl Lôwith avait déjà mis en évidence une telle parenté : « La signification fondamentale qu'a la doctrine de l'éternel retour du même pour l'expérimentation philosophique nietzschéenne correspond chez Kierkegaard à l'expérience religieuse de la « reprise » […]. » (Karl Löwith, *Nietzsche. Philosophie de l'éternel retour du même*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p. 192).

[6] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 12-20.

que virtuose et d'une grande subtilité, serait tout bonnement fausse[1]. En effet, il fait remarquer que Deleuze se base sur un unique aphorisme de Nietzsche, tiré de l'ouvrage posthume, et douteux (La Volonté de puissance), pour fonder son interprétation. Or, cet aphorisme, tiré de la « fausse œuvre », non seulement aurait subi des erreurs de traductions, mais surtout aurait été composé à partir de deux aphorismes plus anciens dans lesquels Nietzsche comparaît sa conception de l'éternel retour à celle de Johannes Gustav Vogt[2]. A la lecture de ces deux aphorismes, il s'avère que Nietzche ne remettait pas en cause de la conception cyclique de l'éternel retour, mais qu'il critiquait la pensée de Vogt. Or, hormis cet aphorisme sur lequel Deleuze base toute son interprétation, tous les autres fragments sur l'éternel retour ne parlent, uniquement, que d'une répétition du même[3].

Durant l'été 1881, époque de la vision de l 'éternel retour, Nietzsche aurait rédigé un

---

[1] Paolo d'Iorio, « L'Éternel retour. Genèse et interprétation », *Nietzsche*, Editions de l'Herne, Paris, 2005. L'intérêt des analyses de Paolo d'Iorio est qu'elles fournissent des preuves irréfutables de l'erreur deleuzienne. Pour d'autres rejets de l'interprétation deleuzienne du retour éternel, voir Guy Lardreau, *L'Exercice différé de la philosophie*, *op. cit.*, p. 56-57 ; Clément Rosset, *Le Choix des mots*, Paris, Minuit, 1995, p. 104-105 ; Alain Roger, « Gilles Deleuze et l'amitié », *Tombeaux de Gilles Deleuze*, *op. cit*., p. 41. Dans un ouvrage consacré à la réception de la pensée nietzschéenne en France, Louis Pinto montre comment la non-systématicité de la philosophie de Nietzsche a encouragé les philosophes français à transposer des techniques universitaires éprouvées sur Platon ou Hegel, pour mieux se démarquer par une interprétation inventive et subtile. En cela, l'œuvre nietzschéenne devient une véritable « philosophie pour interprètes ». (Louis Pinto, *Les Neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France*, Paris, Seuil, 1995, p. 154). L'ouvrage de Deleuze connut d'ailleurs un succès important. Jean Lacroix écrit à l'époque de sa sortie : « L'œuvre de Nietzsche est analysée comme le serait celle de Descartes ou de Kant : avec une logique parfaite et une rigueur extrême. Gilles Deleuze en montre et en loue la « précision systématique. » (Jean Lacroix, « Nietzsche », *Le Monde,* 30 avril 1962, p. 13). On remarquera que lors de l'édition de *Nietzsche et la philosophie* aux Etats-Unis en 1983, Deleuze rédige une préface dans laquelle il soutient encore son interprétation de l'éternel retour (Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, *op. cit*., p. 190).

[2] Mazzimo Montinari, *Friedrich Nietzsche*, Paris, Presses Universitaire de France, 2001, p. 94. Deux autres auteurs, Auguste Blanqui et Gustave Le Bon, exposaient également la théorie de l'éternel retour la même année : 1881. Mais Nietzsche n'avait pas lu ces deux livres durant l'été 1881. (Henri Lichtenberger, *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, Félix Alcan, 1905, p. 185-189).

[3] Paolo d'Ioro ajoute que l'image d'une roue à mouvement centrifuge qui expulserait toute le négatif ne se trouve nulle part dans le corpus nietzschéen.

cahier, rempli de près de trois cents soixante fragments, dans lequel se développe toute sa pensée sur le retour éternel. Ce cahier est resté relativement secret : seuls quelques aphorismes ont été utilisés dans les ouvrages « officiels ». Nietzsche destinait vraisemblablement ce cahier pour des recherches scientifiques. Ce document, indispensable, serait resté inédit jusqu'en 1973. Avant cette date, il était donc presque impossible, même pour les théoriciens les plus subtils, de s'assurer d'une interprétation définitive de l'éternel retour[1]. Cette interprétation s'avère être « définitive » car lorsqu'on considère les fragments de ce cahier, il apparaît comme tout à fait évident que l'éternel retour nietzschéen est un retour du même. D'ailleurs, Nietzsche réfute directement la lecture deleuzienne, comme s'il s'adressait directement à Deleuze près d'un siècle plus tard : « Gardez-vous de dire que le monde crée éternellement quelque chose de nouveau. Est-ce que je parle comme quelqu'un sous le coup d'une révélation ? Alors n'ayez pour moi que mépris et ne m'écoutez pas [2]! » Nous pouvons citer quelques aphorismes tiré de ce cahier consacré à l'éternel retour, et qui soutiennent unanimement une répétition cyclique du même.

> Jadis l'on croyait que l'infinie activité dans le temps répondait à une force infinie qu'aucune consommation n'épuiserait jamais. Aujourd'hui l'on imagine la force constamment égale, qi n'a plus besoin de devenir infiniment grande. Elle est éternellement active, mais elle ne saurait plus créer de cas à l'infini, il lui fait se répéter : c'est là ma propre conclusion[3].
>
> Si toutes les possibilités n'étaient d'ores et déjà épuisées dans l'ordre et la relation de forces, il n'y aurait point encore d'infinité écoulée. Mais comme il faut qu'il en soit ainsi, il n'y a plus de possibilités nouvelles et il faut que toutes choses aient déjà existé, d'innombrables fois[4].

---

[1] Gilles Deleuze a publié son ouvrage sur Nietzsche bien avant 1973.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments posthumes (1881-1882)*, textes et variantes établies par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1967, p. 382). Paolo D'Iorio fait remarquer que cet extrait qui critique le retour comme production de nouveauté a été supprimé par Montinari simplement parce qu'il était une note préparatoire à l'aphorisme § 109 du *Gai Savoir*. Pourtant cet extrait fait bien parti du cahier consacré à l'éternel retour. (voir Paolo d'Iorio, « L'Éternel retour. Genèse et interprétation », *Nietzsche*, *op. cit.*, p. 244). Nous lisons donc dans *Le Gai Savoir* : « Gardons-nous de penser que le monde crée éternellement du nouveau. » (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 138). Il est étonnant que Deleuze n'ait pas pris en compte cette phrase qui réfute textuellement sa propre lecture.

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments posthumes (1881-1882)*, *op. cit.*, p. 363.

[4] *Ibidem*, p. 390.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> Tout est revenu : le Sirius et l'araignée et les pensées à cette heure, et cette pensée, la tienne, que tout est revenu[1].

On pourrait alors soutenir que si la pensée de l'éternel retour était au départ un retour cyclique de l'identique, elle aurait très bien pu subir une évolution dans la pensée de Nietzsche et devenir un retour de la différence. N'est-ce d'ailleurs pas le parcours de Zarathoustra tel qu'il est interprété par Deleuze ? Un Zarathoustra tétanisé par le retour du même, et qui finalement danse en chantant une fois réalisé que ce retour éternel est sélectif et ne fait revenir que ce qui est créateur ? Or il s'avère au contraire que l'ensemble des aphorismes qui, plus tard, évoqueront l'éternel retour, seront tous composés à partir de ces mêmes aphorismes écrits dans ce cahier rédigé en 1881, et que Nietzsche gardait toujours sur lui[2]. Ainsi, cette relecture exige que l'on renverse l'ensemble des interprétations deleuziennes la concernant. Ainsi en est-il, par exemple, pour Zarathoustra.

4. Une lecture non deleuzienne de Nietzsche

Le nain dans « De la vision et de l'énigme » ne se tromperait guère en affirmant que tout revient ; seulement Zarathoustra réagit avec violence car il n'est pas encore prêt à supporter cette idée (ainsi la phrase de Zarathoustra : « Esprit de pesanteur […], ne te fais pas trop légère la tâche ! », sur laquelle s'appuie Deleuze, ne serait pas à comprendre comme une réfutation, mais plutôt comme une incapacité de la part de Zarathoustra, à assumer l'idée énoncée par le nain, et la colère que cette incapacité génère). De même le rêve du berger étouffé par un serpent noir logé dans sa bouche exprime bien le dégoût et le désespoir que la doctrine provoque. Ce sera le destin futur de Zarathoustra qui, des années plus tard, traversera la même épreuve. Il tentera de se confronter directement à la doctrine (« Moi, Zarathoustra, le porte-parole de la vie, le porte-parole de la souffrance, le porte-parole du cercle, - c'est toi que j'appelle, ô mon abyssale pensée[3] ! »), mais le dégoût et le désespoir s'emparent de lui et le héros s'écroule, inanimé sept jours durant[4].

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments posthumes (1881-1882)*, *op. cit.*, p. 412.

[2] Paolo d'Iorio, « L'Éternel retour. Genèse et interprétation », *Nietzsche*, *op. cit.*, p. 255.

[3] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 268.

[4] Il n'est sans doute pas anodin que Nietzsche ait tenté par trois fois de mettre fin à ses jours entre septembre et octobre 1881, l'exaltation première ayant laissé place à une profonde dépression. (Daniel

Lorsque Zarathoustra s'éveille enfin, Deleuze pense que la raison de son établissement une nouvelle compréhension du retour éternel : ce n'est plus le même qui revient mais bien la différence. Pourtant Zarathoustra n'est pas tout à fait « guéri » lorsqu'il parle à ses animaux puisque lorsqu'il dialoguera plus tard avec la vie, dans « Le Deuxième Chant de danse », l'idée du suicide est toujours présente dans son esprit. La vie devine son intention et lui dit : « Tu ne m'aimes, et de loin autant que tu le dis ; tu songes, je le sais, à me quitter bientôt […] tu songes, ô Zarathoustra, je le sais, que bientôt me veux quitter [1]! » Ainsi donc, lorsque les animaux, le serpent et l'aigle, lui annoncent une nouvelle fois l'éternel retour du même, ils ne se trompent guère. Seulement, ils sont capables de ne pas en souffrir car ils sont dépourvus de sens historique, comme Nietzsche le faisait remarquer dans sa *Seconde considération intempestive*. C'est cette aisance à supporter la doctrine qui pousse Zarathoustra à leur répondre : « vous en fîtes une rengaine ».

Il n'y a donc, à chaque fois, non pas un désaccord sur le contenu même de la doctrine, mais plutôt sur la forme. Son entourage est capable d'énoncer la doctrine tandis que Zarathoustra, dont le destin consiste pourtant à l'annoncer aux hommes, s'agace de ne pouvoir la supporter. Ce sera seulement dans « Les Sept sceaux (ou : Le Chant du Oui et de l'Amen) » que Zarathoustra, chantant et dansant, est parvenu à accepter, à aimer le retour éternel.

Cependant, on peut encore une fois rétorquer, avec Deleuze, qu'il demeure inexplicable que Nietzsche ait fait sienne une théorie aussi ancienne, qu'il ait pu proclamer haut et fort la nouveauté radicale de l'événement que représentait Zarathoustra. Pourquoi évoquerait-il des notions telles que la « révélation » ou l' « inspiration » à propos d'une idée connue depuis l'Antiquité[2] ? Certains expliquent cette curieuse omission par la

---

Halévy, *Nietzsche*, Paris, Librairie Générale Française, 1977, p. 312-313). Le témoignage de Lou Andreas-Salomé confirme cette version de l'éternel retour du même comme douloureusement supportable : « Inoubliables sont pou les heures où il me révéla ses pensées. Il me les confiait, comme si elles eussent été un mystère indicible à dire ; il n'en parlait qu'à voix basse, avec toutes les apparences de la plus profonde horreur. Et véritablement, la vie était pour lui une si vive souffrance qu'il souffrait du Retour éternel comme d'une certitude atroce. » (Lou Andreas-Salomé, *Nietzsche à travers ses œuvres*, Paris, Grasset, 1985, p. 174).

[1] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.,* p. 279-280.

[2] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 110-111.

folie, ou bien par un effet de paramnésie : Nietzsche aurait eu « une réminiscence pythagoricienne ou stoïcienne[1]. » Mais de telles explications ne semblent pourtant pas suffisantes. Beaucoup plus convaincante demeure l'explication apportée par Paolo d'Iorio : Nietzsche n'aurait pu pas ignorer que sa doctrine reprenait des théories déjà anciennes (mais aussi contemporaines, telle celle de Vogt). Seulement Nietzsche en renouvelle tout à fait l'approche et y trouve des implications inédites :

> La différence entre l'Éternel Retour de Nietzche et les théories cycliques des temps établies depuis l'Antiquité se trouve justement dans le sens nouveau que prend cette doctrine chez Nietzsche en tant qu'instrument au service non pas d'une dévalorisation nihiliste de l'existence, mais d'une plus forte affirmation[2].

L'éternité propre au retour du même n'est plus extérieure à l'instant, mais chaque instant est devenu, d'emblée, éternel. Ainsi, l'éternel retour nietzschéen serait une affirmation de la vie plus complète que celle que lui attribuait Gilles Deleuze. Car loin d'être un principe sélectif qui ne fait revenir que les forces actives, assurant ainsi le devenir-créateur de la volonté de puissance, l'éternel retour fait revenir le tout, sans opérer de sélection. Tout revient à l'identique, y compris le « petit homme », idée qui a provoqué le profond dégoût de Zarathoustra[3]. L'*amor fati* nietzschéen ne connaît aucune condition : il doit tout prendre « en bloc », accepter un fatum intégral. C'est ainsi qu'on peut mieux saisir le souhait proféré par Nietzsche à l'occasion d'un nouvel an :

> Je ne ferai pas de guerre contre la laideur ; je n'accuserai point, je n'accuserai pas même les accusateurs. Détourner le regard : que ceci soit ma seule négation ! Et à tout prendre : je veux à partir d'un moment quelconque n'être plus autre chose que pure adhésion[4] !

Car si un aspect sélectif demeure dans l'éternel retour, celui-ci concerne le domaine éthique : seul l'homme qui saura supporter l'idée de l'éternel retour du même deviendra

---

[1] Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée. Tome 2*, Paris, Gallimard, 1998, p. 402-403.

[2] Paolo d'Iorio, « L'Éternel retour. Genèse et interprétation », *Nietzsche*, *op. cit.*, p. 254.

[3] « « Éternellement revient cet homme dont tu es las, le petit homme », ainsi bâillait ma tristesse, et traînait la jambe, et ne pouvait s'endormir. » (Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 271).

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 189.

le surhomme[1]. L'une des différences entre l'homme et le surhomme est que le premier à une vie éphémère (bien qu'il se répète, mais il l'ignore[2]), tandis que le dernier vit chaque instant de son existence avec toute l'éternisation vertigineuse qu'elle implique. Peu importe ce que le surhomme fait en réalité, seule compte la passion intérieure qui se développe grâce à la prise de conscience de la dimension éternelle de chaque instant.

> Ma doctrine enseigne : vivre de telle sorte qu'il te faille désirer revivre, c'est là ta tache – tu revivras dans tous les cas ! Celui à qui l'effort procure le sentiment le plus élevé, qu'il s'efforce ; celui à qui le repos procure le sentiment le plus élevé, qu'il se repos ; celui à qui le fait de d'intégrer, de suivre, d'obéir procure le sentiment le plus élevé, qu'il obéisse. Pourvu qu'il prenne conscience de ce qui lui procure ce sentiment-là et ne recule devant aucun moyen ! Il y va de l'éternité[3] !

Comme l'explique Lou Andreas-Salomé, Nietzsche demeurait littéralement effrayé par sa propre doctrine. C'est pourquoi, d'une part, il l'aurait si rarement exposé, et d'autre part, il se serait crée une sorte de double, de seconde voix : Zarathoustra, personnage qui aurait eu pour avantage de mettre en scène l'annonce de la doctrine. Nietzsche se considérait lui-même comme un « décadent », et donc « condamné à être détruit » (ou

---

[1] « La théorie de l'éternel retour de l'identique a, en effet, en tant que négation radicale de toute transcendance consolatrice, le rôle d'une théorie sélective : celui qui la supporte pourra être l'homme nouveau, l'individu désiré par Nietzsche. » (Mazzimo Montinari, *Friedrich Nietzsche*, *op. cit.*, p. 108).

[2] Pierre Klossowski a décelé dans l'aphorisme §341 du Gai Savoir une référence à Platon et au choix de la destinée des âmes et de l'oubli de ce choix lors de l'incarnation (boire de l'eau du Léthé). « Le moi apprend ici quelque chose dont il ne peut se souvenir : cette vie même qu'il a déjà vécue dans tous ses détails exactement semblable à celle-ci hic et nunc. Or, parce qu'il l'a vécue de façon tellement identique, lorsqu'il la revivra encore, il n'y aura rien de nouveau en elle. Et de ce fait, le moi ne pourra pas davantage se souvenir non seulement de l'avoir vécue déjà, mais encore de l'avoir voulue alors que l'éternité même de vie voulue va lui sous-venir. Et cependant l'éternité même du vouloir pointe ici dans la temporalité de l'instant comme un événement nouveau : à savoir l'interrogation : Voudrais-tu encore une fois ceci et cela ? Et alors la réponse affirmative apporte « l'éternelle confirmation ». » (Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, p. 23). Dans un fragment posthume provenant du cahier de 1881, consacré à l'éternel retour, Nietzsche semble penser à une instantanéité, à une absence de temps radical lors de la reprise d'une même vie. « Vous croyez disposer d'un long repos jusqu'à la renaissance – ne vous y trompez pas ! Entre le dernier instant de la conscience et la première lueur de la nouvelle vie, il n'est « point de temps » - mais comme un éclair, quand même des créatures vivantes le mesureraient par billions d'années et ne sauraient seulement le mesurer. » (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments posthumes (1881-1882)*, *op. cit*., p. 312).

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments posthumes (1881-1882)*, *op. cit.*, p. 398.

surmonté); mais s'il demeurait un « décadent », il avait eu la vision du retour éternelle, et cette connaissance lui donnerait la responsabilité de dévoiler les énigmes de l'avenir[1].

Lou Salomé fait également remarquer que lorsque Nietzsche réalisa que sa thèse de l'éternel retour du même n'était pas scientifiquement soutenable, loin de l'abandonner (se délivrant par la même du terrible fardeau qu'une telle pensée impliquait), Nietzsche en fit une sorte de révélation mystique. L'éternel retour ne devait plus se baser scientifiquement, mais seulement sur l'inspiration du philosophe[2]. Mazzimo Montinari ajoute une réflexion qui a toute son importance : si Nietzsche a continué d'affirmer le retour éternel, et ce malgré sa réfutation scientifique, c'est que cette pensée était à même de transformer la vie des hommes, de lui imprimer une empreinte éternelle, d'intensifier le vouloir, le désir, de créer un dépassement de l'homme[3]. « Si tu t'incorpores la pensée des pensées, elle te métamorphosera. La question que tu te poses pour tout ce que tu veux faire : « Le voudrais-je de telle sorte que je le veuille faire d'innombrables fois ? » constitue le poids le plus lourd[4]. »

On peut s'étonner de la relative rareté de l'éternel retour dans le corpus nietzschéen. Sa première apparition se trouve dans l'aphorisme 341 du *Gai Savoir*. Un démon expose à un personnage solitaire la doctrine de l'éternel retour du même : « Cette vie telle que tu la vis maintenant, et que tu l'as vécue, tu devrais la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle […]. » L'homme est alors confronté à une alternative : soit le désespoir et le ressentiment (« Ne te jetterais-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte ? »), ou bien l'affirmation et la joie (« tu aurais pur lui répondre : « tu es un dieu, et jamais je n'entendis chose plus divines[5] ! »). On peut alors penser cette alternative en musique. Il existerait une musique négatrice, et une musique au contraire qui serait affirmative. Nietzsche a écrit que la révélation de 1881 avait été en quelque sorte préparée par un changement de ses goûts dans le domaine musical. Nous évoquions la découverte de

[1] Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, *op. cit.*, p. 181-182.

[2] *Ibidem*, p. 176

[3] Mazzimo Montinari, *Friedrich Nietzsche*, *op. cit*., p. 98-99.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments posthumes (1881-1882)*, *op. cit.*, p. 383.

[5] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., p. 232.

Carmen de Bizet que Nietzsche opposera à l'esthétique wagnérienne dans *Le Cas Wagner*[1].

Mais ce dont il faudrait rendre compte, c'est du passage qui s'est opéré. Car à ne retenir que cette opposition, ce saut de la musique romantique à l'opéra italien, on manque précisément le moment capital : cette mutation des préférences musicales de Nietzsche. Chez Nietzsche, il est souvent délicat de repérer un véritable moment de rupture, de métamorphose, car généralement, ce qui demeure lisible dans ses ouvrages sont le fruit d'un long mûrissement (il faut apprendre à ruminer disait-il). Nietzsche n'est pas, comme on pourrait peut-être le croire, un penseur qui suit de brusques sautes d'humeur. Cette volonté toujours de se surmonter soi-même, de s'opposer à ce qui, juste avant, était aimé, ne s'exprime pas par une succession de caprices désordonnés voire chaotique : Nietzsche est un penseur qui travaille perpétuellement ses idées. Il y a ainsi toutes sortes d'effets retard, de pensées étonnamment précoces, de croisements. Ainsi peut-on souvent repérer dans un ouvrage les germes de ce qui ne s'épanouira que plus tard. C'est ainsi, par exemple, que les fragments posthumes de l'époque de *La Naissance de la tragédie* annoncent déjà des doutes sur l'entreprise wagnérienne qu'il formulera dans ses ouvrages postérieurs.

Notre hypothèse, concernant le « changement de goût musical » qui aurait aidé à la vision du retour éternel est la suivante : il ne s'agit pas véritablement d'un changement de goût pour telle ou telle musique, mais bien plutôt le retour du goût pour la musique en général. L'époque de la rédaction d'*Aurore*, période que Nietzsche décrit comme une

[1] Les avis demeurent partagés encore aujourd'hui sur la question de Bizet. Rrécemment, deux textes proposent deux lectures opposés du « problème Bizet ». Benoît Goetz, en posant la question « Nietzsche aimait-il vraiment Bizet ? » répond par l'affirmative, évoquant une « mutation de la sensibilité » du philosophe. Pierre Montebello, au contraire, pense que la place de Bizet était superficielle et que Nietzsche est toujours resté fondamentalement lié à l'esthétique wagnérienne. Voir Benoît Goetz , « Nietzsche aimait-il vraiment Bizet ? », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, Consulté le 12 octobre 2011. URL : http://leportique.revues.org/209 et Pierre Montebello, « Nietzsche et la musique », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, Consulté le 13 octobre 2011. URL : http://leportique.revues.org/210

redécouverte de la musique en compagnie de son ami Peter Gast, était en effet précédé d'un long « jeûne » musical commencé avec *Humain, trop humain*. Nietzsche s'était volontairement refusé tout contact avec la musique. Ce « jeûne » s'explique par la rupture avec Wagner et l'univers romantique qui lui précéda.

Nietzsche écrivait à son sujet qu'il était un « destin ». On ne peut en effet séparer sa philosophie des événements qui ont ponctué son existence. C'est ainsi que nous sommes forcé de prendre en compte chaque événement comme autant d'engrenages, dont le changement de goût musical demeure un des résultats. Il est donc nécessaire d'avoir une vision globale du problème. Il est nécessaire de partir des thèses de *La Naissance de la Tragédie*, pour comprendre, la rupture avec Wagner consommé, la métamorphose qui se fait jour dans *Humain, trop humain*. Ce livre énonce une esthétique musicale essentiellement critique et négative : Nietzsche « réglait ses comptes » avec le romantisme qu'il venait de quitter. Toutes ces réflexions n'étaient pas nourries d'une écoute musicale mais au contraire par ce qu'on peut appeler un rejet. Le séjour à Recoardo en compagnie de Peter Gast, semble être le moment où, suite à cette critique négative, un nouvel investissement du musical, positif cette fois, se fait jour. La preuve en née qu'une évocation positive de la musique est à nouveau entreprise.

2. L'esthétique musicale nietzschéenne et son évolution

1. Ambiguïté de l'esthétique nietzschéenne

Une des plus célèbres phrases écrite par le philosophe allemand demeure peut-être celle-ci : « Sans la musique, vivre serait une erreur[1]. » Traduisons : si l'éternel retour nietzschéen est profondément tragique (« le poids le plus lourd »), la musique agira comme une sorte de « rédemption » pour celui qui connaît une telle vérité[2]. L'éternel retour est une vérité qui effraie[3], la plus terrible et que Nietzsche aurait été le premier à découvrir[4]. Elle lui permettra de la supporter, l'empêchera de tomber dans un nihilisme total, le dégoût, le suicide[5]. « Il est indigne d'un philosophe de déclarer : le bon et le beau ne sont qu'un : si, en plus, il ajoute « le vrai également », il mérite la bastonnade. La vérité est laide : nous avons l'art afin que la vérité ne nous tue pas[6]. » Pour rendre la vie « supportable », l'art cultive le mensonge, l'erreur, permet « de s'en tenir courageusement à la surface, à la ride, à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence[7] ! » Car tout comme les Grecs qui, d'après Nietzsche, est le peuple qui a le plus souffert, le philosophe a besoin du mensonge artistique, justement à force de profondeur[8].

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes. Début 1888 – début janvier 1889*, *op. cit*., p. 241.

[2] « L'art, rédemption de celui qui sait, - de celui qui voit, qui veut voir, le caractère terrible et problématique de l'existence, de celui qui sait tragiquement. » (Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes. Début 1888 – début janvier 1889*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzimo Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1977, p. 269).

[3] « Nous avons tous peur de la vérité... » (Friedrich Nietzsche*, Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 47.

[4] « Mais ma vérité est terrible, car jusqu'à présent, c'est le mensonge que l'on baptisait vérité. (…) Je suis le premier à avoir découvert la vérité par le seul fait que je suis le premier à l'avoir senti. » (Friedrich Nietzsche, Ecce Homo, *op. cit*., p. 143).

[5] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, §107, p. 132.

[6] *Ibidem*, p. 250.

[7] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit*., p. 86.

[8] Dès *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche écrit : « Le Grec connut et ressentit les angoisses et les horreurs de l'existence : pour qu'il lui fût possible de vivre, il fallait que s'interpose l'éblouissante splendeur du rêve olympien. » (Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit.,* p. 57). Les

> Il est nécessaire de temps en temps de nous délasser de nous-mêmes à la faveur de l'art qui nous permet de nous considérer à distance et, de haut, de rire de nous-mêmes ou de pleurer sur nous : de déceler le héros et non moins le bouffon qui se cachent dans notre passion de connaître, de jouir de temps en temps de notre folie pour continuer à jouie de notre sagesse ! – Et parce que dans le fond nous sommes précisément des esprits graves, ayant plutôt la gravité du poids que celle des hommes, rien ne saurait nous faire autant de bien que bonnet de fou : nous avons besoin comme d'un remède contre nous-mêmes, - nous avons besoin de tout art pétulant, flottant, dansant, moqueur, puéril et serein, pour ne rien perdre de cette liberté par-delà les choses qui attend de nous-mêmes notre idéal[1].

Pourtant, Nietzsche ne juge-t-il pas un homme en fonction du « degré de vérité » qu'il est apte à supporter, et de la dureté vis-à-vis de lui-même qu'implique une telle tâche[2] ? L'homme ne peut-il pas devenir « grand ») (un surhomme) seulement s'il voit la réalité telle qu'elle est, dans tout ce qu'elle a de « terrible » et de « problématique »[3] ?

> La connaissance de la réalité, l'acquiescement à la réalité, voilà, pour l'homme fort, une nécessité aussi impérieuse que, pour l'homme faible, sous l'inspiration de sa faiblesse, la fuite devant la réalité) bref, l' « idéal »... Ils ne sont pas libres d'accéder à la connaissance : les décadents ont besoin du mensonge – c'est l'une des conditions de leur survie[4].

Toutefois, il y a moins un paradoxe que deux niveaux de sens à distinguer. Le « délassement » de l'homme tragique ne saurait être comparable à celui du « décadent » : ce dernier cherche à nier la vie au profit d'un idéal, tandis que l'homme tragique doit toujours accepter la dimension terrible de l'existence (c'est ce qui le définit en tant que tragique). Mais si l'art doit aider l'acceptation de la vie, c'est par une forme de douceur et d'harmonie qui n'a plus rien de commun avec la musique violente et dissonantes des rituels dionysiaques : « […] ce que, quant à moi, j'attends exactement de la musique. Qu'elle soit gaie et profonde, comme un après-midi d'octobre. Qu'elle

---

dieux olympiens ont permis de continuer à vivre et justifier la vie.

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., §107, p. 132.

[2] « Le degré de vérité que supporte un esprit, la dose de vérité qu'un esprit peut oser, c'est ce qui m'a servi, de plus en plus à donner la véritable mesure de la valeur. L'erreur (c'est-à-dire la foi en l'idéal-, ce n'est pas l'aveuglement ; l'erreur c'est la lâcheté… Toute conquête, chaque pas en avant dans le domaine de la connaissance a son origine dans le courage, dans la dureté à l'égard de soi-même, dans la propreté vis-à-vis de soi-même. » (Nietzsche, *Ecce Homo, op. cit.*, p. 9).

[3] *Ibidem*, p. 149.

[4] *Ibidem*, p. 79.

soit personnelle, folâtre, tendre, une douce petite femme, pleine de malice et de grâce[1]... » Mathieu Kessler a mis en évidence l'ambiguïté de l'esthétique nietzschéenne que l'on peut résumer de la façon suivante[2]: après *La Naissance de la Tragédie*, la musique a pour rôle de reposer celui qui l'écoute, et non de l'emporter dans une ivresse qui lui révélerait le tragique de l'existence. Si avec *La Naissance de la Tragédie*, le concept de connaissance tragique alliait la philosophie à l'art, Kessler remarque qu'art et philosophie se séparent par la suite : Dionysos se dédouble. Le dionysiaque philosophique consiste en une expérience éprouvante de la vérité dans tout ce qu'elle peut avoir de tragique (vérité dont l'éternel retour du même constitue le « poids le plus lourd »). Le Dionysos artistique devra au contraire se faire expression d'une sérénité, d'une gaîté qui cultive l'apparence, la surface, et repose des profondeurs du tragique. Finalement, cet art dionysiaque est devenu le strict opposé de celui de *La Naissance de la Tragédie* qui revendiquait l'ivresse, le sentiment extatique, la perte de soi dans le chaos par la dissonance et le sublime. Comme le fait remarquer Kessler, le dionysiaque artistique intègre des valeurs toute apollinienne : l'ordre, l'unité, le mètre, la belle apparence, ce que Nietzsche nommait le « grand style ». Une telle évolution mérite d'être détaillée car elle démonterait trois choses :

1. Il y aurait, chez Nietzsche, une séparation entre le domaine philosophique, et le musical, au sens où l'art aurait pour fonction non pas de dévoiler la vérité, mais aiderait au contraire à supporter cette dernière.

2. Un tel rapport entre pensée et esthétique confirmerait l'interprétation de l'éternel retour comme retour du même, et non comme un retour de la différence.

3. Si un rapport existe entre l'ontologie nietzschéenne et l'esthétique, ce ne peut être un rapport analogique. Bien au contraire, l'art se devrait de cultiver une douceur en proportion des violences révélées par la philosophie.

L'esthétique nietzschéenne, comme toute sa philosophie, est liée aux événements de la vie du philosophe. Nous ne pouvons éviter d'analyser la relation entre Nietzsche et Wagner, point essentiel qui n'a cessé d'être un sujet de réflexion chez le philosophe, y compris à la fin de sa vie consciente. De même, l'art était un moyen d'évoquer la

[1] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 51.

[2] Mathieu Kessler, *L'Esthétique de Nietzsche*, Paris, Presses Universitaire de France, 1998.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

décadence que Nietzsche percevait dans la société allemande (ou plus largement, la société européenne). Si donc d'un côté Nietzsche traite d'une ontologie en quelque sorte intemporelle (l'éternel retour, la volonté de puissance), son esthétique traite en revanche de ses contemporains, et plus précisément de la « wagnéromanie ».

2. La musique comme métaphysique dans *La Naissance de la Tragédie*

Dans *La Naissance de la Tragédie*, alors que Nietzsche était encore wagnérien, Apollon est assimilé aux arts plastiques, à l'apparence, l'individuation, la forme, la mesure, l'équilibre. Il est la « divinité de la lumière », une figure artistique avant tout solaire et rayonnante[1]. Il est également le dieu du rythme, du mètre régulier qui trace les frontières, ordonne les éléments en fonction de proportions harmonieuses. « La musique d'Apollon était une architectonique sonore d'ordre dorique, mais dont les sons étaient fixés par avance, tels ceux des cordes de la cithare[2]. » Apollon est le domaine du rêve apaisant (« la belle apparence des modes du rêve[3] »), qui communique une « calme sérénité[4] » ; il tire un voile salvateur qui cache l'« abîme caché de douleur et de connaissance[5] ». Cet abîme, c'est le domaine de Dionysos, qui se révèle par « l'anéantissement du monde visible de l'apparence[6]. » C'est ainsi que dans la Grèce présocratiques, la douce surface apollinienne fût percée par une remontée, depuis les profondeurs, de la sphère dionysiaque. Ainsi naquit le mythe tragique d'après Nietzsche.

> Celui qui n'a pas éprouvé cette sensation de devoir à la fois contempler quelque chose et aspirer au-delà de cette contemplation, se représentera difficilement combien, en présence du mythe tragique, ces deux processus coexistent clairement et distinctement et son simultanément ressentis ; mais les spectateurs véritablement esthétiques attesterons avec moi que, parmi les effets propres à la tragédie, cette superposition d'impressions est le plus merveilleux. Que l'on transpose maintenant ce phénomène du spectateur esthétique en un processus analogue de l'esprit chez

[1] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit*., p. 49-50.

[2] *Ibidem*., p. 55.

[3] *Ibidem*, p. 48.

[4] *Ibidem*, p. 50.

[5] *Ibidem*, p. 62.

[6] *Ibidem*, p. 172.

l'artiste tragique, et l'on aura compris la genèse du mythe tragique[1].

C'est la renaissance de cet événement, détruit par l'avènement de Socrate et de l'homme rationnel, que Nietzsche attend de la musique wagnérienne.

La musique dionysiaque s'exprime essentiellement par la dissonance (Dionysos se nommait entre autre « Bromios », ce qui signifie « le grondant »[2]). Dionysos correspond aussi à la démesure, à l'absurde où règne la contradiction, à l'effondrement de l'individuation au profit de l'extase (au sens d'ex-tasis : la sortie de soi)[3].

> Que ce soit par la puissance du breuvage narcotique dont tous les hommes et tous les peuples primitifs parlent dans leurs hymnes, ou par la force despotique du renouveau printanier pénétrant joyeusement la nature entière, ces exaltations dionysiaques s'éveillent en entraînant dans leur essor le sujet jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même[4].

A l'opposé du doux rêve apollinien, l'homme se laisse emporter par l'ivresse, un art nouveau qui, grâce à une « maîtrise artistique de l'horrible [5]», provoque le sentiment du sublime. Le voile de Maïa apollinien a été crevé au profit d'une vision tragique de la douleur et de l'absurdité du monde. C'est un désir d'entendre au-delà de l'audible, une « aspiration vers l'infini », que s'exprimera la « plus haute joie de la claire perception de la réalité », malgré toute l'horreur de celle-ci[6]. Ainsi, dès *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche avait défini le sentiment tragique, typiquement dionysiaque comme une affirmation inconditionnée de l'existence, une joie en face de la douleur, devant « l'horrible image du monde [7]». Un tel sentiment ne peut être que provoquer par l'art, qui est « un supplément métaphysique de la réalité naturelle, juxtaposé à elle pour

---

[1] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit.,* p. 170.

[2] La musique du culte à Dionysos était basée sur un rythme désordonné, à base de tympanon, castagnettes et flûtes. (Voir Alain Moreau, « Dionysos antique : l'insaisissable*, Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 436-452).

[3] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit.,* p. 63.

[4] *Ibidem*, p. 51.

[5] *Ibidem.,* p. 79.

[6] *Ibidem*, p. 172-173.

[7] *Ibidem*, p. 174.

aider à la surmonter[1]. » Si Nietzsche a écrit que la vie ne pouvait se justifier que comme phénomène esthétique, cela signifie que seul l'art peut susciter cette « transfiguration métaphysique » : approuver dans la joie ce que la vie a de plus inhumain et éprouvant. Le livre se clôt toutefois sur une modération. Le principe dionysiaque doit en effet être maîtrisé pour être en exacte proportion avec le domaine apollinien : « Partout où nous voyons les puissances dionysiaques se soulever violemment, il faut aussi qu'Apollon, enveloppé d'un nuage, soit déjà descendu vers nous […][2]. »

3. Inversion des valeurs esthétiques

Mais Nietzsche renversa tout à fait ses vues sur l'art ; et ce très rapidement, puisqu'il écrit déjà dans *Richard Wagner à Bayreuth* :

> Le regard mystérieux que la tragédie tourne vers nous n'est point un charme énervant et paralysant, mais son influence impose le repos. Car la beauté ne nous est pas donnée pour le moment même du combat ; mais pour les accalmies qui le précèdent et l'interrompent, pour ces instants fugitifs où, ranimant le passé, pressentant l'avenir, nous pénétrons tous les symboles ; pour ces instants où, avec l'impression d'une légère fatigue, un rêve rafraîchissant s'abaisse sur nous. Le jour et le combat commencent bientôt, les ombres sacrées se dissipent, et l'art est de nouveau loin de nous ; mais sa consolation s'est posée sur l'homme dès cette heure matinale. […] Comme en rêve, aussi longtemps que nous nous trouvons sous le charme de l'art, l'appréciation des choses en est modifiée : ce que nous tenions alors pour digne d'efforts, au point d'approuver le héros tragique lorsqu'il choisit la mort plutôt que d'y renoncer – est rarement digne de la même valeur et de la même dépense d'énergie dans la vie réelle : c'est pourquoi l'art est justement l'activité de l'homme au repos. Les combats qu'il nous montre sont des simplifications des combats réels de la vie ; ses problèmes sont des raccourcis du calcul infiniment compliqué des activités et des volontés humaines. Mais la grandeur et le caractère irremplaçable de l'art consistent précisément en ce qu'il suscite l'apparence d'un monde plus simple, d'une solution plus rapide aux énigmes de la vie. Nul être qui souffre de la vie ne peut se passer de cette apparence, de même que nul ne peut se passer de sommeil[3].

---

[1] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit.*, p. 171.

[2] *Ibidem*, p. 175.

[3] Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Gallimard, 1990, p. 117-118. La présence apollinienne demeurera présente dans *Humain, trop humain*, et ne sera jamais reniée. « Comme il faut de l'ombre pour embellir, il faut du « vague » pour préciser. – L'art rend supportable le spectacle de la vie en le recouvrant de ce voile de pensée trouble. » (Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, *op. cit.*, p. 313).

Nietzsche prend ainsi le contre-pied de qui a été développé dans *La Naissance de la Tragédie*. L'art n'a plus pour objet de provoquer l'ivresse, l'extase, grâce à la dissonance musicale – c'est bien Apollon qui semble avoir absorbé toutes les vertus artistiques. Comme le fait remarquer Daniel Halévy : « L'art n'est plus une raison de vivre, mais une préparation à la vie, un repos nécessaire[1]. » Un tel renversement ne sera plus jamais renié par la suite, l'esthétique développée dans son premier livre demeurant ainsi isolée.

Pour quelles raisons Nietzsche a-t-il ainsi changé tout à fait de point de vue sur l'art au profit d'Apollon ? Prétendre apporter une réponse définitive à une telle question est impossible. La relation entre Nietzsche et Wagner est bien évidemment centrale sur une telle question. Mais sa complexité est telle qu'elle suscite encore aujourd'hui de nettes oppositions. Nous pouvons cependant tenter d'y apporter notre propre éclairage.

On peut invoquer, comme Nietzsche lui-même le fera, l'idée d'un « malentendu » entre ce que Nietzsche avait imaginé du projet wagnérien et ce qui a été effectivement réalisé[2].

> On se souviendra peut-être, du moins chez quelques amis, que j'avais commencé par me précipiter sur ce monde moderne avec quelques lourdes erreurs et surestimations, en tout cas à la façon de quelqu'un qui espère. […] j'interprétais la musique allemande de façon à y reconnaître l'expression d'une puissance dionysiaque de l'âme allemande ; en elle, je croyais percevoir le tremblement de terre par lequel une force originelle condensée depuis des siècles parvient à se décharger) indifférente au fait que, du même coup, tout ce qui se nomme ordinairement culture se met à vaciller[3].

---

[1] Daniel Halévy, *Nietzsche*, *op. cit.*, p. 240.

[2] « […] Schopenhauer autant que Richard Wagner, pour nommer ces romantiques les plus célèbres et les plus expressifs qui jadis furent l'objet d'un malentendu de ma part – malentendu d'ailleurs nullement à leur désavantage, comme on peut me l'accorder en tout équité. » (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir, op. cit*., p. 278).

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., p. 277. Si la musique de Wagner a échoué, Nietzsche se présente, dans *Ecce Homo*, comme celui qui provoquera le tremblement de terre attendu en vain lors de sa jeunesse : « Ce n'est qu'à partir de moi qu'il est à nouveau des espérances. Avec tout cela, je suis aussi, nécessairement, l'homme de la fatalité. Car lorsque la vérité engagera la lutte contre le mensonge millénaire, nous connaîtrons des ébranlements, des convulsions séismiques, des bouleversements tectoniques tels que nous n'en avons jamais rêvé, et qui déplaceront montagnes et vallées... » (Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit*. p. 143).

Mais ce malentendu, cette déception de Nietzsche, Wagner n'en serait pas véritablement responsable. Il serait plutôt dû au public allemand. Les représentations de la Tétralogie suscitèrent la réunion d'une foule composée de schopenhaueriens, d'hégéliens, de nationalistes, d'antisémites, sans oublier la présence de Guillaume 1er : tout un monde que Nietzsche qualifie de « terrifiante société[1] » : « la célébration du mystère des temps nouveaux devenait une manière de kermesse patriotique[2] […]» écrira Daniel Halévy. Pour Nietzsche, Bayreuth est une « catastrophe inattendue [3]» - une catastrophe dont Wagner aurait été également victime : « Pauvre Wagner ! Où était-il tombé ? Si encore il était tombé parmi les pourceaux ! Mais parmi les Allemands[4] !... » Il est à noter que dans *Ecce Homo*, le « cas Wagner » semble se résumer à un problème de la société, de la culture allemande dont Wagner ne serait que le symptôme le plus évident. Nietzsche y déclare que ce qu'il avait aimé chez Wagner, lors des séjours à Tribschen, était justement son aspect intempestif, c'est-à-dire « non allemand [5]» ; ce qu'il ne lui a pas pardonné, en revanche, et d'être devenu « allemand » lors de l'entreprise-Bayreuth : « Ce que je n'ai jamais pardonné à Wagner ? De s'être rabaissé au niveau des Allemands – d'être devenu un « Allemand du Reich »[6]... » Ainsi peut-il dire qu'il n'y a jamais eu de véritable rupture entre lui et Wagner ; l'événement de Bayreuth aurait plutôt permis de

[1] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit*., p. 92.

[2] Daniel Halévy, *Nietzsche*, *op. cit*., p. 245. Nietzsche reviendra d'ailleurs sur la foule wagnérienne, entre autre dans Nietzsche contre Wagner : « Au théâtre, on devient plèbe, troupeau, femme pharisien, bétail électoral, marguillier de paroisse, imbécile, Wagnérien : là, la conscience la plus personnelle succombe à la magie niveleuse du grand nombre, là, le voisin est roi, là on devient soi-même un voisin… » (Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.*, p. 64).

[3] *Ibidem.,* p. 79. En revanche, il semble que Richard Wagner n'ait été qu'à moitié surpris du départ de Nietzsche. Dans une lettre de 1878 adressée à Overbeck, il écrit : « Certes, il a passé par de surprenantes transformations ; mais pour qui l'a observé, il y a déjà des années, au cours de ses crises d'âme, on pourrait presque dire que la catastrophe n'tait pas absolument inattendue. » (*Nietzsche devant ses contemporains*, *op. cit.*, p. 88).

[4] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 92.

[5] « Autant, dans mon instinct le plus profond, je suis étranger à tout ce qui est allemand, au point que le seul voisinage d'un Allemand trouble ma digestion, autant mon premier contact avec Wagner fut le premier moment de ma vie où je respirai : je le ressentis, je l'honorai comme incarnant l'étranger, l'antithèse, la protestation vivante contre toutes les vertus « allemandes ». » (*Ibidem*, p. 48).

[6] *Ibidem*, p. 49.

dévoiler une « aberration plus générale » : autrement dit l'usage de l'art comme narcotique dans la société allemande, et tous les problèmes qu'un tel usage implique (le nihilisme, l'idéalisme, l'effritement de la sensibilité, autant de thèmes majeurs dans la philosophie nietzschéenne).

C'est ainsi que dans le paragraphe d'*Ecce Homo*, consacré à son pamphlet anti-wagnérien (*Le Cas Wagner*), Nietzsche n'accorde qu'une seule page au compositeur en précisant qu'il l'a aimé – le reste est consacré à une critique véhémente de la culture allemande[1]. En somme, Wagner n'aura été coupable que d'avoir obéi à ce que la société allemande exigeait de lui : qu'il succombe à sa « théâtrocratie[2] ». Si le philosophe affirme que Wagner, loin d'être un événement allemand, constitue plutôt un « mal-entendu » de la part des allemands[3] (ce qui revient implicitement, d'une part à « sauver » Wagner, et d'autre part à annuler la rupture entre lui et Nietzsche) ; Wagner demeure coupable de s'être laissé aller à un tel malentendu et d'ainsi avoir trahi son art pour se faire « mimomane », homme de théâtre, mais aussi idéaliste. Parsifal, pour Nietzsche, est en effet le signe même de l'irrémédiable décadence de l'art wagnérien (« Incroyable ! Wagner était devenu pieux... [4]»). Cependant, Nietzsche développe l'idée que Wagner souffre en silence de la société allemande, et que c'est cette souffrance même, et son objet (la société allemande), qui les relie outre les apparences. Cela revient à dire que Nietzsche serait le seul à comprendre Wagner, car il l'aurait côtoyé avant que Bayreuth ne gâte tout son art. Malgré tout, s'il n'y a pas eu rupture entre eux (d'après Nietzsche), il y eu tout de même un duel : Nietzsche parlera de *Parsifal* et d'*Humain, trop humain* comme de deux épées qui se croisent[5]. La rupture avec Wagner

[1] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*,, p. 93-95.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de Nietzsche contre Wagner, *op. cit*, p. 47.

[3] « […] chez les Allemands, Wagner n'est qu'un « mal-entendu », autant qu'il est sûr que je le suis et le resterai toujours. » (*Ibidem*, p. 51).

[4] *Ibidem*, p. 97.

[5] A propos d'*Humain, trop humain*, Nietzsche écrit *:* « Lorsque j'eus entre les mains le livre enfin terminé – quelle surprise pour le grand malade que j'étais ! -, j'en adressai, entre autres, deux exemplaires à Bayreuth. Par un de ces miracles qui sonnet un sens au hasard, me parvint au même moment un bel exemplaire du livret de *Parsifal* (avec une dédicace de Wagner […]. Ces deux livres qui se croisent – je crus y percevoir un bruit de mauvais augure. Cela ne résonnait-il pas comme deux épées qui se croisent ?... » *(*Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*,, p. 97). De même, Nietzsche ne manquera pas

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

a été « encouragée », du moins, peut-être, rendue inévitable, accélérée, grâce à la maladie de Nietzsche qui se déclara dès l'hiver 1875, pour toujours s'intensifier par la suite[1]. Malade, Nietzsche ne pouvait plus physiquement soutenir les thèses de *La Naissance de la Tragédie*. Il avait besoin d'un tout autre art[2]. Cet état maladif dans lequel il sera désormais plongé prendra une place considérable dans sa philosophie. Comme nous le verrons, il créera toute une physiologie de l'art, concentrant le jugement esthétique sur le corps, selon que ses capacités à danser, à se faire léger ou, au contraire, à s'alourdir, à nager sont encouragées.

4. La « jeûne musical » d'*Humain, trop humain*

Dès l'époque d'*Humain trop humain*, c'est-à-dire lors de la métamorphose de Nietzsche en anti-romantique, celui-ci entreprit un « jeûne musical » qui durera jusqu'en 1881, c'est-à-dire trois ans.

> Je commençai par m'interdire, radicalement et par principe, toute musique romantique, cet art équivoque, grandiloquent, étouffant, qui prive l'esprit de sa rigueur et de son entrain pour l'accabler sous le pullulement de toutes sortes de nostalgies confuses, de vagues concupiscences[3].

La musique dont il est question ici est bien entendu celle de Wagner. Si Nietzsche ne se prive d'ailleurs pas d'évoquer Schumann, Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn dans son livre, chaque fois que la musique est pensée dans sa généralité, on devine une prudence, une distance, une « froideur » totalement étrangère à l'exaltation de *La Naissance de la Tragédie*. Il lui arrive même de lui porter un jugement si sévère que

---

d'évoquer la coïncidence entre la publication de Zarathoustra et la mort de Wagner.

[1] Daniel Halévy, *Nietzsche*, *op. cit.,* p. 232-233. Le doute demeure pour déterminer si la rupture avec Wagner serait oui ou non la raison de ces problèmes de santé. Tel que le présente Nietzsche lui-même, la maladie serait apparue *a posteriori*. (Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit*., p. 94). Mais il déclare ailleurs que c'est la maladie qui est à l'origine de son départ (« Lorsque je fus presque perdu – et justement parce que j'étais presque perdu, je me mis à réfléchir à cette fondamentale déraison de ma vie - l' « idéalisme » -. C'est la maladie qui me ramena à la raison. » (*Ibidem*, p. 42).

[2] C'est l'avis de Georges Liébert : selon lui, Richard Wagner « aurait trop bien réussi » pour l'état de santé de Nietzsche. (Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1995, p. 86).

[3] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libre. Tome 2*, Paris, Gallimard, 1968, p. 15.

l'on ne peut qu'y lire cette lutte contre soi-même qu'il revendiquera toujours[1]. Mais la musique n'est pas si absente ou simplement dévalorisée dans cet ouvrage post-wagnérien : elle est aussi pensée. La preuve en est que l'on y trouve une bonne part des points principaux sur lesquels Nietzsche attaquera bien plus tard Wagner[2]. L'art dionysiaque, désormais, s'est muté en son contraire : il doit apporter un repos, une quiétude qui appartient à Apollon dans *La Naissance de la Tragédie*. Il compare ainsi l'art et le vin : « Il en va des œuvres de l'art comme du vin : le mieux est encore de savoir s'en passer, de s'en tenir à l'eau, et, spontanément, par une flamme intérieure, par la douceur intime de l'âme, de changer encore et toujours cette eau en vin[3]. » Un disciple de Dionysos buvant de l'eau et ne pouvant plus écouter de musique entretient-il encore un lien avec le dionysiaque ? En tout cas nous voilà loin de la « célébration du narcotisme[4] » propre aux dionysies !

---

[1] Par exemple lorsqu'il écrit que la raison et les arts plastiques sont supérieurs à la musique et que celle-ci est vouée à disparaître car elle deviendra inutile (*Ibidem*, p. 108-110). On devine encore ici une prédominance de l'apollinien sur le dionysiaque. Mais Nietzsche va même jusqu'à affirmer que seule est utile et saine une éducation artistique visuelle, et qu'il faut réprimer toute éducation de l'ouïe… (*Ibidem*,, p. 131-132).

[2] Sont évoqués dans le premier tome de *Humain, trop humain*, la foule qui s'affère au théâtre (§ 166), la vanité et l'orgueil de l'artiste (§ 170), la critique de l'inachevé et son effet hypnotisant (§ 199), la critique du symbolisme en musique (§ 215), l'intellectualisation de l'écoute (§ 217), le rapprochement inévitable entre art romantique et religion (§ 222) ; dans le second tome, une critique de la démesure (§ 154), le portrait d'une musique « malade » (§ 159). Pratiquement tous les éléments qui s'épanouirons dans les pamphlets contre Wagner à venir sont déjà présents, en germe. « Qui ne s'est pas longtemps et complètement déshabitué d'un art, mais y est toujours comme chez lui, ne peut de loin comprendre combien on est peu privé quand on vit sans cet art. » (Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Tome 2*, *op. cit.*, p. 74). Devant fuir la musique wagnérienne à cause de sa maladie, il aurait ainsi très vite perçu en quoi la musique wagnérienne est nocive.

[3] *Ibidem*, p. 75. « Quand on a longtemps été privé, la musique passe ensuite trop vite dans le sang, comme un gros vin du Sud, et laisse l'âme engourdie comme par un narcotique, somnolente, toute à l'envie de dormir : c'est précisément ce que fait surtout la musique gaie, qui donne à la fois l'amertume et la blessure, le dégoût et la nostalgie, et oblige à savourer et resavourer tout cela comme dans un philtre empoisonné, mais sucré. » (*Ibidem*, p. 307).

[4] « Célébration du vin, c,-à-d. Célébration du narcotisme. C'est un principe idéaliste, une vois vers l'anéantissement de l'individualité. Merveilleux idéalisme des Grecs dans leur célébration du narcotisme. » (Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes/ Automne 1869-Printemps 1872*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977, p. 209).

Nietzsche, vraisemblablement, attendait une autre musique, capable de rivaliser avec celle de Wagner. Et c'est son ami Peter Gast[1] qui le fera renouer avec l'art des sons par l'intermédiaire de Chopin, mais aussi de ses propres compositions dont Nietzsche surestimera toujours la valeur. C'est ainsi que l'on retrouve pour la première fois avec son livre *Aurore* une pensée positive de la musique : une musique qui permet d'alléger l'esprit, de s'éloigner de soi pour trouver un apaisement[2]. La nouvelle musique se doit d'être grande, lumineuse, profonde et chaleureuse, et surtout joyeuse[3]. Elle regagne ses lettres de noblesse et redevient digne d'intérêt pour la pensée. Il apparaît alors que le « changement de goût » qu'évoque Nietzsche, changement qui aurait été précurseur de l'éternel retour, correspond moins à un changement de goût musical (telle musique plutôt qu'une autre), mais un goût pour la musique en général, la musique elle-même, la musique étant disqualifiée et absente de la vie du philosophe jusque là. Il s'agirait d'un renouveau complet de l'approche musicale, qui a été opéré dès *Humain, trop humain*, mais qui s'est exercée, a pris vie par l'écoute, seulement à l'époque d'*Aurore*. Analysons à présent les points élémentaires de ce renouveau.

5. Réapparition de la musique par le biais de l'éternel retour

Après la vision de l'éternel retour, la musique reprend une place prépondérante dans la pensée nietzschéenne. Cela s'explique du fait que la musique possède cette précieuse vertu qui est d'encourager à aimer, c'est-à-dire de vouloir le retour. Dans le cahier de 1881, où toute la doctrine de l'éternel retour est développée, Nietzsche écrit cet

---

[1] De son vrai nom Heinrich Köselitz (Peter Gast est un surnom donné par Nietzsche), étudiant de Nietzsche à Bâle, il est un musicien dont Nietzsche surestimera les dons, mais aussi le secrétaire qui reverra tous les manuscrits de Nietzsche. Il est le plus fidèle ami du philosophe.

[2] « La confiance absolue rend muet ; il y a même une espèce de souffrance et de lourdeur dans ce bienheureux mutisme, c'est pourquoi de telles âmes, oppressées par le bonheur, ont généralement plus de reconnaissance envers la musique que toutes les autres, toutes celles qui sont meilleures : car, au travers de la musique, elles voient et elles entendent, comme dans une fumée colorée, leur amour devenir en quelque sorte plus lointain, plus touchant et moins lourd ; la musique est pour elles le seul moyen d'être spectatrices de leur condition extraordinaire et d'en avoir le spectacle avec une espèce d'éloignement et d'allégement. Tout homme qui aime pense en écoutant la musique : « Elle parle de moi, elle parle à ma place, elle sait tout ! » » (Friedrich Nietzsche, *Aurore*, traduction d'Henri Albert, revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Libraire Générale de France, 1995, p. 201.

[3] *Ibidem*. 280.

aphorisme :

> Nous désirons sans cesse revivre une œuvre d'art ! L'on doit façonner de telle sorte sa vie que l'on éprouve le même désir devant chacune de ses parties ! Voilà la pensée capitale ! Ce n'est qu'à la fin que la doctrine de la répétition de tout ce qui a existé sera développée, dès qu'implantée au préalable la tendance à créer quelque chose qui, sous le soleil de cette doctrine, prospérera au centuple avec plus de vigueur[1] !

L'homme doit avoir comme nouvel impératif de faire de sa vie une œuvre d'art, car l'on souhaiter revivre sa vie comme on souhaite toujours revoir une œuvre, comme on prend plaisir à réentendre une même musique. C'est l'exemple que donne Nietzsche dans *Le Gai Savoir* :

> Voici ce qui nous arrive dans le domaine musical : il faut avant tout apprendre à entendre une figure, une mélodie, savoir la discerner par l'ouïe, la distinguer, l'isoler et la délimiter en tant qu'une vie en soi : ensuite il faut de l'effort et de la bonne volonté pour la supporter, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et pour son expression, de tendresse pour ce qu'elle a de singulier ; - vient enfin le moment où nous y sommes habitués, où nous l'attendons, où nous sentons qu'elle nous manquerait, si elle faisait défaut ; et désormais elle ne cesse pas d'exercer sur nous sa contrainte et sa fascination jusqu'(à ce qu'elle ait fait de nous ses amants humbles et ravis, qui ne conçoivent de meilleure chose au monde et ne désirent plus qu'elle-même, et rien qu'elle-même[2].

La musique apprend à aimer : à s'aimer soi-même et aimer la vie ; apprentissage qui passe par trois étapes : dépasser l'étrangeté d'une figure musicale, c'est-à-dire apprendre à la discerner ; apprendre ensuite à la supporter, pour, finalement, par un travail de patience, l'aimer, s'y être si bien attaché que l'on en souhaite le retour éternel. Ces trois étapes résonnent sur trois plans : le plan musical, le plan personnel (« Qui s'aime soi-même n'y sera parvenu que par cette voir : il n'en est point d'autre[3]. »), et le plan vital, son rapport à l'existence.

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir, Fragments Posthumes (1181-1882)*, *op. cit.,* p. 398.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 223.

[3] *Ibidem*. Nietzsche explique qu'il ne faut pas avoir honte de soi-même si l'on veut pouvoir supporter l'éternel retour. De la même manière, il décrit une musique (l'opéra italien) et une forme de roman (picaresque) qui ont la particularité d'être dénués de honte, et qui n'hésitent ainsi pas à faire sien le vulgaire et le mauvais goût : « C'est qu'ici la honte fait défaut et que toute vulgarité se manifeste avec autant d'assurance et de certitude que n'importe quoi de noble, d'aimable et de passionné dans la musique et le roman […]. » (*Ibidem*, p. 105).

Aussi, si la musique nietzschéenne a pour rôle de nous permettre de supporter la vie, elle ne consiste pas une fuite hors de celle-ci. Nietzsche refuse la notion de « l'art pour l'art[1] ». L'instinct essentiel de l'artiste n'est pas l'art en tant qu'art, mais l'art et son rapport à la vie. « L'art est la plus grande incitation à la vie : comment pourrait-on le concevoir comme dénué de finalité, de but, comme de l'art pour l'art [2]? » Si l'art permet d'alléger le fardeau du philosophe qui connaît toute la dimension tragique de l'existence, il n'est pas une consolation métaphysique, ou pire, un renoncement contemplatif comme chez Schopenhauer. L'art, au contraire, doit être un stimulant qui entraîne à vivre plus intensément, à rire de notre sort.

Le beau pour Nietzsche est avant tout ce qui nous affecte de joie, nous rend plus léger, souple, nous entraîne à marcher, danser sur des « rythmes légers, hardis, plein d'allant, assurés […][3]. » « Ce qui est bon est léger. Tout ce qui est divin marche d'un pied délicat[4]. » Dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche rappelle que la poésie était à l'origine un « art pédagogique » visant à purifier l'âme, à calmer les passions, et ce par la maîtrise du rythme. « Quand la juste tension, la juste harmonie de l'âme se perdaient, il n'était que de danser suivant la mesure du chantre – telle était la recette de cette cure de l'âme[5]. » Le chant de même était « un moyen d'adoucissement, non parce que le chant est doux en soi, mais parce que son action ultérieure est d'adoucir[6]. »

Comme les vociférations théâtrales de la passion nous déchirent les oreilles !

---

[1] « *L'art pour l'art* – serpent qui se mord la queue » (Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles, op. cit*., p. 79).

[2] *Ibidem*, p. 79-80. Dans la *Généalogie de la morale*, Nietzsche avait déjà sévèrement critiqué la définition kantienne de l'art (fondé sur le désintéressement) pour choisir celle de Stendhal : l'art comme « promesse de bonheur ». Il va même jusqu'à sous-entendre que la contemplation définie par Schopenhauer trouve sa raison dans une volonté de se libérer de pulsions sexuelles. Il ne manque pas l'occasion de confronter Kant et Schopenhauer à Pygmalion. (Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, traduction par Eric Blondel, Ole Hansen-Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson, Paris, Flammarion, 1996, p. 119-120).

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., p. 63.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.,* p. 21.

[5] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., p. 112.

[6] *Ibidem*. Ainsi en était-il, d'après Nietzsche, des chants des grecs anciens, lors de culte comme dans la vie profane.

> Comme tout le tumulte romantique, cette brouillonne agitation des sens qu'aime la plèbe cultivée, avec ses confuses aspirations au sublime, à la grandiloquence exaltée, à la surcharge contournée, comme tout cela est étranger à notre goût ! Non ! Si, à nous qui somme convalescents, il nous faut encore un autre art, c'est un art différent, un art moqueur, léger, fugace, divinement intact, divinement artificiel, qui monte droit comme une pure flamme dans le ciel sans nuages[1] !

Nietzsche, contre le symbolisme, contre l'écoute intellectualisée par laquelle s'infiltrent la métaphysique et des sentiments religieux, est pour une musique pure. C'est ainsi qu'il faut comprendre cette expression de « musique innocente » - innocente dans la mesure où elle ne prend qu'elle-même en compte et a, en quelques sortes, oublié le monde.

> […] j'appelle musique innocente, celle qui ne pense absolument qu'à soi et qui, à cause d'elle-même, aura oublié le monde, - la plus profonde solitude qui élève la voix, qui se parle d'elle-même, à elle-même, et qui ne sait plus qu'il y a là-dehors des auditeurs qui prêtent l'oreille, des effets, des malentendus et des insuccès[2].

Nietzsche reproche à Wagner de produire une musique pour le public, qui vise à le séduire. Une musique innocente, à l'opposé, ne prendrait pas l'auditeur en compte. Il s'agirait d'une musique qui adopterait, en quelque sorte, le point de vue du créateur, qui compose, seul, une pièce de musique. Ainsi, il existerait deux façons d'aborder une œuvre, soit devant témoins (et dans ce cas, même plongé dans la solitude, on continue à s'adresser à Dieu – Nietzsche donne l'exemple de la prière), soit on fait un art qui réside dans l'oubli, on crée une « musique de l'oubli »[3]. C'est ce que Nietzsche nommera autrement le « grand style » : « La force qui n'a plus besoin de preuve ; qui dédaigne de plaire ; qui se force à répondre ; qui ignore les témoins qui l'entourent ; qui se repose en soi, fataliste, loi entre les lois : c'est cela, le grand style qui parle de soi[4] . »

6. Critique du « laid intéressant » de la musique romantique

L'art, pour Nietzsche, ne doit plus être une fin en soi, comme c'était le cas encore dans *La Naissance de la Tragédie*. L'art ne prend sens que par son rapport à la vie, Nietzsche refuse toute notion de « beau en soi », de beauté purement artistique, conception qu'il considère comme une forme d'idéalisme, et donc de nihilisme. Il n'existe pas de

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de Nietzsche contre Wagner, *op. cit*, p. 85-86

[2] Friedrich Nietzsche, *Aurore*, *op. cit.*, p. 214.

[3] Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., p. 274.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 69.

« beauté en soi » ou de « laideur en soi » : aucun noumène esthétique. Beau et laid ne doivent être rapportés qu'à des critères humains ; bien plus, ils doivent être observables que par les réactions corporelles. : « L'esthétique n'est en fait qu'une physiologie appliquée[1]. » Nietzsche, contre l'art idéaliste, fait de l'art un sensualisme extrême.

C'est ainsi que le laid se verra assimilé à tout effet d'épuisement, de pesanteur, de vieillesse, de fatigue, effets qui s'expriment sur le plan du corps par des crampes, une forme de paralysie, d'engourdissement des sens, de lourdeur à l'estomac. Ainsi la musique de Wagner : « Wagner produit le même effet que l'ingestion réitérée d'alcool[2]. » Le laid nietzschéen se dénote par une diminution de la puissance d'agir et d'éprouver[3]. En cela, la musique wagnérienne est laide en tant qu'elle chercher à subjuguer, c'est-à-dire à violenter le corps.

> On peut mesure l'effet du laid au moyen d'un dynamomètre. Chaque fois que l'homme est accablé, c'est qu'il flaire la proximité de quelque chose de « laid ». Son sentiment de puissance, sa volonté de puissance, son courage, sa fierté tout cela diminue avec la laideur, et augmente avec la beauté[4]…

C'est sur ce point qu'il considérera le romantisme, et plus particulièrement la musique de Richard Wagner comme une véritable épidémie. « Ne remarquez-vous pas que si vous recourez à l'art, en tant que malade, vous rendez l'art malade [5]? » Wagner aurait rendu la musique malade, et de fait aurait attiré les malades, les « épuisés ». Il faut s'entendre ici sur le concept de maladie. Les objections de Nietzsche à l'égard de la musique wagnérienne sont d'ordre physiologique :

> Mon « fait » est que cette musique, dès qu'elle agit sur moi, rend ma respiration plus difficile : bientôt mon pied se fâche et s'insurge contre elle […]. – Mais mon estomac ne proteste-t-il pas à son tour ? Mon cœur ? Ma circulation sanguine ? Mes entrailles ? Est-ce qu'à l'entendre, je ne m'enroue pas imperceptiblement [6]?

On peut alors se demander si ce n'est pas Nietzsche qui serait trop malade pour

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.,*p. 63.

[2] *Ibidem,* p. 48.

[3] Il est en cela très proche de Spinoza.

[4] Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, *op. cit*., p. 76.

[5] Friedrich Nietzsche, *Aurore*, *op. cit.*, p. 218.

[6] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.,* p. 275.

apprécier la musique wagnérienne à sa juste valeur. Ce serait d'ailleurs une des réflexions d'un amateur de Wagner (allusion rapportée par Nietzsche) : « En somme, votre santé n'est pas assez bonne pour notre musique[1] ? » Justement, selon le philosophe, c'est sa maladie qui lui aurait permis de distinguer la part maladive du romantisme[2]. Car il y aurait deux types de souffrance : une souffrance due à une « surabondance de vie », et celle qui s'expliquerait par un « appauvrissement de la vie ». De même il y a aurait une santé apparente, qui renfermerait toute une part maladive, et ce que Nietzsche nomme une « grande santé », et qui consiste à, grâce à la maladie, et toutes les contraintes qu'elle entraîne, à affiner sa sensibilité de telle façon que l'on perçoive ce qui est sain. Il se serait alors aperçu que la musique qu'il aimait, en réalité, le rendait tout à fait malade. Toute la décadence de la foule, celle de la masse moderne, consiste justement en une « dégénérescence des instincts[3] », au sens où elle recherche, sans le savoir, ce qui lui fait mal, ce qui lui est le plus nocif, ce qui aggrave son état. « L'instinct est affaibli. On est attiré par ce qu'on devrait repousser. On porte à ses lèvres ce qui vous expédiera plus vite encore à l'abîme[4]. » Ainsi s'expliquerait le succès européen de Wagner : il aggraverait l'épuisement de l'homme moderne, et paradoxalement, attirerait tous les malades par cet épuisement même. La foule qui s'empresse d'aller écouter Wagner serait constituée de « ces hommes de la vie banale de l'âme, qui au soir ressemblent non pas à des vainqueurs sur des chars de triomphe, mais à des mulets abrutis par les coups de fouet trop fréquent de l'existence[5]. » Dans Le voyageur et son ombre, Nietzsche fait remarquer que la place de l'art a changé dans la société industrielle, ou ce qu'il nommera plus tard « le siècle des masses[6] » : l'art a été réduit à un simple loisir : « l'art du délassement, de la récréation plaisante », un « art mineur ».

Nous avons la conscience morale d'un siècle au travail : cela ne nous permet pas de

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 276.

[2] « Mon expérience la plus marquante fut une guérison. Wagner n'est qu'une de mes maladies. » (Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de Nietzsche contre Wagner, *op. cit,* p. 18.

[3] Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, *op. cit.,* p. 99.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de Nietzsche contre Wagner, *op. cit*, p. 29.

[5] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 114.

[6] Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, p. 204.

> donner à l'art nos meilleures heures, nos matinées, quand bien même cet art serait le plus grand et le plus digne. Il est pour nous affaire de loisir, de délassement : nous lui consacrons ce qui nous reste de temps, de force[1].

Le besoin d'art, chez les hommes modernes, revient à un besoin de narcotiques[2,] mais aussi d'une excitation des nerfs ; deux tendances a priori contradictoires, mais qui sont co-présentes, d'après Nietzsche, dans toutes formes d'art : un instinct de destruction, et un instinct d'éternisation[3]. Seulement, il y a diverses manières d'exploiter et d'approfondir ces deux instincts fondamentaux. L'homme moderne lui, recherche dans la destruction « l'ivresse, la crispation, le délire », et dans l'éternisation « le repos, le silence, la mer étale, la délivrance de soi ». L'homme moderne, « abandonné à ses instincts », tombe dans une contradiction de ceux-ci : « j'ai défini la modernité comme la contradiction interne physiologique[4] » écrit Nietzsche.

Nietzsche assimile la musique romantique a une découverte : celle de la « laideur intéressante ». Elle consiste à jouer du contraste entre les deux instincts contradictoires qui habite l'homme moderne: « […] aujourd'hui on ose provoquer chez l'auditeur la tempête et la révolte, le mettre hors d'haleine, pour lui donner ensuite dans un moment d'affaissement et d'apaisement, un sentiment de béatitude qui dispose à goûter de la musique[5]. » L'ivresse, l'excitation, la convulsion, l'étourdissement, l'hystérie cohabitent avec le repos, le silence, l'oubli de soi-même. Comment parvenir à faire cohabiter deux tendances aussi antagonistes ? Dans le cas de Wagner, l'ivresse est avant tout musicale, tandis que l'apaisement est mis en scène dans le drame, surtout au travers des idées métaphysiques qu'il incarne. Ainsi Nietzsche dénote dans la musique romantique deux éléments : une destruction nihiliste qui consiste à enlaidir la vie au lieu de l'embellir, à cultiver une « haine contre la vie »[6] ; et une éternisation qui est une

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Tome 2*, *op. cit*., p. 315. Nietzsche accusera Wagner d'avoir été tout à fait conscient de cet état de fait, et de s'en être servi. (Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, *op. cit.,* p. 83).

[2] « Qui nous racontera jamais l'histoire des narcotiques ! – c'est presque l'histoire de la « culture », de la soi-disant culture supérieure ! » (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 115).

[3] *Ibidem,* p. 278-279.

[4] Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, *op. cit.,* p. 98-99.

[5] Friedrich Nietzsche, *Aurore*, *op. cit.,* p. 207-208.

[6] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.*, p. 53-54, 71-72.

forme d'idéalisme d'origine religieuse, consacré « à un dieu à l'usage des malades, un Sauveur[1]. » Nietzsche n'aura pas pardonné à Nietzsche d'avoir écrit Parsifal.

Nietzsche use de mots très durs pour décrire ce qu'il appelle la foule, ou encore la masse. Elle se caractérise avant tout par sa fatigue. Celle-ci s'exprime par une forte altération de sa sensibilité. Nietzsche parle souvent des « verres grossissants » utilisées Wagner, pour les yeux « aveugles et fatigués » de son public[2]. C'est en raison de cette fatigue perceptive que la musique se doit d'être écrasante, brutale ; elle se doit de cultiver un art de la surcharge : ce que Nietzsche nomme souvent « l'expression à tout prix[3] » ou la « monstruosité expressive [4]». Cela consiste à explorer le laid, l'étrange, le contradictoire, le profond, l'obscurité, l'horrible, mais aussi la démesure, le colossal, pour provoquer un sentiment d'effroi et de sublime chez les spectateurs[5]. Le mot d'ordre revient à obtenir le maximum d'effets. Il s'agit de bouleverser, de trouver le « moyen d'agacer les nerfs fatigués[6] » : le spectateur doit être « renversé ».

Benoît Goetz affirme que Nietzsche aurait perçu dans la « wagnéromanie », une annonce de ce que deviendra plus tard le phénomène de la pop musique comme haschich du peuple en manque d'ivresse et de sensations fortes :

> Aujourd'hui, c'est exactement ce qui arrive au public dans les concerts populaires, où on les abreuve d'un mauvais théâtre et d'une musique qui les plonge dans un état de pure et simple stupeur. Nietzsche a été un très grand critique social qui a vu venir la société du XXème siècle[7].

Telle est la thèse défendue par Philippe Lacoue-Labarthe : la critique que Nietzsche a adressé à Wagner est une forme de prémonition de ce qu'allait devenir l'art de masse[8].

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.*, p. 72.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., p. 114.

[3] Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, *op. cit.*, p. 203.

[4] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Tome 2*, *op. cit.,* p. 81.

[5] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.,* p. 31.

[6] *Ibidem*, p. 30.

[7] Benoît Goetz, « Nietzsche aimait-il vraiment Bizet ? », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars, 2005, Consulté le 08 avril 2012. , URL : http://leportique.revues.org/index209.html

[8] Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, *op. cit.*, p. 196-199.

Ce qu'il aurait perçu est l'intensification du déclin de l'opéra par une amplification technique qui vise à provoquer un véritable sentiment de terreur et de fascination de la foule.

> Bayreuth n'est sans doute pas le premier projet artistique conçu du point de vue de la technique : ils sont légions depuis la Renaissance. Mais il est le premier qui périme, ou du moins sembla périmer, tout autre tentative s'accéder au grand – désormais broyé sous l'abondance. La vérité est que venait de voir le jour, par la musique (par la technique), le premier art de masse[1].

Pour s'assurer le succès, il aurait délaissé sa place de musicien pour se faire homme de théâtre. Premièrement parce que sa musique ne saurait se soutenir sans l'apport du théâtre. Car cette mise en avant de la dimension théâtrale trahirait une dégradation de la musique. La musique wagnérienne, selon Nietzsche, ne parvient pas à former un tout, mais présente une simple « anarchie des atomes », et représente ainsi le degré le plus bas de la volonté de puissance : une dégénérescence de la force d'organisation. Il remarque entre autre une décadence du sens du rythme à travers la « mélodie infinie ». Avec elle, on entre dans une mer dans laquelle on perd littéralement pied : « on finit par se livrer à la merci de l'élément ondoyant : il s'agit de nager[2]. » Nietzsche rappelle que la musique ancienne permettait au contraire de danser sur un rythme nettement délimité. Sentir le sol sous ses pieds et non succomber à une sensation de flottement qui « emporte » l'auditeur.

De même si Wagner a produit des œuvres immenses, cela ne s'expliquerait point par un sens inné de la composition, mais, tout au contraire, par un tour de passe de passe qui consiste à énoncer une loi l'a où justement manque une faculté[3]. Il s'agit en somme de

---

[1] Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, *op. cit.,* p. 19.

[2] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*. *Tome 2*, *op. cit*., p. 89.

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit*, p. 34. Georges Liébert fait remarquer que ce que pointe Nietzsche chez Wagner est également présent dans philosophie : production de livres d'aphorismes, impossibilité de faire un ouvrage d'une seule coulée, allant même jusqu'à parler d'une certaine forme de jalousie devant la réussite du musicien (Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, *op. cit.,* p. 122-123, 126-127). On remarquera d'ailleurs en comparant les textes, que des contradictions émergent entre divers aphorisme. Ainsi il signale l'effet bénéfique de l'inachevé qui permet au lecteur (ou pourrait tout aussi bien dire de l'auditeur) de compléter le manque et d'ainsi devenir actif (Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Tome 1*, op. cit., p. 177-178) ; il explique ailleurs que tout achèvement revient à affaiblir l'œuvre (*Ibidem*, p. 199) ;

« bluffer » par tous les moyens, de produire « l'impression de richesse [1]». La démesure de l'art wagnérien ne découlerait pas d'une maîtrise, mais tout au contraire d'une faiblesse de composition. Ainsi s'expliquerait ce que Nietzsche nommait déjà dans *Humain, trop humain*, « le style de la surcharge » : « Le style surchargé résulte, dans les arts, de l'appauvrissement de la force organisatrice associé à la profusion des moyens et des fins poursuivies[2]. » Si Wagner en tant que compositeur mérite d'être « sauvé », c'est seulement en tant que « grand miniaturiste », ce qui pour le compositeur de la *Tétralogie*, est bien sûr le pire compliment que l'on puisse lui adresser. On trouve déjà en germe, cette réflexion dans l'aphorisme § 155 d'*Opinions et sentences mêlées* à travers l'image d'un orgue de Barbarie – orgue qui peut chaque fois résumer toute l'entreprise du musicien décadent: « Les génies savent mieux que les talents dissimuler l'orgue de Barbarie, au moyen de leur drapé plus ample ; mais au fond, tout ce qu'ils peuvent aussi est de jouer et rejouer toujours leur demi-douzaine de vieilles rengaines[3]. » Toute la mise en scène et le déploiement de moyen de l'opéra wagnérien ne cacherait finalement… qu'un « orgue de barbarie » et quelques rengaines : les leitmotive. Chaque grande œuvre de Wagner ne serait donc qu'une somme « composite », « artificielle », faites de fragments hétéroclites : un « produit de synthèse ». C'est en raison de ses faiblesses de compositeur que Richard Wagner aurait tenu à « mélanger les genres », c'est-à-dire à créer l'œuvre d'art totale, assimiler musique et drame, ou plutôt soumettre la première à la seconde[4].

7. Critique du leitmotiv et de l'intellectualisation de l'oreille

Par l'ajout du drame, Wagner trahirait la musique, c'est-à-dire n'en aurait fait qu'un moyen. « De fait, il a passé sa vie à répéter que sa musique n'était pas que de la musique, mais beaucoup plus, mais infiniment plus ! « Pas seulement de la musique » : jamais un musicien ne parlerait ainsi[5]. » Toute la musique romantique serait ainsi « noyée dans la littérature ». Wagner se serait ainsi fait homme de théâtre et non plus

[1] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Tome 2*, *op. cit*., p. 98.

[2] *Ibidem*, p. 81.

[3] *Ibidem*, p. 99.

[4] Voir *Ibidem*, p. 91.

[5] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit*,, *p. 41.*

« seulement » musicien. « Wagner fait à l'aide de la musique tout ce qu'il est possible de faire sans que ce soit de la musique : il donne à « entendre » des boussifflures, des vertus, des passions[1]. » La dimension littéraire, lorsqu'elle s'intègre dans la musique elle-même, s'exprime à travers le leitmotiv. Dans une ébauche du plan du *Cas Wagner*, Nietzsche écrit : « la musique tenue en laisse, de l'extérieur - « cela signifie » - [2]». Wagner serait, par la généralisation de ce procédé, moins un musicien qu'un « rhéteur », et ce serait par les idées, censées être représentées par les leitmotive, qu'il aurait garantit son succès. Nietzsche a plusieurs fois évoqué les « verres grossissants » de l'art wagnérien : « Cet artiste est ambitieux, rien de plus : pour tout dire, son œuvre n'est qu'un verre grossissant qu'il offre à quiconque le considère[3]. » Dans ses pamphlets anti-wagnériens, Nietzsche parle assez peu des leitmotive, se contentant de les décrire comme des « cure-dents » aidant à digérer les « restes »[4]. Il nous semble toutefois que Nietzsche a profondément pensé ce problème dans deux autres ouvrages : *Humain, trop humains* et *Aurore*. Le problème du leitmotiv chez Nietzsche mérite d'être étudié en tant qu'il met également en jeu la notion de répétition. Comprendre en quoi la répétition, le revenir d'un leitmotiv serait condamnable permettra de comprendre quel type de répétition musicale est acceptable pour Nietzsche.

« Ah ! si nos penseurs avaient des oreilles pour écouter, à travers leur musique, ce qui se passe dans l'âme de nos musiciens[5] ! » C'est ce que Nietzsche prétend avoir fait à l'égard de Wagner. C'est dans un dialogue fictif avec un amateur de Wagner, que Nietzsche présente, de manière implacable, avec un souci extrême du détail, comment et pourquoi Wagner use du leitmotiv comme un orateur qui souhaiterait convaincre son auditoire. Il s'agit, encore une fois, d'un subterfuge que Wagner utiliserait par manque de confiance en sa propre musique. L'ensemble de cette description mérite d'être

[1] Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes. Début 1888 – début janvier 1889*, *op. cit*., p. 243.

[2] *Ibidem*, p. 259.

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit*., p. 180. Il nommera ensuite « l'artiste » en question : ce sera bien entendu Wagner (voir Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit*,„p. 24). Il n'hésitera pas alors à dire du compositeur prend son public pour des « imbéciles ». (*Ibidem*, p. 22).

[4] *Ibidem*, p. 37.

[5] Friedrich Nietzsche, *Aurore*, *op. cit.*, p. 208.

analysée en détail.

> Ce n'est pas encore cela qu'il veut nous dire, jusqu'à présent, il promet seulement qu'il veut dire quelque chose, quelque chose d'inouï, ainsi qu'il le donne à entendre par ces gestes. Car ce sont des gestes. Comme il fait signe ! comme il se redresse ! Comme il gesticule ! Et voilà le moment de tension suprême lui semble arrivé : encore deux fanfares et il présentera son thème superbe et paré, comme ruisselant de pierres précieuses. Est-ce une belle femme [1]?

Nietzsche commence par dire que Wagner cherche à exprimer « quelque chose », c'est-à-dire une idée extra-musicale, « inouïe ». Pour rendre son intention évidente, il userait de gestes (« Comme il gesticule ! »). Comment comprendre cette idée de « geste » ? Dans un aphorisme d'*Humain trop humain*[2], Nietzsche a développé toute une théorie du rapport entre le geste (autrement dit la « mimique ») et la musique (ou plus largement le domaine sonore). Il y explique que la compréhension entre les hommes ne s'est établie en premier lieu que par les gestes et leur imitation. Un geste douloureux (s'arracher les cheveux) était compris comme symbolisant la douleur ; un geste procurant du plaisir (rire) symbolisait le plaisir. C'est ainsi que ce serait former toute une symbolique du geste, c'est-à-dire une combinaison de signes et de sons Peu à peu, seul le son est devenu nécessaire, c'est-à-dire le langage. La musique romantique réutiliserait ce phénomène très ancien du rapport entre geste et son à ses propres fins. D'après Nietzsche, la musique sans gestes ou mimiques qui la commentent se résume à une « rumeur vide ». Cependant, ce long parallélisme, presque archaïque, entre le son (la musique), et le mouvement à créé, imprimé un réflexe : nous interprétons la musique en « figures musicales ». Celles-ci sont si vite saisies que les gestes ne sont plus nécessaires. Aussi, la « musique absolue » ne serait qu'une musique où tout doit être entendu symboliquement. Ainsi donc, lorsque Nietzsche dit de Wagner qu'il gesticule, cela signifie qu'il utilise cette relation implicite entre mouvement et sonorité, et réclame une audition symbolique de sa musique : il désigne une figure musicale. Une mélodie apparaît, et l'auditeur se demande aussitôt : « est-ce une femme ? est-ce un cheval ? » Nietzsche accusait déjà dans *Humain, trop humain*, l'intellectualisation des oreilles. Or cette tendance implique une atrophie de la sensibilité.

Plus l'œil et l'oreille se prêtent à la pensée, plus ils se rapprochent de la limite où

[1] Friedrich Nietzsche, *Aurore*, *op. cit.*, p. 213-214.

[2] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Tome 1*, *op. cit.,* § 216, p. 193-194.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> cesse leur sensualité : la joie se retire dans le cerveau, les organes des sens eux-mêmes s'émoussent et s'atrophient, le symbole prend de plus en pus la place de la chose, - et par cette voie nous en arrivons sûrement à la barbarie que par n'importe quelle autre[1].

La « barbarie » dont parle Nietzsche concerne la musique elle-même, devenue violente, justement en contre partie de cette intellectualisation des sens.

> Nos oreilles, du fait de l'entraînement extraordinaire auquel, l'évolution artistique de la musique moderne soumet l'intelligence, se sont de plus en plus intellectualisées. Aussi supportons-nous aujourd'hui des intensités sonores beaucoup plus fortes, beaucoup plus de « bruit », parce que nous sommes beaucoup mieux exercés que nos aïeux à discerner la raison qui s'y trouve[2].

Nietzsche a remarqué, dans l'usage du leitmotiv wagnérien, la coprésence d'une audition intellectuelle (cela signifie), mais aussi une énorme puissance instrumentale et une grande variété de timbres visant à impressionner son auditoire.

> - Ah ! comme il est méfiant ! il a peur que nous en nous fatiguions ! C'est pourquoi il enfouit ses mélodies sous des douceurs, - le voici qui fait même appel à nos sens plus grossiers, pour nous émouvoir et nous tenir de nouveau sous sa puissance. Ecoutez comment il évoque la force élémentaire des rythmes, de la tempête et de l'orage ! Et maintenant qu'il s'aperçoit que ceux-ci nous saisissent, nous étranglent et sont prêt à nous écraser, il ose mêler de nouveau son thème au jeu des éléments pour nous convaincre, nous qui sommes à moitiés assourdis et ébranlés, que notre assourdissement et notre émotion sont les effets de son thème miraculeux. Et désormais les auditeurs prêtent foi : dès que le thème retentit, un souvenir de ces émouvants effets élémentaires naît dans leur mémoire, - et le thème profite maintenant de ce souvenir – le voici devenu « démoniaque » ! Quel connaisseur de l'âme humaine est ce musicien ! Il nous domine avec les artifices d'un orateur populaire. – Mais la musique se tait.

L'analyse opérée par Nietzsche est d'une grande finesse. Wagner, en bon orateur, tromperait son auditoire par un mélange virtuose de deux types d'auditions : une audition intellectuelle, et une audition physique. Lorsqu'il use de grands moyens instrumentaux et provoque une écoute sensuelle de la musique chez l'auditeur, il s'empresse d'y mêler une audition intellectuelle, afin de laisser croire que les sensations, à la base provoquées par la puissance instrumentale, sont en fait le fruit des idées enveloppées par les leitmotive. En somme, Wagner n'est pas un musicien au sens où il utilise le son uniquement pour mettre en valeur des idées non musicales. La musique est

[1] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Tome 1*, *op. cit.*, p. 195.

[2] *Ibidem*, p. 194.

réduite à un simple effet qui doit renforcer ça et là les symboles développés dans le drame[1].

> Et maintenant il est persuadé qu'il a convaincu ses auditeurs, il présente ses inventions comme si elles étaient les choses les plus importantes sous le soleil, il indique son thème d'un doigt insolent, comme s'il était trop bon pour ce monde.

Rien ne saurait être trop bon pour ce monde d'après Nietzsche, et toute forme d'idéalisme consiste à nier la vie, à croire en l'existence d'un outre monde, meilleur que le notre. En somme, c'est la religion qui reprend toute sa vigueur dans le drame romantique.

8. L'idéalisme religieux de la musique romantique

L'artiste romantique prend la fonction du prêtre – il devient « un téléphone de l'au-delà », un « ventriloque de Dieu[2] ».

> Qu'on ouvre bien les oreilles : tout ce qui a jamais poussé sur le terrain de la vie appauvrie, la grande imposture de la transcendance et de l'au-delà, a trouvé dans l'art de Wagner son plus sublime avocat : et ce, non en formule – Wagner est trop intelligent pour s'exprimer en formule – mais en s'adressant à la sensualité qui, à son tour, épuise et brise l'esprit[3].

Nietzsche reprend ici l'observation qu'il avait établie à propos des leitmotive : la transcendance, l'idée d'une présence lointaine désignée par les symboles est imposée par le biais de la puissance sonore, de l'amplification, et donc en subjuguant le corps. C'est ainsi qu'à cette puissante oppressante répond un idéalisme vague, une volonté d'éternisation. Et Nietzsche ne manque pas de remarquer que c'est la découverte de

[1] L'usage du leitmotiv tel qu'il est pratiqué par Wagner, mais aussi la place du drame serait pour Nietzsche une conséquence d'un épuisement général de l'imagination. « Lorsque l'imagination d'un peuple se relâche, un penchant naît en lui de se faire représenter ses légendes sur la scène, il supporte les grossiers remplaçants de l'imagination, - maos pour l'époque à laquelle appartient le rhapsode époque, le théâtre et le comédien déguisé en héros sont une entrave au lieu d'une aile de l'imagination : ils sont trop près, trop définis, trop lourds, trop peu rêve et vol d'oiseau. » (Friedrich Nietzsche, *Aurore*, *op. cit.*, p. 217). On peut ainsi estimer la « santé » d'un peuple, c'est-à-dire la finesse de sa sensibilité, selon que le drame est une gêne ou l'inverse.

[2] Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 118.

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.,* p. 47.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Schopenhauer qui a transformé toute la musique de Wagner[1]. En effet, par l'intermédiaire de la philosophie schopenhauerienne, la musique prend une importance primordiale car elle n'est même plus phénomène mais exprime directement la Volonté. C'est par cette valorisation extraordinaire du musicien, mais aussi par le rapprochement entre musique et métaphysique que Wagner aurait gâté tout son art pour en faire un vecteur d'idéal[2]. Déjà dans *Humain, trop humain*, Nietzsche avait remarqué cette reprise de l'exaltation religieuse sur le plan de l'art :

> L'art lève la tête là où les religions perdent du terrain. Il reprend une foule de sentiments et d'états d'âme engendrés par la religion, les choie de tout son cœur et y gagne de nouvelles profondeurs, un surcroît d'âme, qui le rendent capable de communiquer élévation et inspiration, ce qu'il ne savait pas faire auparavant[3].

C'est ainsi que peut se comprendre l'accusation nietzschéenne du modernisme comme « bonne conscience dans le mensonge[4] ». N'est-ce pas justement un attribut de l'art qu'il affectionne et recherche : en rester à l'apparence et cultiver la tromperie, le jeu, la divulgation ? Or, la différence essentielle est que la musique romantique ment au profit d'un autre monde, d'un outre-monde, d'une transcendance, tandis que le mensonge artistique nietzschéen sert à affirmer les puissances de ce monde-ci, de l'immanence.

Il y a ainsi deux sortes de pessimisme. Le « pessimisme romantique » consiste à élever un problème idiosyncrasique à l'état de loi universelle pour se venger contre la vie. Nietzsche pense encore ici à Schopenhauer dont toute l'esthétique s'expliquerait du fait que l'œuvre d'art agissait comme un calmant sexuel sur le philosophe[5]. L'autre pessimisme, que Nietzsche qualifie de « dionysiaque » serait celui de Stendhal qui qualifie l'art comme une « promesse de bonheur ». Ce pessimisme partage la volonté d'éternisation avec le romantisme, mais tandis que ce dernier s'exprime dans une volonté de nier la vie au profit d'un idéal et d'une contemplation ; l'éternisation

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 117-118.

[2] Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche demeurait fidèle à cette lecture schopenhauerienne et a fait de Wagner le porte parole d'un lien entre musique et métaphysique. C'est donc, encore une fois, toute la première esthétique qui est rejetée au profit de son stricte opposé.

[3] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, *tome 1*, *op. cit.*, p. 158.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.,* p. 55.

[5] Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 119-120.

nietzschéenne aurait pour source « un sentiment de reconnaissance et d'amour[1] ». L'amour dont il est question, c'est bien sûr l'amour de la vie, ce que Nietzsche nomme l'*amor fati*.

> Ma formule pour ce qu'il y a de grand dans l'homme est amor fati : ne rien vouloir d'autre que ce qui est, ni devant soi, ni derrière soi, ni dans les siècles des siècles. Ne pas se contenter de supporter l'inéluctable, et encore moins se le dissimuler – tout idéalisme est une manière de se mentir devant l'inéluctable – mais l'aimer[2]...

En 1871, Nietzsche se demandait toujours ce « que devrait être une musique dont le principe originel serait, non pas le romantisme, à l'exemple de la musique allemande, - mais l'esprit dionysien [3]?... » Dix années après avoir écrit ces lignes, Nietzsche assimilera l'opéra de Bizet à la musique dionysiaque. Aurait-il véritablement trouvé en Carmen de Bizet cette nouvelle forme musicale qu'il attendait ? Il opposera systématiquement Bizet à Wagner, contre le goût pour l'obscurité de la musique allemande, il faut une musique claire, lumineuse : « Il faut méditerraniser la musique[4] […] » écrit-il dans une de ses formules éclatantes qui resteront célèbres. Mais encore aujourd'hui, on se dispute pour savoir si Nietzsche aimait vraiment Bizet, ou s'il ne s'agissait là que d'une mordante plaisanterie pour s'opposer à Wagner : « Si, dans ces pages, je vante Bizet au détriment de Wagner, ce n'est pas, uniquement, malice de ma part.[5]. » Pourtant, Bizet n'est aucunement mentionné dans *Ecce Homo* et Wagner revient au premier plan : « Mais, aujourd'hui encore, je cherche en vain une œuvre qui ait la même dangereuse fascination, la même effrayante et suave infinitude que Tristan – et je la cherche dans tous les arts[6]. » Il nous semble que Daniel Halévy voit juste lorsqu'il écrit : « Le Rubens de la musique n'existe pas. Carmen lui plaît toujours ; mais ce n'est pas une œuvre, c'est le signe d'une œuvre qui n'a pas été écrite[7]. »

Mais Nietzsche, toujours dans *Ecce Homo*, va plus loin. Il déclare en effet que ce qu'il

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 279.

[2] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 60.

[3] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.,* p. 42.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.*, p. 24.

[5] *Ibidem*, p. 17.

[6] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 50.

[7] Daniel Halévy, *Nietzsche*, *op. cit*., p. 380.

avait décrit dans ses premières œuvres comme étant la musique dionysienne n'était en rien celle de Wagner ; et qu'il dut donc lui-même créer cette nouvelle musique dans sa propre œuvre[1]. « J'ai vu fort au-dessus de Wagner la tragédie accompagnée de musique et fort au-dessus de Schopenhauer j'ai perçu la musique dans la tragédie de l'existence[2]. »

C'est ainsi que l'on a plusieurs fois tenté de déterminer qu'elle aurait été la « musique nietzschéenne », c'est-à-dire la musique que Nietzsche attendait. Georges Liebert propose Stravinsky et Ravel[3] ; Lyotard pense au contraire que Nietzsche, comme Adorno, aurait aimé Schönberg contre Stravinsky (Lyotard va même jusqu'à supposer que la musique du « dernier-Nietzsche » ne peut qu'être celle de John Cage et Kagel[4]), Evidemment, toute supposition de ce type est hasardeuse et implique plus le commentateur que le philosophe lui-même. Mais il peut même arriver que l'on propose la musique dite *noise* de *Merzbow*, extrêmement violente et bruitiste, comme l'incarnation de la musique nietzschéenne. Un tel contresens s'explique du fait qu'on se base davantage sur ce que Deleuze a fait de Nietzsche plutôt que sur Nietzsche lui-même[5].

---

[1] « […] ce que, dans mes jeunes années, j'avais entendu dans la musique de Wagner, n'a strictement rien à voir avec Wagner ; que, lorsque je décrivais la musique dionysienne, je décrivais ce que j'étais seul à avoir entendu, et que, d'instinct, j'étais obligé de transposer et de transfigurer dans l'esprit nouveau que je portais en moi. » (Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 81). C'est ainsi que dans *Wagner à Bayreuth* , il ne serait finalement que question de Nietzsche (« […] dans tous les passages d'une importance psychologique capitale, il n'est question que de moi – on peut sans hésiter mettre mon nom ou celui de Zarathoustra partout où le texte indique « Wagner ». ») (*Ibidem*, p.!&).

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir. Fragments posthumes (1881-1882)*, *op. cit.*, p. 377.

[3] Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, *op. cit*., p. 103-105. Il rejoint sur ce point l'avis d'André Schaeffner qui propose plus précisément *Les Noces* de Stravinsky comme la musique dionysiaque attendue par Nietzsche.

[4] « La musique qu'attend ce Nietzsche-là, c'est celle que va faire Schönberg […]. Mais la musique qu'il fallait au denier Nietzsche ce n'était plus celle de Schönberg-Adorno, c'est celle de Cage ou celle de Kagel. » (Jean-François Lyotard, « Notes sur le retour et le Kapital », *Nietzsche aujourd'hui ?*, *volume 1*, *op. cit.,* p. 153).

[5] Christopher Cox, « Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music *», A Companion to Nietzsche*, édité par Keith Ansell Pearson, Oxford, Blackwell, 2006, p. 222. On peut également citer Raymond Court qui pense l'esthétique musicale nietzschéenne comme un refus du monde tonal au profit d'une affirmation du

C'est un curieux renversement qui s'établit. Deux auteurs aux théories esthétiques que l'on pensait intimement liées s'avèrent être étrangères l'une envers l'autre. Ce que Nietzsche critique dans la musique en général, et chez Wagner en particulier, à savoir l'inachevé, la démesure sublime, l'intellectualisation de l'écoute par le biais du leitmotiv, et le lien entre musique et métaphysique, tout ces points sont adoptés positivement par Deleuze (qui prendra d'ailleurs Wagner en guise d'exemple sur plusieurs aspects). L'évolution fort complexe de la position nietzschéenne quant à la musique aurait-elle échappée à la profondeur de vue deleuzienne ? Ce différend nous semble découler du malentendu quant à l'éternel retour. Selon que le monde se répète à l'identique, ou ne cesse de se renouveler, la conception de la musique ne sera bien évidemment plus la même. Mais pour ne pas en rester à une simple opposition, peut-être serait-il intéressant d'assimiler Deleuze et le premier Nietzsche, celui de *La Naissance de la tragédie*. À cette époque, Nietzsche faisait encore l'éloge de Wagner, et pensait que cette musique libérerait de l'individuation apollinienne au profit de l'Unité primordiale propre à Dionysos. L'artiste devait développer un art de l'excès, un sens inné du sublime, pour produire une « dissonance musicale » qui force l'auditeur à désirer entendre au-delà de la musique, emporté dans une « aspiration vers l'infini »[1]. Sans forcer les textes, il n'est pas difficile de rapprocher le dionysiaque nietzschéen du virtuel deleuzien, et l'individuation apollinienne à l'actuel des formes et des sujets. La pensée musicale de Deleuze ne serait donc plus simplement opposée au nietzschéisme en général, mais elle serait plutôt en accord profond avec le « premier Nietzsche », celui qui demeurait encore wagnérien.

---

hasard brut et sauvage et du multiple chaotique. On reconnaît d'ailleurs sans mal l'inspiration deleuzienne (l'éternel retour comme affirmation d'un « chaosmos »). (Raymond Court, « La Faillite de la représentation et l'esprit de la musique moderne, *L'Univers Philosophique*, *op. cit.*, p. 635-342).

[1] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit.*, p. 172.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

CONCLUSION

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Le devenir-philosophique de la musique à l'œuvre dans la pensée deleuzienne ne nous ramènerait-il pas vers une forme somme toute assez traditionnelle d'idéalisme ? Il peut paraître étonnant de pouvoir conclure que le deleuzisme musical s'opposerait au Nietzsche de l'Eternel retour, et se montrerait plus proche des thèses de *La Naissance de la Tragédie* inspirées par l' « Unité primordiale » de Schopenhauer. Jacques Rancière a pourtant mis en évidence la présence du concept schopenhauerien de musique dans l'esthétique littéraire de Deleuze. La première intention deleuzienne aurait été de libérer le roman de toute forme de symbolisme. À partir de là, un récit est expérimental en ce sens qu'il éprouve son propre procédé sur son matériau. Mais Rancière met le doigt sur un glissement : Deleuze ne décrit jamais ce que la langue *fait*, mais dit ce qu'elle *raconte*. Soit le « piaulement douloureux » de Grégoire dans la nouvelle de Kafka. Le récit ne fournit que les retranscriptions des paroles que Grégoire émet, et l'effet d'étrangeté que celui-ci éprouve. Mais en aucun cas le piaulement ne constitue autre chose qu'un mot parmi d'autres. Il est en cela inapte à tailler une nouvelle langue dans la langue comme le soutient pourtant Deleuze. Et c'est sur cette métaphysique d'une sonorité inaudible que Rancière fait un parallèle avec le concept schopenhauerien de musique. Finalement, la musicalité intensive du texte ne partagerait rien avec la musique réelle, mais témoignerait d'un monde moléculaire, cinétique et fait de particules, un monde caché derrière le voile de la représentation molaire[1]. Partant de là, peut-être ne faudrait-il plus s'étonner que Deleuze, indirectement certes, puisse défendre l'esthétique wagnérienne contre la critique nietzschéenne. Ainsi en est-il du temps non-pulsé, que Nietzsche critiquait comme « aquatisme » sonore, mais qui est élevé par Deleuze au titre de dimension que toute musique se doit d'atteindre. Quant à l'heccéité, elle est assimilée à ce qui pour Nietzsche n'était qu'un simple « cure dent » sonore : le leitmotiv, syndrome d'une néfaste intellectualisation de l'oreille. Mais plus profondément, c'est à l'idéalisme musical, rejeté en bloc par Nietzsche au profit de la seule sensation, qui est assumé par Deleuze. Selon la conception nietzschéenne, la musique possède un effet des plus salvateur en tant qu'il ouvre sur une adhésion au retour du même, et permet ainsi d'aimer la vie et non plus de la juger. Aucune consolation dans un « arrière-monde » que le sonore déploierait, mais au contraire l'affirmation de la sonorité dans sa dimension concrète, ce qui conduit vers une

[1] Jacques Rancière, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 179-203.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

adhésion inconditionnelle à la vie, à l'instant présent. Selon la conception deleuzienne, tout au contraire, la musique atteint des états proprement « célestes » en ceci qu'elle nous permet de renouer avec l'Un-Tout cosmique, la mémoire du passé pur qui offre l'opportunité d'un recommencement. En cela, la musique n'est jamais « que » de la musique, puisqu'elle « capte » des affects, des souvenirs purs qui sont indépendants de la perception comme du matériau de l'œuvre. Ces souvenirs purs et virtuels correspondent à des devenirs-oiseau, devenirs-enfant, devenirs-femme – devenirs que Félix Guattari trouve rassemblés dans la *Recherche* proustienne. En effet, lorsque Swann discerne dans la petite phrase une « présence féminine abstraite », tantôt sous la forme d'une « passante inconnue », d'une « confidente » ou d'une « déesse », il fait le récit d'un devenir-femme de cette musique. Ce sera dans le Septuor qu'un tel devenir s'intensifiera pour le narrateur qui perçoit une ronde de dyades, de fées et de divinités familières. Un devenir-animal est également présent lorsque le narrateur assimile le Septuor à un « mystique chant du coq » et la Sonate à un « roucoulement de colombe ». Finalement, on retrouverait, toujours d'après Guattari, un devenir-enfant, lorsque ce même narrateur remarque une phrase familiale qu'il suppose avoir été inspiré à Vinteuil par le sommeil de sa fille.

Dans cette série d'exemples, il nous semble reconnaître le glissement que Rancière avait repéré dans la conception deleuzienne du littéraire. On remarquera d'ailleurs que Deleuze, lorsqu'il s'agit d'aborder la musique, fait souvent appel à des littérateurs. Proust et Moré racontent tout deux les impressions d'un auditeur sous la forme d'un récit, tandis que les chiens musiciens et le couinement de Joséphine chez Kafka, les accords de guitare dans *Pierre et les ambiguïtés* de Melville, les visions d'apocalypse d'Henry Miller inspirées par la musique de Varèse sont autant d'exemples littéraires qui ne cesseront de faire retour pour évoquer la musique[1]. L'agencement musical décrirait donc moins ce que la musique fait, mais bien plutôt ce qu'elle raconte. Dans le contexte de *Mille Plateaux*, certes, le pôle d'expression emprunte des éléments musicologiques à Pierre Boulez (temps non pulsé, diagonale, espace lisse). Pourtant, la diagonale imperceptible comme but de tout style musical ne saurait se limiter à la seule expression, puisqu'elle « fait bloc » avec un contenu qui est lui-même non musical : la

[1] Henry Miller, *Le Cauchemar climatisé*, traduit de l'anglais par Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, 1954, p. 189-204.

ritournelle de l'enfant, de la femme et de l'oiseau. Si l'on soutient alors un parallèle avec le travail littéraire, on pourrait à la rigueur dire que la diagonale correspond à malmener la syntaxe, mais que cet exercice n'existe que pour créer une indiscernabilité, tendre vers une limite qui touche au non-musical : le devenir-enfant, le devenir-femme, ou le devenir-oiseau comme visions du musicien. Si donc Deleuze réclame une foi en ce monde, il s'avère à ce stade que le lecteur se doit d'accorder une foi en la théorie deleuzienne lorsque celle-ci nous ouvre les portes de l'imperceptible, du moléculaire qui ne fait plus qu'un avec le cosmique. Car cette limite non-musicale, inaudible, indétectable par nature, que fait-elle, sinon nous reconduire vers une forme, certes puissante et pleine de poésie, de théologie négative ? La musique ne se retrouve-t elle pas tout à fait soumise à une métaphysique selon une perspective somme toute assez traditionnelle ?

On aura remarqué une « fictionnalisation » de la musique dans la pensée deleuzienne. Autrement dit, la musique n'est pas « que » de la musique. La musique, après tout, peut-elle exprimer autre chose que ce qu'elle est : un pur et simple événement sonore ? Ne faut-il pas penser, avec Hanslick, qu'une pièce musicale ne se résume qu'à sa forme, qu'une composition ne consiste qu'aux rapports entre les sons qui la composent. Comment, en effet, de la musique pourrait-elle exprimer du « non-musical » ? Pour Clément Rosset, toute attribution d'éléments étrangers à la musique n'est que fabulation et ne saurait concerner la musique elle-même.

> Ce que nous dit la musique passe avec la musique et doit être trouvé dans son propre dire, non recherché à l'extérieur de lui. Tout ce qu'on peut faire est d'y revenir et de réécouter […]. Mais on n'en saura jamais plus, à moins d'imaginer à son propos des rêveries personnelles et purement extra-musicales, lesquelles, n'ayant aucun rapport avec l'émotion qui m'a saisi et dans un certaine mesure intrigué, ne m'informe en rien[1].

Le piège ici consisterait à faire de la musique une simple illustration d'une idée philosophique. Si Nietzsche a demandé « qui réfuterait un son ? », Jankélévitch demande à l'inverse quelle philosophie un son pourrait-il réfuter.

> L'homme est d'autant plus tenté d'attribuer au discours musical une signification métaphysique que la musique, n'exprimant aucun sens communicable, se prête avec

[1] Clément Rosset, *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012, p. 23.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

> une docilité complaisante aux interprétations les plus complexes et les dialectiques ; il incline d'autant plus à lui conférer la dimension d'une profondeur qu'elle est, peut-être, une apparence plus superficielle. La musique a bon dos ! Ici tout est plausible, les idéologies les plus fantastiques, les herméneutiques les plus insondables… Qui nous démentira jamais[1] ?

Une position, qu'on pourrait qualifier d'intermédiaire, consisterait à penser que la musique peut évoquer de l'inaudible, mais un inaudible immanent au sonore lui-même. Cet inaudible serait bien du sonore, mais un sonore qui excéderait notre capacité de perception. Le rôle d'un musicien consisterait alors à créer dans le son des signes qui excèdent l'audible. C'est la position de Jean-François Lyotard lorsqu'il écrit : « L'audible de l'œuvre n'est musical qu'autant qu'il évoque de l'inaudible[2]. » Autrement dit, une œuvre qui se limiterait à sa pure phénoménalité sonore n'est que son ; elle ne saurait devenir musique que si elle évoque de l'imperceptible. S'installe alors un paradoxe : il existerait une matière sonore qui ne s'entend pas, mais qui pourtant serait déjà du son[3]. Et c'est justement sur cet aspect paradoxal, fait remarquer Lyotard, que musique et philosophie se rejoignent. Gilles Deleuze se montre très proche de la position lyotardienne puisque selon lui, la musique consiste à rendre audible ce qui ne peut l'être : « Il n'y a pas d'oreille absolue, le problème c'est d'avoir une oreille impossible – rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes. » En cela, Deleuze, comme nous avons tenté de le démontrer, s'oppose à Nietzsche et adopte les idées de Wagner et de Proust : la musique n'est musique que si elle exprime un phénomène qui dépasse le son, le déborde, et tend vers une inexprimable métaphysique. On aura remarqué l'évocation de devenir-femme, devenir-enfant, devenir-animaux dont certaines manifestations se retrouvent dans la littérature proustienne, à travers l'œuvre de Vinteuil et ses « êtres musicaux » d'un « autre monde », et bien sûr dans à travers le réseau motivique wagnérien. Cet « autre monde » correspond, chez Deleuze, à une mémoire virtuelle et cosmique dont la présence peut nous être révélée par une pure impression de passé. Ainsi, si Nietzsche, à travers son approche physiologique du son, annonçait la musique moderne, Deleuze, avec Guattari, réactive au contraire la thèse romanque selon laquelle la musique ne se réduit pas au sonore, mais éveille un font

[1] Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 19.

[2] Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 2005, p. 187.

[3] *Ibidem*, p. 186.

mystérieux et inexprimable. Telle était notamment la position soutenue par Proust lorsqu'il écrit, dans une lettre de 1895 :

> […] l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expressions finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées – peinture, scultpure…) de notre âme qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête aussi et qu'on peut pour cela appeler religieux[1].

On retrouve ici un condensé des thèses romantiques sur la musique – thèses qui trouvent leur source commune dans l'œuvre hoffmannienne[2]. Dans la mesure où Deleuze s'inpire grandement de Proust pour aborder le problème musical, il ne faut peut-être pas s'étonner de déceler dans la métaphysique musicale du philosophe de nombreux points communs avec les thèses de l'écrivain allemand.

On sait que la musique orchestrale fût jugée par Hoffmann comme l'art le plus romantique qui soit, le sonore étant le plus à même de donner un véritable pressentiment d'infini. Deleuze évoquera une « supériorité » du musical dans la mesure où, par son immatérialité, sa plus grande indépendance par rapport à la forme, il se rapproche au mieux de la variation continue propre à l'infini. Mais on retrouve bien d'autres points de recoupement entre les deux conceptions de l'art musical. Les deux auteurs partagent l'idée que la musique capte l'invisible, ouvre à un autre monde, transfiguré, délivré de la matière (images de l'envol, d'anges), à la fois voluptueux et terrible : toujours celui de l'infini. On retrouve également à ce propos les images d'entrées et de sortie de la maison associées à la musique, avec la mort comme risque toujours éventuel décrit comme une chute[3]. Deleuze partage avec Hoffmann l'idée que le musicien court toujours le risque de sombrer dans la folie, et ce en tant que

---

[1] Marcel Proust cité par Marcel Schneider, *La Symphonie imaginaire*, Paris, Seuil, 1981, p. 181.

[2] Selon Timothée Picard, Hoffmann est la source essentielle du romantisme sur la question musicale. Bien plus, les théories wagnériennes et baudelairiennes s'inspireraient majoritairement de l'œuvre hofmannienne. (Timothée Picard, « L'Esthétique musicale d'Hoffmann à ses héritiers », *Romantismes, l'esthétique en acte*, direction de Jean-Louis Cabanès, Paris, Presses Universitaire de Paris Ouest, 2009).

[3] Voir sur ce point Alain Montandon, « L'Imaginaire de la musique chez E.T.A Hoffmann », *E.T.A Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrant*, présentés par Alain Montandon, Paris, Éditions Peter Lang SA, 1987, p. 21.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

« voyant » (Deleuze privilégie l'exemple de la folie de Schumann quand ce dernier se retrouvait dans le célèbre Kreisler. Les deux penseurs défendent l'idée que la musique est a-représentative, mais exprime des sentiments de manière absolue (la joie, la mort, autrement dit l'affect)). Enfin, l'essence mystérieuse de la musique correspond précisément à la réminiscence[1]. Plus généralement, on retrouve dans le romantisme le chiasme qui est à l'œuvre chez Deleuze. En effet, si, en termes deleuziens, nous pouvons parler d'un devenir-musical du conceptuel (qui s'exprime par une métaphorisation des concepts, une modulation perpétuelle de la pensée), et d'un devenir-conceptuel de la musique (insertion de la musique dans une métaphysique générale), il existe dans le romantisme une conception métaphysique de la musique, mais aussi une métaphorisation de la métaphysique par la musique.

Ainsi, si la conception deleuzienne du langage se réfère plus volontiers à Rousseau, on retrouve aussi chez Hoffmann cette idée que la musique et l'écriture ont pour commune origine l'oralité, et qu'ainsi écrire doit renouer avec l'aspect purement sonore, asémantique, de la langue[2]. Cette langue au-delà de la langue, en tant qu'elle se rapproche de la musique, est à même de s'élever vers un pressentiment de l'infini, un sentiment de sublime[3]. Mais sur un plan philosophique, Deleuze partage avec le romantisme une absence de système mise en système, autrement dit une « systématique de l'infini » par la combinatoire d'éléments hétérogènes ; la critique comme ouverture de perspectives créatrices, quitte à avoir recours à la combinaison d'éléments hétérogènes; la création de « dualités dynamiques », d'un jeu d'oppositions de terme qui déploie un régime intensif (ce que Novalis nommait justement « romantisation ») ; une philosophie de l'indéfini, à la fois floue et pleine de tensions, afin d'échapper à toute

[1] C'est ce que soutient Alain Montandon lorsqu'il écrit à propos d'Hofmmann : « Corps, combat, lutte, envolée et souvenir, la musique apparaît comme la réminiscence d'un corps céleste. Kreisler et Gluck se frappent plusieurs fois le front du plat de la main, le regard tourné vers le ciel comme « quelqu'un qui vuet éveiller en soi un souvenir. » » (Alain Montandon, « L'Imaginaire de la musique chez E.T.A Hoffmann », *E.T.A Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrant*, *op. cit.*, p. 15).

[2] Voir Walter Mesa, « L'écriture et la musique chez E.T.A Hoffmann », *E.T.A Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrant*, *op. cit.*, p. 41.

[3] Carl Dalhaus, *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Paris, Contrechamps, 1997, p. 87-88

fixation dans un système au profit du seul élan[1]. Jean-Christophe Bailly évoque un singulier « sens encyclopédique » propre aux romantiques, et qui consisterait à détruire les unités respectives de chaque domaines (littérature, philosophie, sciences) pour emporter ces diverses pensées dans une œuvre de l'inachèvement :

> Une solution fût d'adopter les formes qui étaient déjà là en les faisant éclater de l'intérieur par un afflux de sens (…). La pensée nouvelle, bruissante, égarée, y cricule dans un réseau qui n'a pas été prévu pour elle. Il en résulte des œuvres où la part d'affabulation – mise en forme hâtive de l'énigme – est considérable, choquante peut-être, mais où le courant passe tout de même avec une étonnante rapidité, en flèche. […] De concept en concept une machinerie fonctionne, fascinante et quelque part stupide ; à l'opposé une onde circule et ne s'arrête qu'à ses éclairs, comme ces orages nocturnes qui dans les pays chauds révèlent en une fraction de seconde le paysage sous un angle et une lumière inspirés[2].

Une telle description de la pensée romantique nous semble, de façon troublante, extrêmement proche de la philosophie deleuzienne. On y retrouve en effet l'idée du déplacement ou du détournement de concepts préexistants comme la tâche première de la pensée ; la sensation d'une pensée qui est à la dérive dans des domaines qui lui sont tout à fait étrangers ; l'idée de fabulation que Deleuze plaçait, à partir de Bergson, au cœur de l'activité artistique (et de la part-artiste de la philosophie) ; l'énigmaticité fondamentale du système dûe à son ouverture, son indétermination ; l'idée de « courant », d'une lecture en intensité, selon les vitesses et les lenteurs de la pensée ; la description de la part conceptuelle du concept comme une « machinerie », conséquente par ses moyens, mais « stupide » au regard de sa fin[3] ; une assimilation de la part musicale du concept à une « onde », autrement dit une diagonale de pensée qui passerait entre les concepts sans jamais pouvoir se réduire à aucun d'eux : un pressentiment d'infini dans la pensée.

---

[1] Nous nous appuyons essntiellement sur l'ouvrage suivant : Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, publié et traduit avec le Concours du Centre Nationa du Livre, Paris, Librairie Joé Corti, 2003.

[2] Jean-Christophe Bailly, *La Légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Union Générale d'éditions, 1976, p. 17, 19-20.

[3] Clément Rosset avait perçu chez Deleuze un aspect grotesque dans le style : un déploiement extraordinaire de raffinements, de « moyens » philosophiques, mais « pour rien », pour créer une indétermination générale. (Clément Rosset, « Sécheresse de Deleuze », *L'Arc*, numéro 49, op. cit., p.91).

ANNEXE

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Le *Projet/Objet* zappaïen et l'idéal simultanéiste

Nous avons intégré à la thèse le travail accompli en parallèle sur l'œuvre zappaïenne qui, au départ, était destinée à entrer en relation avec la pensée deleuzienne. Notre recherche sur l'esthétique de Zappa a pris une toute autre direction que celle proposée par la pensée deleuzienne.

Le problème de notre étude concerne l'esthétique du compositeur américain Frank Zappa (1945-1993) ; plus précisément la relation problématique entre trois aspects principaux qui s'expriment chaque fois sous ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, un axiome:

1. « N'importe quoi, n'importe quand, n'importe où et sans raison particulière ». La musique de Zappa se caractérise par une forte hétérogénéité stylistique ; affirmant une coexistence de langages d'esprit postmoderniste.
2. « Tout ce que nous faisons est une seule composition ». L'édification d'une œuvre d'art totale de vingt sept années (1966-1993) réunissant musique, image, film, interview et concerts ; corpus total que Zappa nomme le Projet/Objet.
3. « Tout arrive tout le temps » L'idéal esthétique zappaïen consiste en un dépassement du temps successif au profit d'une simultanéité, d'une contemporanéité d'instants à l'origine séparés dans le temps.

Pour schématiser dans un esprit dialectique la relation entre ces trois axiomes ou principes, le premier figurerait le multiple, que le second principe unifierait pour former une seule et même œuvre ; de cette unité s'exprimerait le troisième principe, à savoir une réunion de moments disparates. Le problème qui se pose concerne l'unité supposée du corpus qui présente pourtant une multiplicité de styles, d'intertextes mais aussi de matériaux qui semble *a priori* rétifs à toute unification. On peut donc légitimement se demander comment ce « tohu-bohu » qu'est l'œuvre peut-elle s'affirmer comme Une ; ou pour reprendre Zappa, on peut se demander comment « […] ces choses qui n'ont rien à faire ensemble tiennent ensemble pour former une gigantesque absurdité [1]? »

[1] Frank Zappa, *Them or Us*, Londres, Pinter & Martin Ltd., p. 1.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Les termes employés ici par Frank Zappa expriment tout l'aspect paradoxal du problème. Le sens commun assimile en effet ce qui peut être ensemble à la ressemblance, l'harmonie qui permet de forme un tout. Cela se retrouve d'ailleurs dans l'étymologie elle-même. Le terme « ensemble » dérive du latin simul, qui signifie « en même temps, en somme » ; or simul est de la famille de similis, qui veut dire « similaire ». Il y a donc bien un lien implicite entre l'idée de tout et de ressemblance. Au premier abord, Zappa semble bien aller dans ce sens.

En effet, à la question « comment ces choses tiennent ensemble », il répond en évoquant un quatrième principe qu'il nomme continuité conceptuelle. Cette continuité consiste en une prolifération de leitmotive, c'est-à-dire de thèmes musicaux, langagiers, iconographiques, gestuels qui font retour et par là même, apparentent et raccordent les éléments du corpus. Pour illustrer ce principe, Zappa le transpose sur un plan pictural : « […] Rembrandt obtenait sa touche particulière en mélangeant un rien de brun dans chacune des teintes qu'il créait – son « rouge » même naissait d'un apport de brun. Un brun courant, sans rien de magique. Mais au bout du compte, cette chimie obsessionnelle donnait la « touche Rembrandt »[1]. » La continuité conceptuelle serait la « touche Zappa », un phénomène de retour, une persistance de matériaux divers qui unifierait le matériau, aussi hétéroclite soit-il. Il en conclut d'ailleurs que ces éléments récurrents « […] ne servent qu'à une chose : l'unification de la « collection »[2]. » La continuité conceptuelle serait alors utilisée pour aller à l'encontre de l'éparpillement entropique entraîné par l'ouverture illimitée du corpus du premier principe (N'importe quoi, n'importe quand, n'importe où et sans raison).

Toutefois, cette explication n'est pas tout à fait satisfaisante. Premièrement, elle consiste à appliquer sur l'œuvre une pensée systématique qui, si elle facilite l'analyse, laisse peut-être échapper ce que la musique, en elle-même, pourrait présenter, à savoir une pensée systémique originale. Deuxièmement, le rôle de la continuité conceptuelle présente l'inconvénient d'être réduit à une uniformisation de l'ensemble. Or nous pouvons nous demander si le multiple, l'éclectisme de départ ne semble pas devoir être également affirmé pour lui-même, et non annulé par un ordre qui lui serait supérieur.

[1] Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, Paris, L'Archipel, 2001, p. 142.

[2] *Ibidem*, p. 142.

« Mon plus grand plaisir explique Zappa consiste à trouver les éléments les plus dissemblables pour les coller ensemble, déclare Zappa. Tout ce qui semble complètement impossible[1]. » Dans cette façon de présenter les choses, le plaisir esthétique résulte bien d'un rapprochement incongru entre des éléments dissemblables, choisis non pour leur possibilité évidente d'harmonisation, mais au contraire pour leur éclectisme. Ce pourquoi Zappa décrit bien son œuvre d'art totale comme une « gigantesque absurdité ».

Avant de qualifier une pensée philosophique (Camus), toute une scène théâtrale (Ionesco, Beckett...), le terme « absurdité » avait une origine musicale. Ce terme provient en effet du latin absurdus qui désigne ce qui sonne mal, ce qui est dissonant, discordant, désagréable, ce « qui n'est pas dans le ton ». « Comme le montre son origine, la notion d'absurdité fait d'abord référence à une sensation, puis à une réaction intellectuelle. *Absurdus*, en latin, est passé de la dissonance à l'illogisme, d'une réaction auditive désagréable quand on subit la fausse note à celle qui révolte l'esprit par l'incohérence ou, plus souvent, par la contradiction avec la vision habituelle du monde[2]. » *Absurdus* concerne un problème de résonance, c'est-à-dire de rapport. « *Absurdus* est formé comme *absonus*, qui a un sens analogue. La racine contenue dans *surdus* est restée dans le verbe sanskrit *svar* « résonner »[3]. » Une absurdité est ce qui n'est pas en accord, à la limite ce qui ne peut être entendu, ce qui demeure « sourd » (*surdus*), d'où la dérivation vers son sens contemporain : ce qui dépasse « l'entendement ». Le dissemblable, l'incongru doivent-ils nécessairement se fondre dans le semblable pour former un tout ? Ou ne doivent-ils pas plutôt pervertir les lois de la représentation ? Ne faudrait-il pas plutôt penser un système propre au multiple, à la différence ; une unification qui n'annulerait plus les divergences mais au contraire s'opérerait par elle, se nourrirait d'elle, les mettrait en valeur ? Dans ce cas, qu'en serait-il de l'idéal esthétique zappaïen, à savoir la simultanéité ? L'étymologie, encore une fois, révèle justement une ambiguïté. « Simultané » est un adjectif relativement

[1] Craig McGregor, « Zapparap on the Zappaplan », *The New York Times*, 8 novembre 1970, p. 17.

[2] Alain Rey, *Dictionnaire Culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome IV, Paris, Dictionnaire le Robert, 2005, p. 39.

[3] Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire Etymologique Latin*, Paris, Hachette, 1914, p. 381.

tardif puisqu'il est utilisé seulement à partir de la première moitié du 18ème[1]. Il dérive de l'adverbe *simul*, qui veut dire « ensemble », adverbe d'où dérive, comme nous l'avons vu toutes les notions de ressemblances. Mais « simultané » dérive également de *simultas*, qui désigne une compétition, une inimité, opposé en cela à similis, qui désigne ce qui est semblable. Ainsi, tout comme il pourrait exister une unité, un ensemble qui n'obéirait plus aux lois de la ressemblance, il pourrait exister une « simultanéité » qui relèverait plus d'un jeu, autrement dit d'un problème, que d'une simple unification. En convoquant de telles subtilités étymologiques, notre but n'est évidemment pas de supposer que Zappa, en employant les termes d' « absurdité » ou de « simultané » en avait conscience. Elles présentent plutôt l'avantage de révéler une ambiguïté qui nous a encouragé à entreprendre nos recherches.

[1] *Dictionnaire Culturel en langue française*, *op. cit.*, p. 799.

1. Idéal simultanéiste et tradition philosophique

« Le temps est la seule chose qui importe. Le temps est tout[1]. » On pourrait trouver banal, de la part d'un musicien, d'insister ainsi sur l'importance de la temporalité : la musique n'est-elle pas essentiellement un art temporel? Pourtant, la singularité de l'esthétique zappaïenne trouve sa source dans une conception du temps originale. Cette conception du temps pourrait se résumer comme suit. Le phénomène de la succession d'après Zappa n'épuise pas le temps. Le temps ne se résume pas à une ligne. Il n'est pas une flèche, ou encore un continuum qui progresserait dans une direction, allant du passé vers l'avenir. Ce qui ne veut pas dire que Zappa nierait le phénomène successif en tant que tel, ce qui serait difficilement soutenable. Simplement, la succession reste une manifestation superficielle du temps ; elle demeure, selon ses dires, la résultante de « divisions fractionnaires de l'éternité[2]». Et c'est cette éternité dont sa musique cherche à rendre compte[3]. Elle correspond à une simultanéité absolue dans laquelle « tout arrive tout le temps[4] ». Zappa l'a décrit comme une « Grande Note ».

Dès *Lumpy Gravy*, le troisième disque de Zappa, on retrouve une première référence à ce symbole lors d'un dialogue enregistré : « Tout dans l'univers est fait d'un élément, qui est une note, une seule note. Les atomes sont des vibrations qui sont des extensions de la Grande Note. Tout est une note[5]. » A plusieurs reprises lors d'interviews, Zappa présente *Lumpy Gravy* comme le disque dont il est le plus satisfait[6], allant jusqu'à dire

[1] « Playboy interview : Frank, Zappa », *Playboy*, numéro 4, avril 1993, p. 72.

[2] Craig Mc Gregor, « Zapparap on the Zappaplan », *The New-York Times*, 8 novembre 1970, p. 29.

[3] Assertion paradoxale d'ailleurs puisque l'éternité est généralement présentée comme l'absence de temps. Mais Zappa inverse la proposition.

[4] Craig Mc Gregor, « Zapparap on the Zappaplan », *The New-York Times*, 8 novembre 1970, p. 29.

[5] Frank Zappa, « Very Distraughtening », *Lumpy Gravy*, Rikodisc, 1968.

[6] « C'est mon album favori » (Frank Zappa, « My Favourite album » (1971), *The Lumpy Money Project/Object*, Zappa Records, 2009). « Je pense seulement que c'est l'album dans lequel beaucoup de choses intéressantes arrivent. » (Steve Weitsman,, « What's a mother to do? Zappa's Decade in the Doghouse is Over, But He's Still in that Doggie Bag », *Zoo World*, 2 Janvier 1975, p. 15). Voir également Dave Fass et Dave Street, « Phi Zappa Crappa Interview. Peeking into the bizarre mind of rock & roll's

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

qu'il domine tous les autres[1]. Une telle appréciation est surprenante si l'on considère qu'il n'était guère satisfait des interprétations orchestrales[2]. Cette préférence s'explique par cette allusion à propos de la Grande Note[3], thème d'autant plus essentiel qu'il ne l'aborde que fort rarement[4], et de façons toujours évasives[5]. Il s'avère que lorsqu'on recherche dans l'histoire de la pensée l'idée d'une sphère éternelle dans laquelle régnerait une simultanéité absolue, on s'aperçoit qu'une telle image correspond à toute une tradition qui remonterait, d'après Borges, aux origines de la pensée grecque.

> Six siècles avant l'ère chrétienne, le rapsode Xénophane de Colophon, dégoûté des vers homériques qu'il récitait de ville en ville, stigmatisa les poètes qui avaient attribué aux dieux des caractères anthropomorphiques et proposa aux Grecs un seul

---

original madman », *Street*, volume 2, numéro 1, Janvier, 1978, p.7 ; Barry Alfonso, « Totally Frank », *Songwriter,* volume 5, numéro 9, Juin 1980, p. 33; Robert Cassella, « Z=AP2 », *Gold Coast Free Press*, volume 8, 5 Janvier 1984, p. 8.

[1] « Je pourrais prendre tout le reste de mes album et les mettre sur un même plan que *Lumpy Gravy* surplomberait. » (John Davis Kalodner,, « A Rendezvouz With the Grand Wazoo », *Concert*, volume 3, numéro 10, Décembre 1974, p. 18).

[2] « […] l'enregistrement n'est pas très bon. Nous avons eu beaucoup de problèmes […] : nous n'avons pas eu le temps de répéter avec l'orchestre du studio que j'avais à me disposition. Bien que cette musique soit très difficile, les musiciens ne travaillèrent que très brièvement et ne répétèrent que trois ou quatre fois. Le rythme n'est pas suivi et l'ingénieur du son qui n'avait jamais enregistré d'orchestre symphonique, ne savait pas très bien comment s'y prendre. » (Rolf-Ulrich Kaiser, « Zappa! Hier Aujourd'hui Demain », *Actuel*, numéro 10, Janvier 1969, p. 49).

[3] Zappa explique que *Lumpy Gravy* est son album favori car il est celui qui contient le plus d' « informations secrètes ». (Ed Naha, « Frank Zappa vs. The Tooth Fairy: It happened in the Hollywood Hills », *Rock'n''Folk*, numéro 7, 1974 December, p. 39).

[4] Il n'existe que deux évocations de la Grande Note dans toute sa discographie : une fois dans *Lumpy Gravy* (1968), une autre fois dans l'album posthume *Civilization Phase III* (1993). Dans les deux cas, il s'agit de deux extraits d'un même dialogue enregistré en 1968.

[5] Lors d'une interview, Zappa a tout de même précisé qu'il se représentait cette Grande Note comme une « sphère-Moebius qui bouge vers l'intérieur et vers l'extérieur […].» (Rob Fixmer, « A Master of taste », *Bugle American*, 17 décembre 1975, p. 25.). Dans une autre interview, il parle de Grande Note comme d'une « force universelle ». (Jerry Hopkins, « Frank Zappa », *The Rolling Stone Interviews. Volume 1*, 1968, p. 13).

dieu, à savoir une sphère éternelle[1].

Son disciple, Parménide, décrivit l'Être comme affranchit du temps successif (« Jamais il n'était ni ne sera, puisqu'il est maintenant, tout entier un, continu[2]. »), et de forme sphérique (« partout achevé, semblable à la masse d'une sphère bien arrondie, partout de force égale à partir du centre […][3]. ») Dans le *Timée* de Platon, en accord avec la tradition pythagoricienne, le Démiurge donna une forme sphérique au cosmos :

> […] le dieu a tourné le monde en forme de sphère, dont les extrémités sont partout à égale distance du centre, cette forme circulaire étant la plus parfaite de toutes et la plus semblable à elle-même, car il pensait que le semblable est infiniment plus beau que le dissemblable[4].

Le Démiurge voulut faire du monde une « image mobile de l'éternité [5]». C'est pourquoi il créa le temps circulaire, celui des astres qui, une fois tous revenus à leur point de départ, forme la Grande Année, sur fond de la « sphère des fixes » :

> En effet les jours, les nuits, les mois, les années n'existaient pas avant la naissance du ciel, et c'est en construisant le ciel qu'il imagina de leur donner naissance ; ils sont tous des parties du temps, et le passé et le futur sont des espèces engendrées du temps que, dans notre ignorance, nous transportons mal à propos à la substance éternelle. Nous disons d'elle qu'elle était, qu'elle est, qu'elle sera, alors qu'elle est le seul terme qui lui convienne véritablement, et que elle était et elle sera sont des expressions propres à la génération qui s'avance dans le temps : car ce sont là des mouvements[6].

Plotin commentera ce passage du *Timée* et reprendra l'idée de l'éternité comme une vie qui possède tous les moments de son existence dans une simultanéité parfaite.

---

[1] Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard, 1957, p. 16.

[2] Catherine Collobert, *L'être de Parménide ou le refus du temps*, préface de Marcel Conche, Paris, Kimé, 1993, p. 17.

[3] *Ibidem*, p. 21.

[4] Platon, *Timée*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1969, p. 414.

[5] *Ibidem*, p. 417.

[6] *Ibidem*.

> Et alors, il voit l'éternité, une vie qui persiste dans son identité qui est toujours présente à elle-même dans sa totalité, qui n'est pas ceci, puis cela, /mais qui est tout à la fois, qui n'est pas une chose puis une autre, mais qui est la perfection indivisible. Tel un point où s'unissent toutes les lignes, sans qu'elles s'épandent jamais au dehors ; ce point persiste en lui-même dans son idéalité ; il n'éprouve aucune modification ; il est toujours dans le présent, il n'a ni passé ni futur ; il est ce qu'il est, et il l'est toujours[1].

On retrouvera cette définition de l'éternité divine chez Boèce :

> Tel n'est pas le créateur du vaste monde:
> à lui qui du haut du ciel porte ses regards sur toutes choses,
> aucune terre, de sa masse, ne résiste,
> la nuit, de ses sombres nuées, ne fait pas obstacle ;
> tout ce qui est, qui a été et viendra,
> il le discerne d'un seul coup de son intelligence ;
> c'est lui, parce que seul, il voit tout,
> que l'on pourrait dire le vrai soleil[2].

L'éternité comme simultanéité et omniscience est l'un des attributs divins dans la pensée chrétienne. Thomas d'Aquin écrit, dans sa *Somme contre les Gentils* : « La pensée de Dieu est son être même. Or, dans l'être divin, il n'y a ni antérieur ni ultérieur, mais tout est simultané. Dans l'acte de considérer de Dieu, il n'y a donc pas non plus d'antérieur ou d'ultérieur, mais il pense en même temps toutes choses[3]. »

Cette assimilation de l'éternité divine à la simultanéité n'est pas étrangère à la musique dans la mesure où celle-ci doit restituer sous une former perceptible l'harmonie cosmique, et par là même son unité. L'école pythagoricienne est connue pour avoir

---

[1] Plotin, *Ennéades* III, texte établi et traduit par Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 129.

[2] Boèce, *La Consolation de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française, 2008, p. 345.

[3] Thomas d'Aquin, *Somme contre les Gentils, I. Dieu*, présentation et traduction par Cyrille Michon, Paris, Flammarion, 1999, p. 273. De même chez Nicolas de Cues : « Tu conçois dans l'éternité. Or dans l'éternité, la succession est l'éternité sans succession : c'est ton verbe même, Seigneur Dieu. Si telle chose nous apparaît dans le temps, c'est que tu ne l'as pas conçu pour qu'elle soit avant. Car dans l'éternité où tu conçois, toutes les successions dans le temps coïncident dans le même maintenant, l'éternité. Ni passé, ni futur, là où le futur et le passé coïncident avec le présent. » (Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, introduction et traduction par Agnès Minazzoli, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 53).

défini le cosmos, c'est-à-dire l'ensemble des rapports entre les mouvements des planètes, sous la forme d'une harmonie. Les vitesses des planètes dépendaient de leurs distances mais le tout obéissait à certaines proportions, formant ainsi des accords proprement musicaux[1]. Platon resta fidèle à cette tradition puisqu'il définira la musique comme l'expression de l'ordre cosmique. Aussi la musique a-t-elle des vertus éducatrices puisqu'elle permet de faire passer ces lois primordiales dans le domaine sensible : « comme les yeux ont été formés pour l'astronomie, les oreilles l'ont été pour le mouvement harmonique, et que ces sciences sont sœurs, comme l'affirment les Pythagoriciens […][2]. » La musique, en tant que phénomène physique, n'a pas de valeur en soi, mais comme vecteur d'un idéal intelligible : celui de l'unité et de l'ordre cosmique. L'harmonie sonore n'est qu'un moyen pour considérer l'harmonie cosmique. Si la musique est élevée à un principe cosmologique, elle est par là-même reniée comme phénomène physique. Les musiciens sont d'ailleurs sévèrement critiqués pour faire « passer l'oreille avant l'esprit » et leur soumission à « la jactance des cordes[3] ». Boèce reprendra cette dichotomie entre la sensibilité et l'intelligence en déterminant la *musica mundana* (musique des sphères seulement accessible par la pensée), et la *musica humana* (qui n'est qu'un reflet de la première). Dans un tout autre contexte, le romantisme réhabilitera la musique comme expression métaphysique ; surtout Schopenhauer qui assimilera monde et musique (« On pourrait […] appeler le monde aussi bien de la musique incarnée que de la volonté incarnée[4]. ») ; auditeur et philosophe (« […] la musique est un exercice de métaphysique inconscient où l'esprit ne sait pas qu'il philosophe[5]. »).

Quel rapport établir entre cette tradition philosophique et la Grande Note zappaïenne ?

---

[1] Jean-François Mattéi, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, Presses Universitaire de France, Collection « Que-Sais-Je ? », 1983, p. 75-86. « Pythagore enseignait la sphéricité de la Terre et du monde, non pour des raisons empiriques (les contours des ombres durant les éclipses), mais pour des raisons théoriques, le plus beau des solides étant la sphère. » (*Ibidem*, p. 86).

[2] Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 1966, p. 289. Voir aussi Platon, *Timée*, *op. cit.*, p. 426.

[3] Platon, *Timée*, *op. cit.*, p. 290.

[4] Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation I*, Paris, Gallimard, 2009, p. 512.

[5] *Ibidem*, p. 515.

Est-elle une idée métaphysique que la musique se devrait d'illustrer ? Zappa rejette toute approche « intellectualiste » de la musique dont il critique l'abstraction : « Quand on prend une idée musicale et qu'on la sophistique tellement qu'elle n'existe plus musicalement, comment peut-on y trouver le moindre plaisir[1] ? » Dans un dialogue présent dans l'album posthume *Civilization Phase III*, Zappa semble résumer l'idée que la musique demeure un mystère, ce qui fait justement tout son intérêt :

> « Nous ne comprenons même pas notre propre musique.
>
> - Est-ce si important de la comprendre ? Au moins elle nous renforce.
>
> - Je sais bien, mais peut être pourrions-nous en tirer davantage si nous la comprenions.
>
> - Tu veux dire qu'elle nous donnerait encore plus de force si on la comprenait ?
>
> - C'est bien ça.
>
> - Je ne pense pas car, à mon avis, notre force provient de notre incertitude. Si nous comprenions notre musique, elle nous ennuierait, on ne pourrait plus rien en tirer.
>
> - Si on savait ce qu'est notre musique, l'un d'entre nous commencerait à parler et ce serait la fin de tout[2]. »

Comme Zappa l'écrit dans un texte de 1971 à propos de sa formation du moment : « Comment nous sonnons est plus que comment nous sonnons[3]. » Cela revient à dénoter une présence inaudible ajoutée au phénomène sonore. Aussi devons-nous déduire que la Grande Note, et le temps simultané qu'elle suppose, travaillent le matériau musical en quelques manières, produisent des effets esthétiques singuliers, qui induiraient une nouvelle perception du temps ; mais ne se réduit toutefois pas au simple phénomène sonore. La question qui s'impose en premier lieu est celle-ci : comment une musique dépasserait-elle le temps successif au profit d'une simultanéité d'instants à l'origine séparés ?

---

[1] Jean-Marc Bailleux et Francis Vincent, « Zappa : cheveux courts et idées longues », *Rock & Folk*, juin 1980, p. 94.

[2] Frank Zappa, *Civilization Phase III*, Rikodisc, 1993. Ce dialogue provient de la masse d'enregistrement que Zappa a réalisé en 1968 Et qui furent en partie publié sur *Lumpy Gravy*. Le fait que de tels dialogues soient réinvestit vingt-cinq ans après témoigne de leur importance.

[3] Frank Zappa, « Hey Hey Hey, Mister Snazzy Exec! », *Circular*, p. 3.

2. Le contre-exemple de Bernd Aloïs Zimmermann

Borges, dont les nouvelles constituent de sublimes développements de paradoxes, met en scène, dans *L'Aleph*, l'histoire d'un homme qui perçoit l'univers comme Dieu le verrait, c'est-à-dire tout à la fois, dans une simultanéité absolue.

> A la partie inférieure de la marche, vers la droite, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat presque insupportable. Je crus au début qu'elle tournait ; puis je compris que ce mouvement était une illusion produite par les spectacles vertigineux qu'elle renfermait. Le diamètre de l'*Aleph* devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume[1].

Le narrateur voit à l'intérieur de cette sphère l'ensemble de l'univers de tous les points de vue possible. Même si Borges déclara, lors d'une conférence sur le temps : « Si on nous montrait une seule fois la totalité de l'être, nous serions écrasés, anéantis, morts[2]. », et que l'éternité, par son inaccessibilité même, nous permet de vivre dans la succession qui relève de notre condition d'êtres finis ; le héros qui a vu l'*Aleph* ne meurt pas, mais ressent plutôt « une vénération infinie, une pitié infinie » : « j'eus le vertige et je pleurai, car mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes usurpent le nom, mais qu'aucun homme n'a regardé : l'inconcevable univers[3]. » Cette nouvelle a pour intérêt de mettre en évidence l'aspect paradoxal de vouloir, par le biais d'un livre, exprimer une simultanéité.

> En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes délectables ou atroces ; aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point, sans superposition et sans transparence. Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai,

---

[1] Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, *op. cit.*, p. 207-208.

[2] Jorge-Luis Borges, « Le Temps ». *Œuvres Complètes* tome 2, Paris, Gallimard, 1999, p. 774.

[3] Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, *op. cit.*, p. 209.

successif, car c'est ainsi qu'est le langage[1].

C'est bien entendu là tout le problème : comment ce qui est successif peut restituer une simultanéité de tous ces moments constitutifs ? Jean Rousset soutient que la seule lecture appropriée d'une œuvre littéraire est une « lecture globale » :

> Delacroix fait observer que si le tableau s'offre tout entier au regard, il n'en est pas de même du livre ; le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit[2].

C'est ainsi que pourra être développé « un espace idéal » qui rendra le livre « partout contemporain à lui-même ». Cependant, nous ne pouvons nier pour autant la nature successive du livre, ce que Jean Rousset nomme d'ailleurs son « ordre musical ».

> Aussi tiendra-t-on compte, surtout dans le roman, mais également au théâtre, des relations d'antériorité ou de postériorité d'une figure ou d'une situation au regard de toutes celles qui l'entourent, des moments d'apparitions ou de fuite d'un motif, de l'étirement ou de l'accumulation des données, des préparations qui annoncent et des retours qui évoquent, des emplois possibles de la mémoire ou de l'attente du lecteur, et bien entendu des effets de vitesse, de tempo[3].

L'idée de mémoire et d'attente fournit une réponse probable à la possibilité d'une vue simultanée d'une œuvre pourtant successive, qu'il s'agisse d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'une pièce de musique. Il nous faudrait, en effet, différencier l'événement sonore pris en lui-même, et notre perception, qui a la capacité de se souvenir et

---

[1] Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, *op. cit*., p. 207. Le narrateur fait une énumération sur deux pages. Cette énumération peut rappeler un poème de Walt Whitman, « Salut au monde ! », dans lequel il énumère diverses scènes ayant lieu partout sur la terre. « Mon esprit de compassion et de détermination voyageant autour du globe entier, / J'ai cherché mes égaux mes amants les ai trouvés qui m'attendaient dans toutes les terres,/ Une relation divine, j'en suis convaincu, m'appariant à eux en toute égalité. » (Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, tome 2, traduction et préface de Jacques Darras, Paris, Bernard Grasset, 1994, p. 51).

[2] Jean Rousset, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 13.

[3] *Ibidem*. C'est nous qui soulignons. Sur ce point un des exemples type pourrait être l'épisode des Sirènes dans *Ulysse* de Joyce, et dans lequel sont exposés une série de mots et de phrases comme autant de motifs musicaux qui réapparaîtront par la suite, en variant sensiblement de formes (ex : le mot Bronze et or, Bronzor, Bronze proche et or, bronze gloussantor…).

d'attendre. Et c'est justement un philosophe, Saint Augustin, qui fût le premier à établir cette différenciation entre durée externe et durée intérieure (devenue classique). Un musicien allemand, Bernd Aloïs Zimmermann, assimilé au sérialisme, s'est justement inspiré de la pensée d'Augustin pour écrire une musique exprimant une simultanéité sphérique correspondant en tout point à la description donnée par Frank Zappa.

Le compositeur allemand Bernd Aloïs Zimmermann (1918-1970), a fondé toute sa conception musicale sur l'idée de simultanéité, d'une fusion des instants dans un présent global : « […] le temps, virtuellement, se courbe et forme une sphère. C'est à partir de cette image que j'ai développé ma technique de composition[1]. » Zimmermann considère même plus généralement cette sphéricité temporelle comme le problème inhérent à la musique elle-même[2]. Or, il s'avère que ce compositeur partage avec Zappa trois points communs cruciaux. Tout d'abord, ils cultivent tout deux un éclectisme stylistique. Le néo-classicisme de Stravinsky constituent une influence commune, et l'on peut dire de Zimmermann et de Zappa ce que Boucourechliev écrivait de Stravinsky, il « sillonne l'histoire musicale toute entière, du Moyen-âge à nos jours, abolissant du même coup la notion d'histoire comme chronologie : il veut la posséder toute, en la considérant comme disponible pour ses affinités diverses, son inspiration, son désir : pour en faire à chaque fois, et quel que soit le moment, et quelle que soient les références... du Stravinsky[3]. »

Mais à la différence de ce dernier, qui ne multipliait pas à l'envie le nombre de styles présent dans une seule œuvre, Zappa et Zimmermann s'inscrivent plutôt dans une esthétique postmoderne qui consiste à « tout aplatir dans un coprésent » : « Tout côtoie tout ; à la multiplicité des idiolectes et des styles, qui était une réalité croissante dans les années d'après guerre, s'ajoute un élargissement à l'infini des champs de références[4]. » Cet éclectisme est devenu même un principe esthétique chez Zimmermann – principe

[1] Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits*, Genève, Contrechamps, p. 255.

[2] *Ibidem*, p. 292

[3] André Boucourechliev, *Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 20.

[4] Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que Sais-je ? », 1998, p. 14.

qu'il a nommé « esthétique pluraliste ». C'est ainsi que dans l'opéra *Les Soldats* (1965), sa plus célèbre pièce, les « *chorals* de Bach et le *jazz* voisinent, entre autres, avec des rudiments de l' « opéra à numéros » ou du « théâtre musical »[1]. » L'histoire, pour Zimmermann, n'est pas seulement un réservoir dans lequel le musicien est libre de puiser, mais aussi une occasion de mettre en rapport ce qui semblait ne jamais avoir à se rencontrer. Zimmermann était fortement influencé par l'œuvre de James Joyce, livres-somme où s'accumule, sans souci de chronologie, la littérature toute entière, et dont il aime à citer une phrase de *Finnegans Wake* : « *Putting Allspace in a Nutshall*[2] » (mettre tout l'espace dans une coquille de noix).

Dans un esprit lui aussi proche du collage, Zappa, a considérablement élargit sa palette, puisque son œuvre brasse *jazz*, *free jazz*, *blu*es, *rythm'n'blues*, *doo-wop*, sérialisme, musique concrète, psychédélique, rock progressif, *funk*, musique électronique, *country*, *pop music*, génériques de séries télévisuelles, mais intègre, comme nous le verrons, l'ouverture permise par John Cage (event *Fluxus*) : tout peut potentiellement devenir musique. Pour l'instant, l'important est de considérer qu'un éclectisme stylistique, d'esprit post-moderniste, c'est-à-dire qui consiste à étaler dans un « coprésent » un nombre important de références, est partagé par les deux auteurs[3].

On retrouve également chez eux l'idée d'œuvre d'art totale. Zimmermann par exemple, dans son *opus magnum Les Soldats*, renoue avec l'esthétique wagnérienne en mêlant musique, théâtre, mais aussi vidéos. Zappa va encore plus loin puisqu'il prétend avoir édifié une œuvre d'art totale de vingt sept années (1964-1992) réunissant musique, image, film, interview et concerts ; le corpus total étant nommé *Projet/Objet*. Enfin, ils

[1] Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits, op. cit.*, p. 290/

[2] James Joyce, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982, p. 477. Hermann Broch a bien mis en évidence la quête de simultanéité présente dans l'œuvre de Joyce, par une spatialisation des composante lorsque l'idée de totalité est atteinte. (Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966).

[3] Herman Sabre a d'ailleurs présenté Zimmermann, Zappa et le saxophoniste John Zorn, comme les exemples les plus représentatif de l'éclectisme post-moderniste. (voir Herman Sabre, *La musique et l'occident. Démocratie et capitalisme (post-) industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Liège, Mardaga, 1998. p. 95-98).

ont en commun cette volonté d'exprimer musicalement une sphéricité d'un temps devenu simultané. Sur ce point, l'avantage que présente un rapprochement entre Zimmermann et Zappa consiste dans le fait que le premier connaissait la philosophe, et s'est appuyé pour composer, sur la conception du temps formulée par Saint Augustin qu'il qualifie de « si moderne et à la fois si ancienne ». Cette conception ouvre selon lui « de nouvelles perspectives dans la musique conçue comme « art du temps » […][1]. » Zimmermann était ce qu'on peut appeler un « musicien-philosophe »[2]. La philosophie chez lui n'est pas extérieure à la musique. D'une part, ce sont les idées sur la sphéricité du temps qui ont inspiré son esthétique et non l'inverse[3]. D'autres part, si l'expérience esthétique consiste bien en une simultanéité, c'est-à-dire en une extirpation de la succession et de la physique, l'œuvre musicale, comme le dit Carl Dalhaus, est « un organon ou véhicule d'une intelligence métaphysique[4]. » Zimmermann, dans ses recherches, a semble t-il cherché à connaître un grand nombre de conceptions temporelles jalonnant l'histoire de la philosophie[5]. Cependant, la pensée du temps développée par Saint Augustin demeure celle dont il s'est le plus profondément inspiré.

Ce philosophe est fameux pour la séparation qu'il a opérée entre le temps des phénomènes physiques, évanescents ; et celui de « l'âme » qui n'est pas soumis à cette

[1] Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 148.

[2] Zimmermann étudia au collège des Salvatoriens de l'abbaye de Steinfieldn en Allemagne Il appris les langues anciennes, ce qui lui permit d'avoir accès à la philosophie antique (Platon, Aristote). Il étudia bien sûr la théologie, mais aussi Leibniz, Kant, Husserl, Heidegger. Laurent Feneyrou a écrit un article extrêmement complet sur la question, relevant, à partir de la bibliothèque privée de Zimmermann les lectures que le musicien avait entrepris. (Laurent Feneyrou, « Zimmermann et la philosophie du temps. Variation sur un article », Regards croisés sur *Bernd Aloïs Zimmermann, Actes du colloque de Strasbourg 2010*, édités par Pierre Michel, Heribert Henrich et Philippe Albéra, Genève, Editions Contrechamps, 2012).

[3] Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, traduit de l'allemand par Silke Hass et Marc Giannesini, préface de Pierre Albert Castanet, Paris, Editions TUM/ Michel de Maile, 1998, p. 75.

[4] Carl Dalhaus, « Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann », *Contrechamps*, numéro 5, novembre 1985, p. 86.

[5] C'est ainsi qu'il cite en l'espace d'une page Leibniz, Newton, Platon, Aristote, Bergson, Héraclite, Husserl, Heidegger. (Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 149).

évanescence du dehors grâce à sa mémoire. Zimmermann appuie toute sa théorie de la sphéricité du temps sur cette dichotomie

> Du point de vue de leur apparition dans le temps cosmique, passé, présent, et avenir sont, comme nous le savons, soumis au phénomène de la succession. Cette succession n'existe cependant pas dans notre réalité mentale, laquelle possède une réalité plus réelle que la montre, objet familier qui ne nous indique finalement rien d'autre que le fait qu'il n'existe pas de présent au sens strict[1].

Comment concevoir l'idée que l'esprit ne serait pas soumis au phénomène successif ? Pour le comprendre, il nous faut revenir au chapitre X des *Confessions*, celui où Augustin tente de définir le temps.

Au départ, Augustin commence par constater l'évanescence du temps. Le temps est « ce qui tend à ne pas être ». En effet, le passé (ce qui n'est plus) et le futur (ce qui n''est pas encore) n'ont pas d'existence ; quant au présent, il se résume à une transition si infinitésimale qu'il demeure pour ainsi dire insaisissable. Prenant acte de cette évanescence, Augustin s'approche à ce stade des thèses nihilistes qui refusent toute réalité au temps. Le temps, à proprement parler, n'est rien, seulement pure évanescence. Mais son approche va radicalement s'inverser lorsque se verra opposé au temps phénoménal celui vécu par l'esprit. Si le futur, par définition, n'existe pas encore, notre attente, quant à elle, existe bien. De même en est-il du passé qui n'est plus mais demeure pourtant comme souvenir. Augustin en déduit que notre âme n'est pas soumise à l'évanescence propre au temps phénoménal, mais que le temps vécu par l'esprit se divise en un présent du passé (la mémoire), un présent du présent (l'intuition directe) et un présent du futur (l'attente).

Précisons toutefois que ce tout présent spirituel s'applique à une activité, c'est-à-dire quand l'esprit, simultanément, attend, se rappelle et fait attention. Aussi, si le passé est dit « présent du passé » et le futur « présent du futur », c'est bien parce qu'ils sont rassemblés dans le présent de l'attention. Mais cette réunion n'est possible qu'au prix d'un mouvement inverse : l'esprit doit se distendre dans deux directions opposées pour, d'une part retenir le passé (rétention), et d'autre part se porter vers le futur (protension). Cette distension va permettre à l'âme d'embrasser des espaces temporels de plus en plus

[1] Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 255.

vastes. Pour ce faire, le sujet doit non seulement se souvenir de ce qui a été, mais aussi connaître ce qui va venir. Une pièce musicale bien connue répond à cette double condition. Or dans ce cas, tout provient de la mémoire qu'Augustin décrit comme un « immense palais », un « sanctuaire d'une ampleur infini[1]. » Car c'est bien la mémoire qui va permettre la rétention mais aussi la protention ; elle permet de convoquer à nouveau le passé comme de se projeter dans l'avenir. C'est donc d'elle que toute la distension de l'âme dépend, qu'elle tire sa source. Ainsi, lorsque j'écoute de nouveau une œuvre musicale dont je me souviens parfaitement la composition, ma mémoire me permet à la fois de me rappeler ce qui a déjà été entendu comme de prévoir ce qu'il reste à entendre. Augustin s'appuie sur l'exemple du chant.

> Je veux chanter un air que je connais : avant de commencer, mon attente se porte sur l'air pris dans son ensemble. Lorsque j'ai commencé, tout ce que j'en laisse tomber dans le passé vient charger ma mémoire. L'activité de ma pensée se partage en mémoire par rapport à ce que j'ai dit et en attente par rapport à ce que je vais dire. Cependant c'est un acte présent d'attention qui fait passer ce qui était futur à l'état de temps écoulé. Plus se prolonge cette opération, plus l'attente est abrégée et plus la mémoire s'accroît, jusqu'au moment où l'attente est complètement épuisée, l'acte étant terminé et passé tout entier dans la mémoire. Et ce qui a lieu pour l'air pris dans son ensemble a lieu pour chacune de ses parties, pour chacune de ses syllabes, et aussi pour un autre acte plus étendu dont cet air n'est peut-être qu'une petite partie[2].

Saint Augustin, à la fin de sa réflexion, procède à une division de la distension elle-même sur des surfaces temporelles de plus en plus ténues, allant des parties de la pièce jusqu'à chacune des syllabes. Ceci pour montrer que la mémoire se porte à tous les niveaux. Jean Guitton fait en effet remarquer à ce propos que l'audition ne saurait exister sans l'intervention de la mémoire, que toute perception est déjà mémoire.

> Si brève soit une syllabe, le commencement et la fin ne résonnent pas au même moment. […] Aussi quand nous prêtons l'oreille à la plus brève des syllabes, si la mémoire ne venait à notre aide pour reproduire dans le son qui s'achève le son qui commençait, nous ne pourrions rien entendre[3].

---

[1] Saint Augustin, *Les Confessions*, traduction de Joseph Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1964. p. 211.

[2] *Ibidem*, p. 279.

[3] Jean Guitton, *Le temps et l'éternité chez Plotin et Saint Augustin*, Paris, Vrin, 2004, p. 156-157. C'est ce que dira de nouveau Bergson : « Dans la fraction de seconde que dure la plus courte perception possible

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Or, si la mémoire contracte déjà des tranches de temps infinitésimales pour permettre l'audition elle-même, elle peut également embrasser l'ensemble d'une composition musicale. Partant de cette description du chant faite par Augustin, Bernard Sève insiste sur ce moment où, se préparant à entamer son chant, l'interprète se remémore la pièce « toute entière ». A ce moment là, l'esprit ne perçoit pas la composition sous une forme successive ; il ne se la chante pas intérieurement, mais elle apparaît dans son ensemble, comme « totalité indivise donnée d'un bloc[1] », comme totum simul. Le chef d'orchestre Alfred Lorenz a témoigné de cette expérience :

> Lorsqu'on connaît parfaitement par cœur une œuvre dans tous ses détails, il arrive des moments où la conscience du temps disparaît tout à coup et l'œuvre entière est présente simultanément dans la conscience, en quelque sorte « spatialement », le tout avec une extrême exactitude[2].

C'est bien ce que restitue Mozart en ces termes :

> L'œuvre est alors achevée dans mon crâne, ou vraiment tout comme, même si c'est un long morceau, et je peux embrasser le tout d'un seul coup d'œil comme un tableau ou une statue. Dans mon imagination, je n'entends pas l'œuvre dans son écoulement, comme ça doit se succéder, mais je tiens le tout d'un bloc, pour ainsi dire. Ca, c'est un régal ! L'invention, l'élaboration, tout cela ne se fait en moi que comme un rêve magnifique et grandiose, mais quand j'en arrive à super-entendre ainsi la totalité assemblée, c'est le meilleur moment[3].

Il ne faut pas forcément écrire l'œuvre pour avoir accès à une telle ubiquité : il suffit d'entendre. Dans une de ses rares occasions où il commenta la musique, Heidegger s'appuya sur cette lettre de Mozart.

> Entendre, c'est voir. « Voir » le tout « d'un seul regard » et « entendre ainsi tout à la fois » sont un seul et même acte. L'unité inapparente de cette saisie par le regard et

---

de lumière, des trillions de vibrations ont pris place, dont la première est séparée de la dernière par un intervalle énormément divisé. Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. » (Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 166-167).

[1] Bernard Sève, *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend à la philosophie*, Paris, Seuil, 2008, p. 37.

[2] Alfred Lorenz, cité dans Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, *op. cit.*, p. 37.

[3] Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1990, p. 474.

> par l'ouïe détermine l'essence de la pensée, laquelle nous a été confiée, à nous autres hommes, les êtres pensants[1].

L'assimilation de l'entendre au voir renvoie à l'assimilation du temps comme espace. On pense bien sûr à ces paroles de Gurnemanz adressé à Parsifal dans le dernier opéra de Wagner: « tu vois, mon fils, ici le temps devient espace[2]. » On retrouve également l'expression chère à Zimmermann : « mettre tout l'espace dans une coquille de noix ». On peut également convoquer l'image du philosophe Karl Philipp Moritz : l'œuvre comme une ville que l'on observe d'un point de vue surplombant.

> Si je veux visiter une ville, et que je me trouve à ses portes, il me faut suivre une rue après l'autre, et attendre qu'à laide de ma mémoire la représentation de la ville entière me vienne peu à peu. Mais si je me tiens sur une tour, depuis laquelle j'ai une vue surplombante de toute la ville, je vois maintenant, en une fois et se juxtaposant, ce que je devais voir auparavant dans la succession[3].

Christian Accaoui nomme « temps fresque » cette « faculté d'embrasser la totalité de l'œuvre dans son devenir[4]. » Cette possibilité se retrouve aussi bien chez le musicien comme chez l'auditeur, il leur faut simplement connaître parfaitement l'œuvre. Pour l'auditeur, le disque permet l'optimisation d'une telle pratique puisque l'écoute d'une même pièce peut être réitérée à l'envie. Ainsi, par le biais d'une mémorisation parfaite, une résonance entre ce qui précédait et ce qui va suivre peut non seulement se produire, mais surtout être maintenue durant toute la durée de l'écoute. La pièce musicale se voit « éternisée », perçue dans un « maintenant déployé[5] », un présent élargi où l'ensemble des moments demeurent virtuellement présents, comme étalés sur un même plan. Une telle perception est, pour Augustin, quasi-divine[6]; car ce qui l'en est pour nous d'une

---

[1] Heidegger, *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962, p. 159.

[2] *Guide des opéras de Wagner*, sous la direction de Michel Pazdro, Paris, Fayard, 1994, p. 825.

[3] Karl Philipp Moritz, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits*, Paris, Presses Universitaire de France, 1995, p. 90.

[4] Christian Accaoui, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 112.

[5] *Ibidem*, p. 209.

[6] Voir Corinne Schneider, « Du corps à l'esprit : la musique selon saint Augustin », *Musique, corps, âme*, Paris, Cité de la musique, 2001, p. 46.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

suite d'instants composant une œuvre musicale, il en est de même pour Lui, mais « de la suite des générations humaines, dont chaque existence n'est qu'une partie[1].» Tout est présent en Dieu qui réside dans un « perpétuel aujourd'hui ». Son éternité consiste en une simultanéité qui condense la totalité des instants du monde présent, passé comme à venir. Tout est rassemblé en Lui dans une intemporalité statique. Comme l'écrit Augustin, si le temps humain se définit par « la succession d'une multitude d'instants, qui ne peuvent se dérouler simultanément », dans l'éternité divine, « rien n'est successif, tout est présent […]. » Le Verbe ne consiste pas en une suite de parole comme la voix humaine ; en lui […] tout est exprimé en même temps et éternellement[2]. » Si un accès à cette éternité était offert à l'homme, alors il « verrait que tout le passé est refoulé par le futur, que tout le futur suit le passé, que tout le passé et le futur tirent leur être et leurs cours de l'éternel présent.[3] » Il réaliserait la relativité de la succession comme épiphénomène d'une éternité globale et fondamentale dans laquelle tout est de tout temps.

> Certainement, s'il était un esprit d'une science et d'une prescience assez grande pour connaître le passé et l'avenir comme je connais tel air célèbre, cet esprit nous remplirait d'une extraordinaire admiration et d'une stupeur qui irait jusqu'à l'effroi. Rien, en effet, ne lui resterait mystérieux dans le passé et l'avenir des siècles, exactement comme, lorsque je chante cet air, je sais tout ce que j'en ai chanté depuis le commencement et ce qu'il m'en reste à chanter jusqu'à la fin[4].

Mais Augustin oppose à cette idée les limites de la mémoire humaine qui ne saurait embrasser « la succession des heures et des jours, des mois et des années […] comme une série d'iambes en mouvement » : « […] chaque espèce d'êtres vivants a reçu, […]

---

[1] Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 279.

[2] *Ibidem*, p. 258.

[3] *Ibidem*, p. 261.

[4] *Ibidem*, p. 281. Augustin parle d'effroi, car en effet, un homme ne saurait supporter une vision. Comme a pu le dire Borges : « Si on nous montrait une seule fois la totalité de l'être, nous serions écrasés, anéantis, morts. […] Tout cela nous est donné successivement car nous ne pourrions supporter l'intolérable poids, l'intolérable impact de tout l'être de l'univers. Le temps serait donc un don de l'éternité. L'éternité nous permet de vivre dans la succession. » (Jorge-Luis Borges, « Le Temps ». *Œuvres Complètes* tome 2, *op. cit.*, p. 774).

une capacité particulière pour apprécier les rapports d'espace et de temps[1]. » C'est pourquoi une pièce musicale qui prétend provoquer un temps fresque dans l'esprit de l'auditeur, doit s'adapter aux capacités de mémorisation de l'être humain ; car sans cela, toute perception simultanée en sera empêchée. Mais outre une limitation de sa durée, Augustin précise également que la composition doit être harmonieuse ; car il s'agit avec tout d'instaurer un ordre entre l'homme et le temps. Zimmermann à ce sujet écrit :

> La musique est essentiellement déterminée par l'ordre du déroulement temporel, celui que l'œuvre articule et celui qu'elle occupe. Là réside en même temps l'antinomie la plus profonde de la musique, car en vertu d'une organisation suprême du temps, ce dernier est dépassé et amené à un ordre qui porte l'apparence de l'intemporel[2].

Stravinsky écrira de même que par son ordre interne, la musique devient « […] le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps – de ses catégories de passé et d'avenir – sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle du présent[3]. » Il faut entendre ici le présent « stable » comme le présent de l'âme qui résorbe passé et futur dans son attention[4]. Apollon est bien l'essence de la musique selon Stravinsky[5], car c'est seulement si l'œuvre forme une unité harmonieuse entre ses parties qu'un « temps

---

[1] Saint Augustin, *De Musica. Traité de la musique*, traduction de MM. Thénard et Citoleux, Paris, Editions du Sandre, p. 213.

[2] Bernd Alois Zimmermann, *Ecrits, op. cit.*, p. 148.

[3] Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1971, p. 63.

[4] Pour illustrer ce présent intégral, Stravinsky cite Goethe qui décrit l'architecture comme une « musique pétrifiée ». A la manière d'une façade, les rapports harmonieux entre les parties d'une pièce de musique nous apparaissent d'emblée. Il y a une spatialisation du temps, un étalement des événements sur un même plan qui permet de percevoir la totalité qu'ils forment de concert.

[5] « […] dans la danse classique, je vois triompher la conception savante sur la divagation, la règle sur l'arbitraire, l'ordre sur le « fortuit ». Si l'on veut, j'arrive à l'éternelle opposition du principe apollinien au principe dionysiaque. Ce dernier présume comme le but final de l'art l'extase, c'est-à-dire la perte de soi-même ; alors que l'art réclame avant tout la conscience de l'artiste. Mon choix entre ces deux principes ne saurait donc être mis en doute. Et si j'apprécie à ce point la valeur du ballet classique, ce n'est pas simplement par goût, mais parce que j'y reconnais précisément l'expression parfaite du principe apollinien. » (Igor Stravinsky, *Chronique de ma vie*, *op. cit.*, p. 110)

fresque », une perception simultanée de l'ensemble, est possible. « La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose[1]. » Ainsi, une pièce harmonieuse, proportionnée sera fragmentée, étalées dans le temps lors de son exécution ; mais son ordre intérieur permettra d'amortir voire d'annuler cet éclatement, car chaque instant de son déroulement pourra être mis en résonance par l'esprit avec ce qui a été entendu auparavant, comme ce qui le sera par la suite.

Si Zimmermann partage avec Zappa cet éclectisme stylistique, les intertextes sont donc, chez ce premier, systématiquement insérés dans une structure préétablies, et fondée sur des rapports de proportionnalités complexes. « La composition procède dans une certaine mesure selon des catégories scientifiques : la collecte de matériau, triage, l'assemblage[2]. » Aussi, toute son esthétique tend vers une « forme de cohésion musicale » qui « se chargerait de conduire l'aspect sériel, l'aspect tonal des citations, le jazz et les quarts de tons vers l'unité vivante de l'organisme musical, dans son naturel contradictoirement homogène[3]. » Comme l'écrit Philippe Albéra, Zimmermann aurait cherché à « surmonter le chaos de l'histoire » par une « prédominance du spirituel[4]. » Or, Zimmermann se montre par là en contradiction avec la tradition mystique : un sentiment d'intemporalité ne sera plus produit par une « irrégularité », une « déformation », ou d'un abandon : mais au contraire par une forme musicale organisée. « Suspendre le temps, dans le typhon, la spirale ou la sphère, c'est l'ordonner. Zimmermann vise moins l'abandon de l'horloge que la coïncidence de cette horloge et de l'extase […][5]. » C'est donc par une puissante organisation que la musique pourra

[1] Igor Stravinsky, *Chronique de ma vie*, *op. cit.,* p. 63-64.

[2] Ursula Stürzbecher, « Bernd Aloïs Zimmermann », dans Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 411.

[3] Bernd Aloïs Zimmermann, *Écrits*, *op. cit.*, p. 281-282. Célestin Deliège a d'ailleurs commenté cette volonté esthétique comme relevant de l'utopie. (voir Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 407).

[4] Philippe Albéra dans Bernd Alois Zimmermann, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 21

[5] Laurent Feneyrou, « Zimmermann et la philosophie du temps », *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, *op. cit.*, p. 211.

transcender le temps successif au profit d'une sphéricité du temps. Commentant la musique Mozart (mais ce qu'il écrit à son sujet s'applique tout à fait à sa propre œuvre), Zimmermann écrit :

> Le triomphe du temps, en vertu d'une organisation temporelle des plus parfaites, conjure ici la plus profonde antinomie de la musique, aboutissant à (…) l'union intime de la beauté et de la mort dans une seconde d'éternité, comme on la trouve dans le cœur impossible des typhons[1].

Seul un ordre structurel, régissant toutes les relations au sein de la composition, peut permettre, optimiser la distension de l'esprit exposée par Saint Augustin[2]. Pour le comprendre, il nous semble qu'il faille encore une fois retourner à Saint Augustin, et plus précisément au traité qu'il a consacré à la musique (*De Musica*).

Augustin explique que la musique, le son en lui-même, n'a d'intérêt que s'il conduit, non pas à la sensation sonore (nombres musicaux), mais à l'âme (nombre du jugement). Toute l'originalité d'Augustin consiste à attribuer le plaisir ou le déplaisir sur le plan de la sensation non pas au corps lui-même, mais à la présence ou non de résistances que l'âme rencontre dans son cheminement vers le corps. Car c'est l'âme qui va au devant du corps et jamais l'inverse (le corps ne peut influencer par lui-même l'âme). Aussi, si l'âme est entravée sur son chemin elle ressentira du déplaisir, de la peine ; si au contraire elle est facilitée, elle ressentira du plaisir, de la joie[3]. C'est ainsi que les musiques seront plus ou moins précieuses selon qu'elles encouragent l'âme à se détourner de la forme physique de l'œuvre pour en contempler la seule forme essentielle et éternelle : l'harmonie et l'unité. Pour Augustin, une chose peut-être dite belle si « les parties semblables sont ramenées par un certains mode d'assemblage à l'unité d'une harmonie. » Ainsi, dans toute œuvre, « ce qui plaît, c'est l'harmonie qui seule assure l'éternité et la beauté. Or l'harmonie veut l'égalité et l'unité réalisée soit par la ressemblance des éléments symétriques, soit par la proportion des éléments dissemblables[4]. » On peut ainsi comprendre comment Zimmermann a cherché à faire

[1] Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 144.

[2] *Ibidem*, p. 148.

[3] Saint Augustin, *De Musica*, *op. cit.*, p. 203-205.

[4] *Ibidem*, p. 42.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

ressentir une simultanéité à l'auditeur : elle ne peut exister que s'il y a une adéquation parfaite entre le temps physique et le temps intérieur. La musique doit, comme le dit Laurent Feneyrou : «[…] faire coïncider le déroulement physique du temps et le temps compris comme unité vécue[1]. »

Zimmermann a produit toute une théorie musicale pour assurer une telle coïncidence. Il nous faut en suivre tout le cheminement pour ne rien perdre de sa complexité. Zimmermann résume sa théorie dans un texte de 1957 : *Intervalle et temps*. Il part de l'idée, relativement simple, qu'il y a deux façons d'envisager un son. Soit de façon physique (le son est une somme de « vibrations périodiques d'un support matériel. »), et une façon musicale. Cette dernière s'appuie sur l'idée qu'une forme musicale ne se résume pas à la somme de ses vibrations, à ses caractéristiques physiques : une perception musicale du son consiste à percevoir les intervalles entre les sons.

> Un des phénomènes les plus remarquables de l'audition consiste en notre capacité à percevoir la distance entre différents sons : l'intervalle. Grâce à lui, d'un coup, se constitue un vaste système de relations qui confèrent un premier ordre à la nature sonore. C'est là principalement la signification de l'intervalle. Et nous le connaissons lui-même sous la formes distinctes d'apparition : la succession des notes et la simultanéité d'un accord où le son, au sens acoustique déjà décrit, est à nouveau un complexe sonore (harmoniques, combinaisons de notes et autres). C'est ainsi que la perception d'un seul son musical est comme un multiple de relations intervalliques. L'intervalle peut être vécu aussi bien de façon verticale qu'horizontale[2].

C'est après avoir décanté cette notion d'intervalle que Zimmermann remarque qu'il est possible de procéder à une permutation selon deux axes : ce qui est diachronique peut devenir synchronique (une succession de son peut devenir un agrégat dans un temps nul) et inversement (une suite de son peut devenir une simultanéité déployée), à

[1] Laurent Feneyrou, « La Sphère du temps chez Bernd Alois Zimmermann », *Les Cahiers des 3 mondes*, sans éd., s.d., p. 65.

[2] Bernd Aloïs Zimmermann, *Ecrits*, *op. cit*., p. 147.

condition de créer tout une structure finement proportionnée[1]. Or, ce qu'il est important de noter, est le fait que Zimmermann assimile cette capacité de déduire les intervalles, autrement dit les rapports entre les notes, à l'âme. De la même manière que pour Saint Augustin seule la mémoire et l'attente nous permet de ne pas vivre dans un présent infiniment évanescent. Et nous retrouvons ainsi l'autre idée, fondamentale, de Saint Augustin : les nombres musicaux doivent être harmonieux pour correspondre aux nombres du jugement, c'est-à-dire à la raison.

> Par ce travail d'intériorisation des nombres musicaux, l'âme découvre au plus profond d'elle même les nombres éternels, source de toute unité et de toute beauté. La musique est donc plus qu'une science pour saint Augustin, elle est véritablement une voie de sagesse, une expérience mystique, qui mène à Dieu[2].

Or seule l'harmonie et l'unité relèvent des nombres éternels. Saint Augustin s'inscrit ainsi dans la tradition pythagoricienne. Comme le commente M.M. Thénard, le monde, pour le philosophe, est bien orchestré par un Dieu musicien : « Une analogie s'établit entre cet art divin qui régit le redoublement des temps et la musique, et si Dieu a donné celle-ci aux hommes comme un objet digne d'amour, c'est qu'elle est un moyen pour lui de s'élever à une réalité divine, la Providence[3]. »

---

[1] Ce qui demeure essentiel est l'observation suivante : Zimmermann discerne deux temps musicaux :

- le temps objectif, phénoménal d'une pièce de musique, c'est-à-dire la portion de temps que nécessite une pièce musicale. Cette durée est non constante au sens où une pièce de musique sera toujours plus ou moins longue selon les interprétations.

- les proportions internes à la pièce, et qui correspondent à toutes les relations métriques et rythmiques de la pièce (les intervalles). Quelque soit la variation de durée de l'interprétation, les rapports de proportions demeurent toujours les mêmes.

A partir de là, Zimmermann fait remarquer qu'il y a deux façons, contemporaines, de structurer le temps :

- l' « étalon effectif », concret c'est-à-dire le tempo qui sera choisi pour interpréter la pièce.

- l' « étalon intérieur » à la pièce, c'est-à-dire les rapports proportionnels qui ne varient pas.

[2] *L'Atelier d'esthétique, Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, 2002, p. 45.

[3] Saint Augustin, *De Musica. Traité de la musique*, *op. cit.*, p. 13.

Il ne faut pas séparer l'œuvre de Zimmermann de son fondement religieux. A l'instar de Messiaen, Zimmermann est chrétien, mais cultive une « foi sceptique », ou ce que Wulf Konold nomme encore « un mysticisme apocalyptique [1]». L'incarnation était une chute et le but restait d'éprouver l'expérience mystique du nunc stans, de s'affranchir du temps et de l'espace. Pour Zimmermann, la question du temps a toujours une obsession et une grande source d'angoisse. Il n'y a qu'à lire ses lignes dans un journal qu'il tenait entre 1945 et 1947 :

> Le temps, avec sa notion de chaos, dans le sens de cratère, est devenu pour moi une idée fixe à laquelle je ne puis me soustraire, d'autant moins que je ressens, devenir et vois quotidiennement la monstrueuse désorganisation de la vie spirituelle. C'est un processus qui me recouvre d'un poids paralysant et qui désagrège tout mon organisme, infailliblement, et avec une lenteur révoltante[2].

Certains ont rapproché son esthétique de celle de Schopenhauer. Or, il est vrai que l'on retrouve cette idée de la musique comme moyen de libération de notre finitude au profit d'une monstration de la chose en soi. Dans on œuvre demeure une profonde nostalgie, voire un profond désespoir. Laurent Feneyrou note que l'idée d'une contemporanéité de toutes époques contenait une aporie : comment citer l'art de l'avenir ?

> Cette aporie dévoile-t-elle la temporalité du mélancolique, son inclinaison vers le passé ou, plus précisément, vers le vécu jusqu'à présent, vers l'irrémédiable et le déjà révolu, où l'advenu, insistant, se subroge à l'existence et ne laisse au présent d'autre extase que l'énonciation de la plainte ? Ou l'exercice de la citation en tant que tel ne traduit-il pas une absorption par le présent volatil et fugace, où la direction verticale de l'expérience fonde la structure anthropologique du manique, libéré par la danse, le ballet, le bondissement, l'aspiration à la festivité et au contact fusionnel avec le tout joyeux, absorbé dans une chaînes d'instants isolés[3] ?

Il est vrai que Zimmermann se décrivait lui-même comme « un mélange de moine rhénan et de Dionysos[4] ». Faut-il insister sur des œuvres dionysiaques tels que *Le Souper du Roi Ubu* où se mêlent, de façon grotesque et joyeuse, des danses du 16ème et 17ème siècle, tout en faisant se côtoyer Stockhausen et les Beatles ? C'est ce que Hans

[1] Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, *op. cit.*, p. 9.

[2] Laurence Helleu, *Les Soldats de Zimmermann. Une approche scénique*, Paris, Editions MF, 2010, p. 30.

[3] Laurent Feneyrou, « La Sphère du temps chez Bernd Alois Zimmermann », *Les Cahiers des 3 mondes*, *op. cit.*, p. 68.

[4] Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, *op. cit.*, p. 21.

Zender s'incline à penser, passant outre les références philosophiques de Zimmermann lui-même pour assimiler la « sphéricité temporelle » à l'éternel retour du même, présentant ainsi la musique du compositeur comme « l'esquisse d'une image d'un monde explosif, multipolaire, sans limites et en même temps ouvert comme jamais auparavant au souvenir de l'histoire[1]. » Ou bien faut-il conclure que l'œuvre de Zimmermann répond d'un « grand désespoir cosmologique » (Wulf Konold), sa dernière œuvre, *Requiem pour un jeune poète* (1967-1969), somme gigantesque de divers intertextes, se clôt finalement par ses paroles : « Y'a t-il des raisons d'espérer ? Il n'y a rien d'autre à espérer que la mort[2]. » Contrairement au désespoir Zimmermannien, la musique de Zappa rend compte tout au contraire d'une affirmation dionysiaque à travers l'humour et la célébration du désordre.

Lors d'une conférence donnée devant l' « Association américaine des compositeurs universitaires »[3], Zappa, d'un ton amer, critiquera le désengagement du milieu de la musique dite sérieuse face à la standardisation toujours plus réactive de la musique populaire. Sur cette question, Zappa est dans une position bien singulière car il n'appartient à aucun territoire, mais évolue entre la *pop music* et la musique sérieuse sans appartenir à aucune[4]. Selon lui, l'antagonisme qui sépare musique sérieuse et populaire est une instrumentalisation du marché. A un journaliste qui lui demande pourquoi Xenakis ne rencontre pas de succès auprès des jeunes auditeurs, Zappa répond : « C'est peut-être parce que pour l'instant on ne leur propose que les *Monkees*. Si on mettait autant d'argent dans la promotion de Xenakis qu'on le fait pour les *Monkees*, les *teenagers* achèteraient les disques de Xenakis[5]. » Une musique peut être

[1] Hans Zender, « Zimmermann, l'alternative », dans *Regards croisés sur Bernd Aloïs Zimmermann*, *op. cit.*, p. 20.

[2] Bernd Alois Zimmerman, *Requiem pour un jeune poète*, Sony, 1967-1969. Zimmermann se suicidera en août 1970, à l'âge de 52 ans.

[3] *American Socitety of University Composers* (ASUC).

[4] Les musiciens « sérieux » considèrent Zappa comme un musicien pop, donc comme quelqu'un incapable de produire une musique de qualité. De leurs côtés, les musiciens pop considèrent Zappa comme un musicien trop sérieux pour faire de la pop.

[5] Philippe Rault, « Au secours ! Voilà les mamans », *Rock'n'Folk, op. cit.*, p. 23.

difficile, complexe et divertissante. Son œuvre aura toujours cherché à rendre compatible ces deux déterminations. Pour l'écrivain et musicologue italien Alessandro Baricco, le compositeur doit admettre le statut de marchandise de la musique, comme sa dimension spectaculaire. Le refuser, c'est se condamner à la coupure avec tout public populaire. Il lui faut plutôt s'infiltrer dans le système afin qu'un large public puisse avoir accès à quelque chose de moderne. C'est seulement ainsi que la modernité retrouvera une place dans la société et qu'il sera possible de la penser de nouveau comme plaisir. Critiquant l'élitisme borné de la musique sérieuse, la jugeant d'ailleurs responsable de la coupure entre innovation musicale et dimension populaire, il en vient à penser que c'est dans la musique rock (pourtant pauvre formellement) que les véritables innovations ont lieu. Dès lors, la « question n'est pas simplement le retour ou non à la tonalité. C'est un faux problème. La question est de retrouver un lien avec ces langues vivantes qui disent aujourd'hui la modernité, et de recréer une syntonie avec le ressentir collectif[1]. »

Zappa s'approprie un nombre important de codes musicaux préétablis mais pour systématiquement les pervertir. En 1968, il consacre un album au style *doo-wop* (*Ruben and the Jets*[2]), style alors tout à fait désuet à la fin des années soixante[3]. Pour ce projet, Zappa a dit s'être inspiré de la période dite néo-classique de Stravinsky[4]. Durant cette période, le compositeur russe ne composait que des exercices de styles sans se départir d'un certain de l'humour s'exprimant dans certaines irrégularités ou transgressions des

[1] Alessandro Barrico, *L'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, *op. cit.*, p. 94-95.

[2] Frank Zappa, *Cruising with Ruben and the Jets*, Rikodisc, 1968.

[3] Le *doo-wop* est un style vocal de musique noire qui mêle le mélisme de la variété blanche et l'expressionnisme gospel. Les groupes sont le plus souvent des quartettes ou quintettes masculins, composés d'une basse, d'un baryton et de deux ou trois ténors. Les interprètes chantent en chœur, à l'unisson et en octave, tandis qu'une voix soliste se détache et chante les couplets. Mais la singularité de ce style se fonde sur l'accompagnement vocal, fredonné ou scandé par des onomatopées tel que « *ba-boom* », « *poppa-duppa* », ou encore « *doo-wop* » (qui nommera le style). Ayant connu un grand succès durant les années cinquante (plusieurs milliers de groupes seront enregistrés par des labels indépendants), le style s'essoufflera dans les années soixante au profit de la *soul music*. (voir François Hofstein, *Le Rhythm and Blues*, Paris, Presses Universitaire de France, collection « que sais-je ? », 1991)

[4] Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit.*, p. 88. Zappa cite d'ailleurs *Le Sacre du Printemps* dans *Fountain of Love*, une des chansons composant l'album, afin d'attester du sujet de son inspiration.

formes canoniques. Dans le même esprit, la musique qui compose Ruben and the Jets tourne le style doo-wop en dérision. Le *falsetto* « geignard » du bassiste Roy Estrada, la voix caverneuse de Zappa, les chœurs nasillards et accélérés, les paroles réduites à leur forme standard (« Tu essaies sûrement de me briser le cœur. Je pensais que tu savais que je t'aimais et que nous devions partager un amour si doux[1].») ; autant de stylisations qui montrent qu'un style qui se parodie finit par mettre en scène ses propre composantes. Ainsi peut-on dire de *Ruben and the Jets* qu'il se compose moins de chansons d'amour que de chansons mettant en scène la façon dont l'amour peut-être mis en musique[2]. Zappa et Stravinsky partagent une écriture dite « entre-guillemets », style qui appartient à toute musique sur la musique[3]. Chez Zappa, la forme, l'harmonie, le mètre, propriétés apolliniennes, sont toujours au service d'écarts dionysiaques. Comme le fait remarquer Boulez : « le désordre est équivalent à l'excès d'ordre, et l'excès d'ordre se ramène au désordre[4]. » L'exécution d'une telle musique demande un surplus de discipline : « Rien ne remplace la discipline déclare Zappa, et c'est la première chose qu'un musicien doit apprendre en entrant dans le groupe : la discipline[5]. » Apollon est d'autant plus tyrannique qu'il est soumis à Dionysos[6]. Une telle discipline est dionysiaque puisqu'elle est au service du rire. Zappa a toujours déplorer l'absence d'humour dans la musique populaire, lacune qui persisterait d'après lui, depuis le début

[1] Frank Zappa, « Later That Night », *Ruben and the Jets*, Rykodisc, 1968. « Il est bien évident que le haut niveau de débilité des paroles n'était que le résultat d'un procédé poussé à l'extrême. » (Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit.*, p. 88.)

[2] Distanciation qui s'explique en partie du fait que Zappa déteste les chansons d'amour (Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit.*, p. 89-90.)

[3] Mais le cas de *Ruben and the Jets* reste marginal dans l'œuvre de Zappa car, contrairement à Stravinsky qui aime se poser des défis en se consacrant à un style unique, Zappa préfère mêler ou juxtaposer divers styles, et s'amuser ainsi à toute sortes de métissages improbables.

[4] Pierre Boulez, *Par Volonté et hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 72.

[5] Dominique Chevallier, *Viva ! Zappa*, Paris, Flammarion, 1986,, p. 28.

[6] Les témoignages du perfectionnisme de Zappa sont légions. L'exemple le plus révélateur est peut-être celui de sa collaboration avec Boulez, dont la rigueur de direction est reconnue. Zappa a reproché à ce dernier de ne pas avoir suffisamment répété la pièce *The Perfect Stranger* que Zappa avait spécialement composé pour l'IRCAM.

des années soixante[1]. A l'instar des dadaïstes dont il revendique l'influence, Zappa prend le rire très au sérieux, et se définit comme « un compositeur avec un certain sens de l'humour[2]. Il s'oppose à l'opinion qui veut que beauté rime avec sérieux, et rire avec superficiel. « Les gens rejettent l'idée qu'une chanson qui vous fera rire ou même sourire puisse être une innovation. N'est-ce pas pathétique[3]? » Zappa recompose des styles de manières à les rendre perméables à toutes sortes de perturbations, d'écarts, de petites intrusions chaotiques. Il n'aura de cesse ainsi de vouloir combiner ce qui semble être justement inconciliable[4], et c'est vraisemblablement cette tendance qui le poussera à inventer ce qu'il nomme la « xénochronie » ; procédé révolutionnaire qui consiste à s'emparer de deux improvisations enregistrées en concert à des dates et dans des contextes musicaux différents, pour ensuite les superposer en studio et former une composition inédite par le seul moyen du montage. Les deux enregistrements consistent le plus souvent à mêler l'enregistrement d'une section rythmique (batterie, basse, claviers) et un solo de guitare électrique ; tout deux enregistrés à des dates différentes. Il s'agit d'un véritable « tour de force » puisque Zappa mixe non pas deux enregistrements dont le contenu serait similaire, mais un solo joué sur un rythme et dans une tonalité différente de la section rythmique[5]. Lorsqu'il se voit demandé le sens d'une telle pratique, Zappa explique qu'une formation ne peut exécuter simultanément des rythmes aussi divergents ; c'est pourquoi il a recours au montage. Le recours au *mixage a posteriori* crée des polyrythmies impossibles sur un plan pratique avec, de surcroît, une liberté, une énergie propre à l'improvisation sur scène. Malgré tout, il n'a jamais cessé

[1] « Je pense que le sens de l'humour dans la musique populaire a commencé à dépérir quand ils ont commencé à mettre des violons dans les enregistrements de Fats Domino et Ray Charles. J'étendrai ce phénomène jusqu'au début des années soixante. Il existait encore les « *novelty songs* », *Teenie Weenie Bikini*, *Ahab The Arab*, *Please Mr. Custer* et tous ces trucs. Mais après cette tendance, l'humour a disparu de la musique populaire. Tout le monde se prit mortellement au sérieux.» (Barry Alfonso, « Totally Frank », *Songwriter*, juin 1980, p. 29.)

[2] Dominique Chevalier, *Viva ! Zappa*, *op. cit*., p. 59.

[3] Barry Alfonso, « Totally Frank », *op. cit*., p. 25.

[4] Un bon exemple reste la composition zappaïenne *In-A-Gadda-Stravinsky* (1984) dans lequel la phrase de basson du premier mouvement du *Sacre* de Stravinsky et confronté à l'ostinato de la chanson *In-A-Gadda-Da-Vida* du groupe psychédélique *Iron Butterfly* sont mêlés.

[5] Les solos de guitare publiés dans le disque *Joe's Garage* (1979) ont tous suivi ce processus.

de faire jouer des polyrythmies complexes à ses musiciens. Dans la deuxième partie du titre *Toads of The Short Forest*, qui restitue une improvisation sur scène, Zappa énumère les rythmes adopté par chaque instrument : « En ce moment même sur cette scène le premier batteur joue en 7/8, le second batteur en 3/4, le bassiste en 3/4, l'orgue en 5/8, le tambourin en 3/4, et le saxophone alto souffle ses notes[1]. » Zappa fait ainsi subir aux territoires stylistiques qu'il s'approprie toute sorte de perturbations ou anomalies internes. Tantôt les instruments (voix, violon, saxophone) se convertissent en personnages rythmiques qui s'amusent à tourner le texte en dérision, tantôt ils refusent de s'entendre et font imploser le territoire de l'intérieur ; ou bien encore les instruments interprètent des mélodies tout à fait étrangères.

[1] Frank Zappa, « Toads of the Short Forest », *Weasels Ripped my Flesh*, Rikodisc, 1970.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

3. Frank Zappa et John Cage : une commune affirmation de la pantonalité

En 1960, l'émission de télévision américaine *I've Got A Secret* reçoit le compositeur John Cage. Son secret consiste en le fait qu'il est un compositeur un peu spécial puisqu'il considère que tout son est de la musique. Il se propose donc d'interpréter *Water-Walk*, une pièce qui requiert une cruche à eau, un tuyau de fonte, un appeau pour les oies, une bouteille de vin, un mixeur électrique, un sifflet, un arrosoir, des glaçons, deux cymbales, un poisson mécanique, un appeau pour caille, un canard en caoutchouc, un magnétophone, un vase rempli de roses, un siphon Setlzer, cinq radios, une baignoire et un piano à queue. Le défilement sur l'écran de cet impressionnant inventaire d'« instruments » provoque la consternation du public dont les rires enflent à mesure que la liste des objets s'allonge. Devant le sérieux de Cage, Gary Moore, le présentateur, quelque peu gêné, préfère prévenir le compositeur avant que celui ne commence son interprétation : « Certains d'entre eux vont rire ». John Cage répond : « Je considère que le rire est préférable aux larmes. » Le présentateur s'adresse alors au public et la caméra : « Si vous êtes amusés, vous pouvez rire. Si vous aimez, vous pouvez acheter l'enregistrement. » Durant la performance, les rires ne cesseront guère de s'intensifier, atteignant leur point climax quand Cage jettera les cinq radios à terre tout en surveillant son chronomètre[1].

Trois ans plus tard, un compositeur inconnu nommé Frank Zappa, alors âgé de 23 ans, est invité à l'émission de télévision américaine *Steve Allen Show* pour y présenter un nouvel instrument de musique : la bicyclette. Le jeune homme, quelque peu intimidé dans son costume trois pièces déclare : « J'ai pensé que beaucoup de gens avaient déjà joué vélo de temps en temps, explique Zappa. Les enfants attachent un morceau de carton avec une pince à linge sur la roue arrière de leur vélo. On peut dire qu'ils jouent du vélo[2]. » Zappa, assisté du présentateur profitant de la situation pour accumuler les plaisanteries, montre les différentes possibilités de « jouer » de la bicyclette. Souffler dans le guidon, faire sonner les rayons des roues à l'aide de baguettes ou bien d'un

[1] John Cage n'avait pas prévu de jeter les radios ainsi. Mais courant du risque d'être poursuivi pour avoir diffuser une musique commerciale sans autorisation, il opta pour casser ces mêmes radios.

[2] Frank Scheffer, *Frank Zappa : the Present-Day Composer Refuses to Die*, VPRO, 2000.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

archet. Le tout se fera, encore une fois, sous l'hilarité du public mais contrairement à Cage, Zappa semble ne pas considérer les rires seulement « préférables » aux larmes : il est recherché.

Zappa a assisté à une performance de Cage au *Claremont College* alors qu'il était encore « un jeune compositeur facilement impressionné » :

> Il mettait cette chose sur sa gorge, puis buvait un litre de jus de carotte, ou bien vous lisait quelque chose tandis qu'il buvait du jus de carotte. Il m'est apparu que, s'il pouvait le faire, il existait sûrement d'autres choses toute aussi ridicules qu'une personne comme moi pourrait faire dans le business de la musique. C'est pour cette raison que j'ai décidé d'essayer, pas nécessairement de me gargariser avec du jus de carotte, mais d'autres choses qui sont terriblement proche[1].

Cage permet l'ouverture de la musique sur le « théâtre musical ». Ainsi une conférence, la lecture d'un texte, sa structuration, les gestes qui l'accompagne (boire, taper sur la table...) peuvent être musicalement agencés. Zappa adopte la pantonalité cagienne, désir utopique de «faire résonner toute la sphère de l'audible[2]. » Quand Zappa se voit donc demander ce qui est étranger à la musique, il répond que tout est musical. Un compositeur est libre de choisir un embouteillage comme composition, ou bien de convertir un papier-peint en partition : « Tout sur cette planète à quelque chose à voir avec la musique[3]. ». Il est en cela est très proche du mouvement artistique *Fluxus* qui élargissait au maximum le champ de la musique sous l'impulsion libératrice de John Cage. Ainsi Dick Higgins, avec *Danger Music N°2*, fait d'une séance de coiffure une composition musicale.

Higgins entre et s'incline. Il s'assied à côté d'un seau. Son épouse, Alison Knowles

---

[1] Den Simms, « An Evening With Pierre Boulez And Frank Zappa », *T'Mershi Duween*, numéro 9, Octobre 1989. La performance à laquelle à assister Zappa est vraisemblablement une version de *0'00* (1962). Calvin Tomkins en fournit la description suivante : « La soirée atteint son sommet lorsque Cage installa avec beaucoup de sérieux un laryngophone autour de son cou, monta le volume de l'amplification au maximum et but un verre d'eau. Chaque gorgée se réverbérait dans la salle comme le battement des vagues. » (Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà*, traduit de l'anglais par Nathalie Gentili. Paris, Allia, 2005, p.145).

[2] Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'éditions, 1978, p. 11.

[3] Dave Rothman, « A Conversation With Frank Zappa », *Oui*, avril 1979, p. 125.

> paraît, une paire de ciseaux à la main. Elle entreprend de lui couper les cheveux. Il semble content. Au bout d'un quart d'heure, l'impatience du public grandit. Des avions en papier jaillissent de l'arrière de la salle. Les conversations s'installent. « Aucune idée de ce dont il est question, ni sur ce que ça veut dire! » commente un célèbre peintre abstrait allemand. […] « Mais il n'y a pas de musique » protestons-nous, naïvement[1].

Zappa a éprouvé ce type de limites sur scène durant les années soixante. Les témoignages les plus significatifs demeurent les concerts donnés au *Garrick Theater*, à New-York, entre 1967 et 1968. Le groupe de Zappa, à cette époque nommé les *Mothers of Invention*, donnait deux concerts chaque soir dans une ancienne salle de cinéma ; l'occasion d'improviser toute sorte d'event. Quelquefois les rôles s'inversaient : le public jouait sur scène tandis que le groupe les écoutait ; ou bien, Zappa restait immobile, fixant le public sans rien dire, tout en fumant une cigarette[2] ; ou bien un musicien lui laçait ses chaussures[3], une femme inconnue s'invitait sur scène et jouait de la flûte, puis repartait comme elle était venue ; les *Mothers* devenaient serveurs et la salle de concert un restaurant improvisé[4]; ou bien de la crème fouettée était jetée sur le public à l'aide d'une girafe en peluche[5] ; des soldats américains revenus du Vietnam étaient invités à massacrer des poupées...

Mais toute la singularité de Zappa s'explique en partie du fait que cette pratique de l'*event* n'est pas consommée sur le plan de la musique avant-gardiste, mais dans le milieu de la pop musique. Si *Fluxus* a détourné tous les éléments qui constituaient l'univers de la musique dite « sérieuse » (nettoyer un violon, distribuer un programme...), avec Zappa ce sont les activités d'un musicien de rock qui seront

---

[1] Robin O'Regan cité par Kristine Stiles, « Entre l'eau et la pierre. La performance Fluxus: une métaphysique de l'Acte », *L'Esprit Fluxus*, Marseille, Editions Musée de Marseille, 1995, p. 72.

[2] Proche par exemple de la pièce *Fluxus Immobilité* d'Alice Heylighers : demeurer immobile durant dix minutes.

[3] Dans *Solo pour chef d'orchestre*, pièce de Maciunas, un chef d'orchestre se lace les chaussures.

[4] Proche du *Piano concerto* du compositeur Fluxus Serge III : quatre personnes arrivent avec un plateau quatre verres et une bouteille. Chacun servira sa tournée en triquant chaque fois.

[5] De la crème fouettée était utilisée dans le happening Fluxus de Ben Patterson nommée *Whipped Cream* : recouvrir une femme ou un homme de crème Chantilly, et le (la) lécher.

converties en composition musicale. C'est pourquoi, lorsqu'il se dit compositeur, une part de son activité musicale tient à une « anthropologie d'amateur », qui consiste à restituer un point de vue subjectif sur les événements sociaux propre au monde la *pop music*, et à revendiquer leur forme musicale.

Ainsi, avec Frank Zappa est musical :

- Organiser des event (ou « entractes forcées » comme les nomme Zappa, en parlant des concerts donnés au *Garrick Theatre*), durant lesquelles des spectateurs sont invités sur scène. Certaines de ses performances sont restituées sur les albums. Dans *Be-Bop Tango*, des membres du public sont invités à danser sur scène ; *Panty Rap* où les femmes du public doivent distribués leurs dessous, *Make a Sex Noise* où des femmes sont invité à simuler un orgasme, *Don't Eat the Yellow Snow* où les gens sont invités à réciter des poèmes.

- Former un groupe est un acte musical à part entière. « Quand je forme un groupe, je crée une sculpture vivante de personnalités qui, entre autres choses, jouent des notes de musique[1]. » Zappa n'a cessé de changer de musiciens, sa formation étant toujours à géométrie variable. Ces changements ont une influence considérable sur le contenu musical. A l'instar de Varèse pour qui l'orchestration faisait partie de la structure d'une œuvre[2], Zappa modifie ses anciennes compositions et en crée de nouvelle en fonction des capacités techniques et stylistiques des membres de sa formation.

- De plus, Zappa s'inspire de la « personnalité » de ses musiciens pour composer (*Stevie's Spankin'*, *Punky's Whips*...).

  Zappa les enregistre également hors-scène, et certaines de leurs discussions sont restituées sur les albums (l'album *Playground Psychotics* est un véritable reportage sur la formation de 1971).

- Déterminer le graphisme des pochettes d'albums « qui est extension du matériau

[1] Francis Vincent et Jean-Marc Bailleux, « Zappa : cheveux courts et idées longues », *op. cit.*, p. 95.

[2] « Pour moi, l'orchestration fait partie essentiellement de la structure d'une œuvre. » (Varèse cité par Fernand Ouellet, *Edgard Varèse*, Paris, Christian Bourgeois, 1989, p. 77).

musical […][1]. »

- Donner des interviews : « […] tout, même cette interview, fait partie de ce que je produis pour, disons, mon travail de divertissement.[2]. »

Pourtant, si Zappa semble partager l'ouverture de Cage à la pantonalité sur le plan du matériau, ils s'opposent sur leurs approches du problème de la composition. Peut-être est-ce pour cette raison que Zappa déclare préférer la théorie cagienne à la musique qui y correspond : il part de la même ouverture de Cage, mais pour une pratique toute différente[3].

Dans son autobiographie, Zappa écrit :

> Ce qui est important dans l'art ? Le cadre. […] Pour une raison toute bête : sans ce petit accessoire, impossible de savoir où s'arrête l'art et où commence le monde réel […]. Si John Cage déclare, par exemple : « Je vais me poser un laryngophone et boire du jus de carotte, ce sera ma nouvelle composition », ses déglutitions seront effectivement l'une de ses compositions, puisqu'il l'aura au préalable encadrée et proclamée telle. « Prenez-le comme vous voulez, pour moi, c'est de la musique. » […] Mais sans ce cadre annoncé, il ne serait qu'un gars qui avale du jus de carotte[4].

Zappa évoque une interprétation de Cage de sa pièce *0'00''* (1962), qui consistait à faire n'importe quelle action mais amplifiée[5]. Une telle interprétation semble aller à l'encontre de ce qu'a tenté John Cage. Ne disait-il pas que ce qui le dérangeait dans les sons était, justement, la musique ? Zappa, à l'inverse, ne semble t-il pas faire de Cage

---

[1] Frank Zappa, « Hey Hey Hey, Mister Snazzy Exec! », *Circular*, 20 septembre 1971, p. 2.

[2] Frank Zappa, *Apocrypha (Thirty Years of Frank Zappa)*, Great Dane Records, Mai 1994 (il s'agit d'une interview réalisée par Bob Marshall le 22 octobre 1988), p. 35.

[3] « J'ai beaucoup de disques de John Cage, mais je trouve ces écrits plus intéressants que sa musique. » (John Winokur, « Frank Zappa-Drowning in the News Bath », (consulté le 20/12/2012) http://home.online.no/~corneliu/curmudge.htm).

[4] Frank Zappa et Peter Occhiogrosso, *Zappa par Zappa*, *op. cit*, p. 56.

[5] Calvin Tomkins en fournit une description alternative : « La soirée atteint son sommet lorsque Cage installa avec beaucoup de sérieux un laryngophone autour de son cou, monta le volume de l'amplification au maximum et but un verre d'eau. Chaque gorgée se réverbérait dans la salle comme le battement des vagues. » (Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà*, *op. cit.*, p. 145)

l'homme qui converti tous les sons en musique ? Il ne s'agit pas d'un simple conflit de mot. Cage recherchait une dilution la notion même d'œuvre. Elle trahissait selon lui « l'asservissement à une suggestion préalable du compositeur[1] ». Zappa pose pourtant cette décision préalable comme fondement de son esthétique. Le musicien instaure un cadre et établit ainsi une séparation entre les sons ordinaires et la musique. Le cadre serait ainsi la décision préalable, le fondement de toute musique possible. L'exemple caractéristique d'une telle méthode de composition demeure la fameuse pièce silencieuse *4'33''*. Cette pièce, comme on le sait, consiste à délimiter un espace temporel : quatre minutes et trente trois secondes, tranche de temps qui délimitera ainsi un territoire musical qui sera l'œuvre, ce que Zappa nomme, pour son compte, le « cadre ». Tout ce qui s'y déroulera sera intégré et deviendra musique, contenu qui, dans le cas de Cage, demeure, bien sûr, indéterminé, et finalement variable à l'infini. Le cadre, dans ce cas précis, a pour objectif d'attirer l'attention des auditeurs sur les sons environnant, ces sons qui passent toujours inaperçus lors d'un concert au profit de l'exécution musicale (prise au sens classique).

> Un silence musical dans le sens classique est ainsi produit, mais, comme le souligne Cage, il est chargé de bruits. L'écoulement sonore et sa spatialité deviennent évidents, audibles. Ainsi le jour de la première, comme le rappelle Cage, durant le premier mouvement, on entendait un léger vent qui venait du dehors, durant le deuxième mouvement, les gouttes de pluies sur le toit et, durant le troisième, c'était le son du public qui parlait ou qui s'en allait, que l'on entendait[2].

4'33'' constitue ainsi ce que l'on peut appeler, avec Daniel Charles, une « œuvre archétype » au sens où elle incarne le « point de départ » de toute œuvre musicale possible[3]. Cependant, si Cage décide d'un cadre, c'est pour mieux disparaître comme compositeur. Celui-ci ne doit plus chercher à imposer sa volonté sur les événements, mais doit au contraire accepter, en toute humilité, son ignorance, qui consiste à ne pas savoir comment ce nouveau rapport au sonore doit s'accomplir, ce que sera sa propre pièce de musique. Comme l'écrit encore Daniel Charles : « Au lieu d'écouter ce qu'on sait, on écoute ce qui n'est pas encore objet de savoir. Au lieu de faire ce que l'on sait

[1] Daniel Charles, *Gloses sut John Cage*, *op. cit.*, p. 25.

[2] Carmen Pardo Salgado, *Approches de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 52.

[3] Daniel Charles, « Poétique de la simultanéité », *Revue d'Esthétique*, numéro 13, 1987, p. 131.

faire, on fait ce que l'on ignore, on fait advenir ce qui advient[1]. » Cette non-intentionnalité, ce non-vouloir, refus de toute anticipation de ce qui va survenir, fait finalement du compositeur l'égal de l'auditeur. Cette démission volontaire, au profit d'une contemplation, dilue de fait l'idée d'œuvre comme objet. Ainsi, avec *4'33''*, le cadre temporel est bien déterminé, contrairement à son contenu qui pourra varier à l'infini, les événements, aussi imprévisibles et parasites étant d'emblée accepté comme faisant partie de l'œuvre.

Toutefois, il est possible d'affirmer que Cage reste, malgré tout l'indéterminisme du contenu, un compositeur, en ce sens minimum qu'il établit un cadre, et préserve l'œuvre en tant qu'objet, puisque la tranche temporelle qu'il instaure convertit n'importe quel « bruit » en « musique ». Comme il le déclare : « Le contrôle doit s'appliquer en un seul point et être ainsi placé qu'il soit sans effet sur ce qui se produit : Technique qui aboutit à n'en pas avoir, etc. Bien sûr, c'est le temps qui est la solution et puisque nous en avons, des chronomètres veux-je dire, s'en servir […][2]. » Or, pour demeure fidèle au projet cagien, il nous faudrait plutôt penser de façon inverse. Du fait de l'absence totale de discrimination, le cadre de l'œuvre, finalement, ne semble avoir été préétabli que pour mieux s'effacer de lui-même. D'ailleurs, le temps (*4'33''*) est le fait du hasard, et non une décision consciente, et s'explique du fait que le chiffre « 4 » sur un clavier correspond à la même touche que le symbole des minutes (‘), et le chiffre « 3 », à celle des secondes (‘’). *4'33''* amènera d'ailleurs Cage à créer *0'00''*, œuvre où l'on touche le degré zéro de toute détermination, puisque même le cadre temporel demeure tout à fait libre. Ce type de démarches artistiques vise l'absence de distinction entre les sons de l'œuvre et ceux qui la précèdent ou la suivent. Il n'y a plus dichotomie entre son et la musique, entre art et vie. Il y aurait même plutôt un refus de la musique au profit des sons. Les notions de musique et d'œuvre disparaissent, seul l'environnement sonore demeure, celui du monde, de l'existence. Ainsi, et selon la belle expression de Daniel Charles, s'il y a bien œuvre (*4'33''*), ce n'est que comme pur « transparent »[3]. Elle n'est là que pour mettre en évidence sa propre disparition, au profit de la vie comme

[1] Daniel Charles, *Gloses sut John Cage*, *op. cit.,* p. 50.

[2] John Cage, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004, p. 144.

[3] Daniel Charles, *Gloses sut John Cage*, *op. cit.*, p. 86.

processus toujours imprévisible. Ou comme le dit Cage : « Il y a théâtre tout le temps où qu'on soit et l'art aide simplement à s'en convaincre[1]. »

Cage ne rechercherait donc pas à s'approprier les sons mondains. Tout au contraire, il cherche à cultiver une non-intentionnalité, un non-vouloir, c'est-à-dire un refus de toute anticipation de ce qui va survenir, au profit d'une écoute « désanthropomorphisée ». Cage rejette tout « savoir-faire » du compositeur, toute adéquation entre savoir et faire, c'est-à-dire entre intention et résultat, cause et effet. Un compositeur ne doit pas « entendre » ce qu'il a composé, et donc prévu en amont. L'exécution n'est pas une actualisation de ce qui a été a priori entendu et voulu. L'interprétation d'une pièce n'actualise pas ce que le compositeur a déjà pré-entendu, mais donne à entendre ce que le compositeur ne pouvait prévoir, autrement dit, la vie : « L'intention la plus noble est de n'en avoir aucune. Ceci vous identifie à la manière dont la nature procède[2]. »

Zappa, en revanche, travaille à l'opposé d'une telle dissolution de l'auteur et de la notion d'œuvre. « Un compositeur est un type qui impose sa volonté à d'innocentes molécules d'air, souvent aidé dans sa tâche par d'innocents musiciens[3]. » Si chez Cage, le cadre doit se diluer de lui-même pour que la musique s'assimile à la vie ; pour Zappa, le cadre sert à délimiter art et vie : « Le Cadre. En peinture, le cadre au sens propre. Dans les autres arts, un cadre symbolique. Pour une raison toute bête : sans ce petit accessoire de rien du tout, impossible de savoir ou s'arrête L'Art et où commence Le Monde Réel[4]. » Si tout peut devenir potentiellement musical, c'est en vertu de se séparation avec la vie. Mais, finalement, le problème est peut-être moins évident et plus subtil qu'il n'y paraît dans le cas de Zappa. D'une part, il ne nous semble pas que Zappa veuille tout contrôler, ou « imposer sa volonté » pour reprendre son expression. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer son œuvre d'art totale, à savoir le *Projet/Objet*. A son sujet, Zappa précise : « Je suis sûr que tu comprends que le contrôle total n'est ni

[1] *Ibidem*, p. 130.

[2] John Cage, *Silence. Discours et écrits*, op. cit., p. 111.

[3] Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit.*, p. 164.

[4] *Ibidem*, p. 142.

possible, ni souhaitable (cela gâche le plaisir)[1]. » Le contrôle est impossible, simplement parce que l'œuvre en question est la vie même du musicien. Or, qu'est ce que le Projet/Objet sinon la vie même du musicien Zappa ? « Comme il le dit : «[…] il y a un concept pour ce que je fais et il y a une continuité dans le concept, et il m'est arrivé de vivre à l'intérieur même du concept. J'en fais partie[2]. » Ou comme il le répète, en d'autres termes : « L'idée de continuité conceptuelle est que l'ensemble de que l'on fait est une seule pièce, un seul événement vital (*life event*)[3]. » N'y a-t-il pas là une contradiction ? Zappa ne déclare t-il pas qu'un cadre est nécessaire pour justement différencier art et vie ? Ce qui définit, à notre sens, le cadre zappaien est l'enregistrement. Qu'il soit sonore, visuel (pochettes, film, apparitions télévisuelles, lisible (interview), tout ce qui est enregistré, tout ce qui laisse une trace, est d'emblée intégré au corpus. Zappa, surtout durant les années soixante, a cherché à enregistrer un maximum d'événements en fonction des moyens à sa disposition ; qu'il s'agisse des concerts (Zappa enregistra presque la totalité de ses concerts à partir de 1968), comme des événements en dehors de la scène (discussions entre les musicien, notamment). Aussi, si pour Zappa, tout ce qui est composé est musical : c'est en premier lieu en vertu de l'enregistrement[4].

John Cage, à l'opposé d'une telle méthode, considérait tout enregistrement comme la trahison de l'indétermination foncière de toute performance, indétermination sur laquelle reposait la perte de contrôle du compositeur, et donc toute l'esthétique cagienne. Tout disque défigurerait la musique car, selon ses termes, il « fournit le savoir de quelque chose qui est arrivé, alors que l'action était un non-savoir de quelque chose qui n'était pas encore arrivé[5]. » en somme, écouter un disque de Cage à plusieurs reprises est une absurdité puisque que ce qui comptait était justement l'imprévisibilité de l'événement comme tel ; Mais c'est sur ce point que l'on touche peut être une aporie.

[1] Frank Zappa, « Hey Hey Hey, Mister Snazzy Exec! », *op. cit.*, p. 4.

[2] Frank Zappa, *Apocrypha (Thirty Years of Frank Zappa)*, *op. cit.*, p. 34.

[3] *Ibidem*, p. 32.

[4] Le terme d' « enregistrement » doit être pris ici dans sa plus grande extension. Ainsi, si les interviews peuvent être musicales, c'est autant parce que certaines sont ensuite écrites.

[5] Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, *op. cit.*, p. 33-34.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Comme l'a remarqué Herman Sabre, c'est la notion même d'enregistrement qui réduit en partie à l'échec la tentative de dépersonnalisation totale de Cage. « On dit couramment : *4'33"* de Cage. On attribue la paternité, on donne le Nom du Père. On édite les pages blanches de la « partition » de *4'33"*, on les vend – au prix cher -, on verse le droit d'auteur... Cage est « vendu »[1]. » Il n'est d'ailleurs pas anodin que Frank Zappa, lors d'un disque hommage consacré à John Cage, ait enregistré « sa propre version » de *4'33"*[2]. Non pas qu'il cherche à « trahir » Cage pas là ! Mais cela révélerait toute leur distance ; Ainsi pourrait-on dire que si le cadre, avec Cage, est destiné à s'effacer pour faire disparaître la notion même de musique au profit de la vie ; chez Zappa, ce cadre demeure indispensable, et correspond à l'enregistrement, que celui soit sonore, visible, scriptural.

Toutefois, et pour terminer ce parallèle entre Zappa et Cage, peut-être l'opposition est-elle trop nette pour être fiable. Un texte de Daniel Charles consacré à John Cage semble contredire les idées avancées précédemment à propos du musicien. Il écrit : « […] Cage laisse être la musique ce qu'elle est, il la renvoie à elle-même avec toutes ses conventions et en ce sens il ne la prive de rien, pas plus qu'il ne prive lui-même de composer ; simplement il en chasse les valeurs[3]. » Ce qui ressort de ce texte est l'idée que Cage soit contre l'œuvre comme objet, soit pour le hasard et non pour la décision revient à préserver une forme de discrimination. Or, toute la force de l'œuvre de Cage consiste justement à ne pas préférer ce qui a été choix ou non choix : il s'agit d'intégrer le goût comme l'absence de goût : « Voilà pourquoi les partitions cagiennes des années 1970 et 1980 peuvent contenir « du do majeur », sans renier pour autant

[1] Herman Sabre, *La musique et l'occident. Démocratie et capitalisme (post-) industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, *op. cit.*, p. 19. Cette observation pertinente de Sabre se renforce si l'on juge du fait que John Cage s'est, pour sa part, inspiré du ready-made duchampien : « Méthode d'écriture musicale : étudier Duchamp. » (John Cage, *Silence. Discours et Ecrits*, *op. cit.*, p. 167). Cage développe ainsi cette idée : « Le chèque. La ficelle qu'il a laissée tomber. La Joconde. Les notes de musique tirées d'un chapeau. Le verre. La peinture au pistolet-jouet. Les choses qu'il a trouvées. Ainsi – toute chose vue – tout objet, disons, plus le processus du regard – est un Duchamp. » (*Ibidem*, p. 165). Aussi pourrions-nous dire que tout processus d'écoute est devenu « un » John Cage.

[2] Dans *A Chance Operation – The John Cage Tribute*, KOCH International Classics, 1993.

[3] Daniel Charles, « Poétique de la simultanéité », *op. cit.*, p. 130.

l'indétermination[1]. » L'œuvre archétype *4'33''* aura moins été un partie pris pour la dissolution de l'œuvre comme objet au profit d'une fusion entre musique et vie :

> La leçon du silence est que l'acte par lequel l'homme crée l'œuvre déborde, dépasse l'homme : cette situation n'interdit nullement d'œuvrer : au contraire, elle donne son élan à la musique. Elle ne signifie donc pas la fin de l'œuvre, pas plus que la « mort de l'art »' au sens de Hegel, mais bien notre ressourcement au point précis où l'œuvre peut à nouveau jaillir[2].

Ainsi, peut-être Zappa et Cage se retrouvent-ils sur l'idée que les possibilités musicales sont illimitées, et qu'à ce titre, il ne faut établir aucune discrimination. Dans le corpus zappaien, l'exemple paradigmatique d'une telle ouverture reste l'album *Lumpy Gravy*.

En février 1967, Nick Venet, un producteur de *Capitol*, propose à Zappa d'enregistrer un premier album solo de musique orchestrale. Les conditions dans lesquelles Zappa travaille pour ce nouveau projet relève de l'épreuve herculéenne:

> […] j'avais onze jours pour composer et enregistrer ce ballet, au même moment ma femme et moi avons été expulsés de notre domicile à Hollywood, nous avons dû déménager, chercher une nouvelle habitation et, pratiquement, j'ai composé *Lumpy Gravy* entre deux motels, dans des conditions assez bizarres[3]...

Une telle rapidité s'explique du fait que Zappa n'a pas composé la musique mais a seulement procédé à un collage de compositions déjà existantes: « J'ai utilisé tous les thèmes que j'avais écrit les années précédentes et je les arrangés symphoniquement[4]. On trouvera ainsi des thèmes extraits de musique composée pour deux films: *The World's Greatest Sinner* (1961) et *Run Home Slow* (1963), ainsi que des thèmes encore plus anciens tel que *A Pound For A Brown* écrit en 1958. Pour l'enregistrement, Frank Zappa rassemble un groupe d'une quarantaine de musiciens au studio *Capitol*. Il baptise la nouvelle formation les *Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra*[5] . Le travail

[1] Daniel Charles, « Poétique de la simultanéité », *op. cit.,* p. 131.

[2] *Ibidem,* p. 130-131.

[3] Philippe Rault, « Au secours voilà les Mamans!!! », *Rock'n'Folk,*, novembre 1967, p. 25.

[4] Rolf-Ulrich Kaiser, « Zappa! Hier Aujourd'hui Demain », *Actuel*, *op. cit*., p. 48.

[5] Quatre musiciens jouent du piano, du célesta & du clavecin, trois batteurs dont John Guerin qui retravaillera avec Zappa pour l'album *Hot Rats* (1970), six percussionnistes (gongs, cloches, marimba,

se fait en deux temps: une première séance le 13 février 1967 avec sept membres du groupe, puis trois autres le 14, 15 et 16 mars, cette fois avec l'ensemble des musiciens. La direction orchestrale est supervisée par Sid Sharp dont la section de cordes (*The Sid Sharp String*) est l'une des plus demandée de Los Angeles. La musique enregistrée, Zappa sélectionne les parties les plus intéressantes et les réorganisent dans un grand collage[1]. Il s'agit là de *Lumpy Gravy* sous sa première version pour Capitol qui ne comporte que de la musique orchestrale. Cette version ne sera pas officiellement publiée. Le 7 août, soit cinq mois après les sessions d'enregistrement, *Lumpy Gravy* est publié sous forme de cartouche huit pistes. Mais sa production est rapidement stoppée par *MGM* qui menace Capitol de poursuites judiciaires[2]. C'est ce dilemme qui retarda la publication du disque. Finalement *MGM* rachètera les bandes à *Capitol* qui perdra ainsi un disque dont la conception a couté quarante mille dollars. Zappa, qui est alors à New York au moment du rachat des bandes, travaille sur son nouveau projet, *We're Only In It For The Money*. Il récupère les bandes de *Lumpy Gravy* et réorganiser tout à fait l'album tout en l'enrichissant de nouvelles matières. Cette seconde version, qui sera distribuée en mai 1967, accroît encore la complexité de l'œuvre. Pour en rendre compte, voici un inventaire des différents enregistrements que *Lumpy Gravy* renferme. Le disque se constitue de deux parties (*Lumpy Gravy Part One* et *Lumpy Gravy Part Two*), qui correspondent aux deux faces du disque. Ces plages de musiques sont un collage de prise brèves de formes très hétérogènes. Dans l'ordre de fréquence sont présents:

---

vibraphone, timbales), six musiciens composent la section des bois dont Bunk Gardner des Mothers, six cors, une trompette et deux trombones, cinq guitaristes, cinq basses et *The Sid Sharp Strings*.

[1] En janvier 2009, un coffret nommé *Lumpy Money* a été publié. Il rend compte d'une part de la version instrumentale pour Capitol mais aussi des quelques prises non retouchées tel que *How Did That Get In Here?* qui dure une vingtaine de minutes et permet d'entendre quelque fragments de la version finale dans leur contexte d'origine. Zappa ne conservera que 4 minutes et 33 secondes, soit 18% de la pièce totale. Etant donné que cette pièce résume la session du mois de février, on peut imaginer que Zappa ayant travaillé dans l'urgence, n'avait que peu de thèmes écrits à proposer. Les trois jours d'enregistrement qui auront lieu un mois plus tard ont fourni en revanche près de 75% de la musique de *Lumpy Gravy* version Capitol.

[2] Depuis mars 1966, date de la signature pour le premier album *Freak Out!*, Zappa s'est en effet engagé auprès de *MGM* en tant que chanteur et musicien. Zappa pensait néanmoins pouvoir travailler pour Capitol en tant que compositeur et chef d'orchestre.

- des dialogues enregistrés dans un piano (que Zappa nomme *Piano People*). Il s'agit d'une séance de trois jours qui eût lieu en automne 1967 dans le studio *Apolostic* de New York[1].
- de la musique orchestrale enregistrée en février et mars 1967 dans le studio *Capitol* de Los Angeles.
- des manipulations de bandes magnétiques enregistrées en automne 1967 dans le studio *Apolostic* de New York.
- de la surf music (le titre *Hurricane* enregistré par *Conrad et The Hurricane Strings* et produit par Zappa en 1963).
- du *rythm'n'blues* (*Another Pickup*, enregistrement des *Mothers* lors d'un concert au *Filmore* à San Francisco en juin 1966).
- d'autres musiques cette fois enregistrées au début des années 60 au *Studio Z* (La composition *jazz Duodénum* et la *surf music* intitulée *Take Your Clothes Off When You Dance*)
- Les extraits d'une publicité pour des pastilles contre la toux (*The Big Squeeze*) enregistrée durant l'été 1967 au studio *Mayfair* de New-York.

Tous ces éléments, loin de fusionner dans une unité qui tempérerait leurs singularités, sont plutôt mis en contraste dans une esthétique radicale du collage. Cette méthode de

[1] Zappa a mis en place un dispositif qui consiste à inviter des personnes à parler dans un piano dont les pédales sont maintenues enfoncées par un coussin, ce qui a tendance à produire une très légère résonance des cordes du piano lors des dialogues. De nombreuses personnes participeront à ces performances. Entre autre le guitariste anglais Eric Clapton, Louie Cuneo (spectateur des concerts donnés au *Garrick Theater* à la même période), Ronnie Williams (ami depuis 1961 avec lequel Zappa a fait des enregistrements), Dick Barber (road manager du groupe), James Spider Barbour (membre du groupe Chrysalis qui jouait dans le même studio), Jim Motorhead Sherwood (membre des Mothers sous le pseudonyme de Larry» Fanoga sur la couverture de l'album), Gilly Towney (la soeur du propriétaire de l'*Apolostic Studio*), un certain « *All-Night John* » (le manager du studio) et Monica (la réceptionniste). Une telle performance, qui consiste à détourner un piano de son usage habituel, se montre très proche de nombres d'*event Fluxus*. Comme l'explique Michael Nyman, avec *Fluxus*, le piano devient « […] un objet dont la surface peut être frappée, ou peinte, un objet contre lequel on peut jeter des objets, sur lequel on peut laisser des choses, dans lequel on peut se cacher, qu'on peut déplacer ou nourrir de foin. » (Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà*, *op. cit.*, p. 47).

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

composition peut rappeler celle du bricolage, dont Lévi-Strauss a montré qu'à la différence de l'ingénieur dont la compétence et le matériel utilisés sont adaptés, le bricoleur utilise ce qui peut « faire l'affaire », ce qu'on a « sous la main ». Pour élaborer une œuvre, Zappa va puiser dans différentes sources élaborées à des périodes variés, le plus souvent sans idées préconçues (ainsi la session des piano people a été totalement improvisée[1]), et « élabore ainsi des structures agençant des résidus d'événements[2] ». Lumpy Gravy ne se présente donc pas comme l'application d'un principe de totalisation donné à l'avance. A un journaliste qui lui demande pour quelle raison *Lumpy Gravy* demeure son album préféré, Zappa répond. « C'est plus un *event* qu'une collection de chansons[3] .» Mais s'il y a bien une pantonalité chez Zappa, c'est-à-dire une ouverture illimitée du champ musical ; à la différence de Cage qui rejetait l'enregistrement[4], elle n'est effective que par l'enregistrement, ou par l'objectivation de l'événement dans un objet.

[1] « Je m'ennuyas avec le projet sur lequel j'étais en train de travailler, alors j'ai juste commencé à placer des gens à l'intérieur d'un piano pour voir ce que cela pouvait bien produire. Le résultat était si bien, j'ai passé trois jours à ne faire que ça. » (Jay Ruby, « Frank Zappa », *Rock'n'Folk*, vol. 1, numéro 8, août 1970, p. 24).

[2] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Pocket, 1990, p. 64.

[3] John Stix, « On the record – Frank Zappa », *Guitar World*, Septembre 1980, p. 10.

[4] Du moins, John Cage a bien utilisé des bandes magnétiques et des vinyles mais pour produire un event, et non un objet enregistré.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

4. Le *Projet/Objet* : le paradoxe du chaos composé

Dans une interview, Zappa explique que le *Projet/Objet* est dirigé grâce à la continuité conceptuelle. « La continuité conceptuelle est quelque chose qui est dirigé. Ca n'est pas du hasard, c'est dirigé. Il y a une idée qui l'entraîne dans une direction. C'est un objet[1]. » Le journaliste lui demande aussitôt s'il existe un point de repère dans son processus. Zappa répond :

> Ce n'est pas nécessaire. Un point de repère est utile quand tu dois te diriger dans une dimension physique – afin d'aller d'un endroit à un autre dans un sorte de dimensions où ces relations spatiales sont reconnues comme étant la réalité. A ce moment là, tu as besoin d'une boussole, d'un point de repère. Si tu es dans une autre dimension, là où ce type de relations n'existe pas, tu n'as pas besoin de point de repère. Si tu travaille dans une dimension où tout arrive tout le temps, il n'y a plus de distance, ni de différence spatiale ou temporelle, ou quoi que ce soit d'autre. C'est un point d'unité. Donc, où est la navigation ? Tu es déjà là[2].

Curieux paradoxe : l'idée de direction à laquelle était assimilée la continuité conceptuelle débouche finalement sur son absence, voire sa totale inutilité. Comment comprendre de tels propos ? Pour cela, il nous faut revenir à la simultanéité absurde des avant-gardes du XXème siècle dont la logique consistait justement à ne pas en avoir. Frank Zappa se sent très proche, dans sa démarche, des dadaïstes. « Le dadaïsme n'est pas mort et se porte à merveille. Il vit encore, chez moi, depuis… depuis toujours[3]. » Il n'hésite pas à qualifier toute son œuvre, autrement dit sa vie, de dadaïste. « De bonne heure, je n'ai su quel nom donner au fourbi qui constituait ma vie. Imaginez mon ravissement quand j'ai découvert que quelqu'un, très loin, avait eu la même idée – et trouvé un chouette nom, tout court, pour dire ça[4]. » Dès 1968, Zappa fonda une firme, *Intercontinental Absurdities*, qui se consacre « au concept de dada en acte[5] ». En quoi consistait le mouvement Dada, sinon à soumettre l'ensemble des actions à un principe

---

[1] Frank Zappa, *Apocrypha (Thirty Years of Frank Zappa)*, *op. cit.*, p. 35.

[2] *Ibidem*, p. 36.

[3] Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit.*, p. 264.

[4] *Ibidem*, p. 264.

[5] *Ibidem*, p. 264.

(dada) qui n'a pas de sens, qu'on ne peut définir et peut revêtir tous les aspects ?

> DADA est un microbe vierge. Dada est contre la vie chère. Dada société anonyme pour l'exploitation des idées. Dada a 391 attitudes et couleurs différentes suivant le sexe du président. Il se transforme – affirme – dit en même temps le contraire – sans importance – crie – pêche à la ligne. Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé[1].

Dada est le dogme de l'absence de dogme. De même pourrait-on dire que chez Zappa, la sphère musicale ne saurait connaître de limitation. Comme il le dit : n'importe quoi, n'importe où, n'importe quand, mais pour nous pourrions ajouter : pourvu que ça revienne. Car, comme ce qui permet d'identifier un mouvement, aussi chaotique soit-il, est la réitération d'un même terme dénué de sens : Dada. L'affirmation conjointe d'une ouverture pantonale absolue et de l'unité d'une œuvre chez Zappa est possible essentiellement par les retours intempestifs des éléments, aussi divers soient-ils.

Depuis le lancement du *Projet/Objet*, Zappa explique qu'il a toujours existé une attention particulière accordée aux «éléments thématiques et structurels qui irriguent chaque album, chaque concert, chaque interview[2]. » Déterminée en 1962, expérimentée pendant deux ans jusqu'au lancement effectif du *Projet/Objet* en 1964, la continuité conceptuelle se traduit par une prolifération de leitmotive, ou, pour le dire dans le langage zappaïen, des « événements-structures minutieusement agencés pour s'arranger de la mécanique du destin […][3]. » Ces « évènements-structure » consiste en un principe de reprise d'éléments thématiques dont les réapparitions peuvent se produire indifféremment sous forme de mots, d'images, de mélodies, d'arrangements comme de gestes et concerne la musique, les pochettes, les concerts comme les interviews. Un même leitmotiv peut ainsi passer d'un mot à une image etc. (ainsi le chien, animal récurrent dans le « bestiaire » zappaïen, peut être le sujet d'une chanson (*Stink Foot*), dessiné (couverture de *Them or Us*) ou bien simplement désigné par un aboiement (*Sleep Dirt*). L'effet structurant de ces éléments tient à ce mouvement de reprise qui les convertit en « connecteurs », liant les éléments du *Projet/Objet* entre eux. On retrouve ce principe, y compris dans *Lumpy Gravy*.

[1] Tristan Tzara, *7 manifestes dada*, Paris, Dilecta, 2013, p. 232

[2] Frank Zappa, « Hey Hey Hey, Mister Snazzy Exec! », *op. cit.*, p. 4

[3] *Ibidem*.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Sur la couverture du disque est photographié Zappa. Il s'adresse au regardeur par l'intermédiaire d'un phylactère : *« Est-ce la deuxième face de* We're Only in It For the Money[1] ? » Sur la couverture de *WOIIFTM*, album sorti; Zappa s'adresse encore à l'auditeur, toujours en un phylactère : « *Est-ce la première face de* Lumpy Gravy[2] ? » Il s'agit bien sûr de questions qui affirment en creux une réponse positive. Nombre d'éléments se répondent entre les deux albums. Sur un plan iconographique on retrouve :

- un même t-shirt vert sur lequel est inscrit le mot « PIPCO ».
- une photographie de l'illustrateur Calvin Schenkel portant un même t-shirt à rayures.
- Une photographie du bassiste Roy Estrada travesti et vêtu d'une même robe jaune.
- Une photographie de l'aviateur de l'*US Navy* Richard Byrd.
- Dans *WOIIFTM*, il est écrit « *Lumpy Gravy* » sur le faux billet d'un dollar à découper.
- Sur les deux albums apparaît Gail Zappa, l'épouse de Frank Zappa[3].

Sur un plan musical, la composition *Take your Clothes off when you Dance* est présente sur les deux disques, tantôt dans une version pop sur *WOIIFTM*, et dans une version proche du style *surf music* sur *Lumpy Gravy*. Mais l'événement le plus remarquable reste l'intrusion à la place d'un couplet de la chanson *Mother People* figurant sur la deuxième face de *WOIIFTM*, d'un extrait orchestral intitulé *I don't Know If I can Go Through This again*, enregistrement que l'on trouve également sur l'album *Lumpy Gravy*

[1] *We're Only in it for the Money* sera réduit à ses initiales (*WOIIFTM*).

[2] Frank Zappa, *We're Only in it for the Money*, Rikodisc, 1968.

[3] De ces relations découlent des rapports avec d'autres albums : Gail Zappa figure sur la pochette d'*Absolutely Free* (1967), « *Absolutely Free* » est également inscrit sur le billet d'un dollar, des mains découpées de mannequins apparaissant sur la couverture de *WOIIFTM* réapparaîtront sur la pochette de *Burnt Weeny Sandwich* (1970), le principe du phylactère est de nouveau utilisé pour la couverture de *Ruben and the Jets* (1968).

(1968). Lors de cette erreur volontaire[1], le disque laisse entendre un diamant qui hésite entre différents sillons d'un disque virtuel pour finalement laisser entendre un autre disque dans le disque, à savoir directement *Lumpy Gravy*. Quant au couplet original de *Mother People* qui s'est vu remplacé par cet extrait étranger, il a été déplacé et mis à l'envers sur *Hot Poop* (première face de *WOIIFTM*). Bien loin d'être un geste anodin, cette intrusion intempestive montre comment le *Projet/Objet* doit être écouté. C'est-à-dire non pas selon un temps linéaire qui respecterait la succession des objets musicaux, mais plutôt selon un temps délirant[2], qui saute pour ainsi dire de sillon en sillon, de disque en disques, d'époque en époque, justement contre la cohérence du temps successif. Zappa montre encore l'exemple d'une telle écoute non chronologique lorsqu'à la fin des années quatre-vingt il publie six volumes d'enregistrements en concert intitulé *You can't do that on Stage Anymore*. Loin de procéder à une sélection qui respecterait le fil chronologique, on saute plutôt d'un concert de 1969 à la *Factory* de New-York pour rejoindre un concert de 1976 pour ensuite revenir en 1973 et retrouver la tournée mondiale de 1988. Cette façon de faire peut encore se radicaliser encore puisqu'elle va s'intégrer à l'intérieur même des morceaux. Ainsi dans une version de *King Kong* publié dans le sixième volume, une version de 1972 succède à une autre de 1972 ; ou bien encore dans une version de la chanson *Montana*, l'introduction de batterie enregistrée en 1984 laisse place à une interprétation de 1974. A travers ses sauts temporels, Zappa semble montrer comment le *Projet/Objet* doit être abordé : n'importe comment sauf de façon linéaire, c'est-à-dire en respectant la succession.

Les leitmotive zappaïens qui constituent la trame de la Continuité Conceptuelle font le plus souvent figure de « poteaux indicateurs » pour reprendre le terme ironique de Debussy. Tout comme dans les opéras wagnériens, ils signalent la présence implicite d'un personnage, d'un objet que l'auditeur averti pourra reconnaître[3]. Zappa compare ses

[1] On trouve un exemple similaire dans l'album *Freak Out !* (1966), ù un extrait de la chanson *Help, I'm a Rock* (située sur la première face), est inséré au milieu de *It can't Happen Here* (situé sur la quatrième face). L'auditeur prend alors pour une erreur de pressage ce qui est volontaire.

[2] « Délirer » signifie étymologiquement « sortir du sillon ». C'est un terme qui s'adapte particulièrement ici.

[3] Il existe un inventaire des quelques cent-soixante-douze leitmotivs répertoriés dans le Ring. (Bruno Lussato avec la collaboration de Marina Niggli, *Voyage au cœur du Ring. Wagner – L'anneau de*

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

leitmotive à des personnages de roman qui reviennent de livre en livre[1]. Commentant Wagner, il précise l'effet psychologique de reconnaissance du leitmotiv:

> Un thème est une idée, une représentation qui a sa propre petite gestalt, un groupe de notes qui indiquent une information qui, prise dans un certain contexte, produit un type de réponse. La même information s'opposant à un autre contexte produit une multiplication d'autres réponses. Si vous savez ce que sont les deux choses en question[2].

Ce que produisent ainsi les leitmotive de la Continuité Conceptuelle sont donc des réminiscences, des résonnances entre divers points de l'œuvre. Mais ce qu'il est nécessaire d'ajouter de l'ordre, de limiter l'entropie générale du système, vise au contraire à l'intensifier. D'une part, si il existe une création de mythe chez Zappa, ceux-ci relèvent du non-sens pataphysique. L'un des plus fameux leitmotive, qui consiste en un aboiement de chien (« *arf* ») est bien l'équivalent du « Merdre » ubuesque. « Merdre : le mot d'avant le commencement. Le jour d'avant le jour[3]. » Les leitmotive zappaïens n'ont aucun sens et ne font aucunement référence à des mythologies préexistantes. Comme il l'explique à propos des réapparitions du chien Fido : « Toujours le bon vieux Fido, mais il a évolué. Il existe à un autre niveau et donc Fido peut réapparaître. Mais c'est un Fido abstrait. Ce n'est pas un chien. J'ai utilisé le mot chien dans beaucoup de disques mais ça n'a rien à voir avec un chien[4]. »

Le réseau formé par ces leitmotive n'instaure pas un ordre souterrain[5.] Nous avons vu

---

Nibelung. Encyclopédie. Préface de Pierre Boulez, Paris, Fayard, 2005, p. 409-593). Ce sont Cook et Donington qui ont, les premiers, formalisé le réseau des leitmotive, mais Wagner refusait les interprétations fixes que l'on en donnait.

[1] Frank Zappa , *Zappa par Zappa*, *op. cit.,* p. 142. On peut penser notamment à Balzac qui réutilisait plusieurs personnages dans divers romans de sa *Comédie Humaine*.

[2] Robert Cassella, « Z=AP2 », *Gold Coast Free Press, op. cit*., p. 4.

[3] Daniel Accursi, *La Philosophie d'Ubu*, Paris, Presses Universitaire de France, 1999, p. 15.

[4] Steve Weitzman, « What's A Mother To Do? Zappa's Decade In The Doghouse Is Over, But He's Still In That Doggie Bag », *Zoo World, op. cit.*, p. 14.

[5] En revanche, Zappa se démarque du principe de « mélodie infinie » qui consiste en une modulation incessante qui fond les instants dans un même flux. A un journaliste qui compare le *Projet/Objet* à l'opéra wagnérien, Zappa répond avec humour : « Je ne suis pas le genre de personne qui aime laisser traîner ses

que le *Projet/Objet* en un sens s'oppose aux hiérarchies fixes de l'arbre au profit d'une organisation libre et ouverte propre au rhizome. Bien plus, les leitmotive n'introduisent par des mises en résonance avec des moments précis pour cette simple raison que ces moments se trouvent être trop nombreux. Certes, à un certain niveau, Zappa peut décrire le principe de reprise comme une continuité que l'ont peut voir progresser d'album en album[1]. Mais cette progression dans le *Projet/Objet* n'est pas pour autant linéaire[2]; comme Zappa le précise, la reprise d'un leitmotiv est plutôt le point de départ d'une onde qui s'étend simultanément dans diverses directions (ou comme de la « mauvaise herbe » pour reprendre la belle expression de Boulez[3]). Un exemple significatif se trouve dans la dixième scène de l'album concept *Joe's Garage* (1979) intitulée *Stick it Out*. Dans cette scène, le personnage principal nommé Joe fait la rencontre d'un robot nommé *Sy Borg* qu'il décrit comme « un croisement entre un aspirateur industriel et une tirelire chromée en forme de cochon […][4]. » Une telle description comprend pas moins de trois leitmotive compressés en une seule phrase : l'aspirateur, le chrome et le cochon. On trouve l'aspirateur notamment dans un petit texte figurant sur la couverture de l'album *Chunga's Revenge* (1970), où il est question d'un énigmatique « aspirateur industriel de type mutant-gitan[5] ». En ouvrant la pochette du disque, on découvre une peinture de Calvin Schenkel représentant un aspirateur jouant de la musique et faisant mouvoir des castagnettes par son seul souffle. L'année suivante, dans le film *200 Motels*

---

mains sous la table dans un tiroir pour y tricoter une culotte de soie entre chaque note. » (Michael Bourne, « Frank Zappa: a Mother Only a Face Could Love », *American Eye*, 23 octobre 1974).

[1] « […] prendre une idée qui va aller si loin qu'elle traversera toute une période d'albums. Elle ajoute de la continuité à l'œuvre entière. Vous pouvez suivre quelque chose progresser. » (Ed Baker, « The Grand Wazoo speaks », *The Hot Flash*, Mai 1974).

[2] « C'est comme le caniche qui commence à ce point ici, mais il n'évolue pas le long d'une ligne droite. » (*Ibidem*). Car en effet, ce serait introduire une linéarité que justement sa musique en principe cherche à dépasser au profit d'une simultanéité.

[3] On peut dire d'un leitmotiv ce que Boulez écrit de toute idée musicale : « […] vous la plantez dans un certain terreau, et, tout d'un coup, elle se met à proliférer comme de la mauvaise herbe. » (Pierre Boulez, *Par Volonté et hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, *op. cit.,* p. 14).

[4] Frank Zappa, « Stick it Out », *Joe's Garage*, Rykodisc, 1979.

[5] Frank Zappa, *Chunga's Revenge*, Rykodisc, 1971.

(1971), Dick Barber joue le rôle d'un aspirateur qui sera détruit par les musiciens[1]. Dans *Joe's Garage*, le personnage *Sy Borg* sera également détruit par Joe[2]. Au dos de la pochette du disque *One Size Fits All* (1975), le même aspirateur qui apparaissait sur *Chunga's Revenge* est cette fois représenté sous la forme d'une constellation d'étoiles. En 1984, cinq ans après la sortie de *Joe's Garage*, Pierre Boulez dirige une pièce de Zappa intitulée *The Perfect Stranger*. Dans le livret du disque éponyme[3], Zappa indique le « prétexte » de cette pièce : « Un représentant de commerce fait du porte-à-porte, accompagné de son fidèle aspirateur industriel de type mutantgitan, et caracole de manière licencieuse avec une ménagère débraillée[4]. » Le chrome est également un élément omniprésent dans l'imaginaire zappaïen, et réapparaît à de multiple reprise, notamment dans la chanson *Who Are The Brain Police?*[5] . De même le cochon est un animal important dans le bestiaire zappaïen. Dès *Lumpy Gravy* (1968) il est fait référence à un étrange cochon ailé (« C'est un petit cochon… avec des ailes[6] »). Le spectacle donné au *Garrick Theater* de New-York en 1967 s'intitulait *Absolutely Freee : Pigs and Repugnant* ; de nombreuses occurrences de l'animal traversent l'œuvre. Aussi les apparitions sont la plupart du temps intempestives[7] et n'assignent par un ordre de lecture précis. Tout au contraire, les leitmotive semblent bien là pour permettre un parcours libre, ouvert, indépendant de la succession. Il s'agirait donc d'une continuité qui, paradoxalement, ne concernerait pas l'ordre successif, mais au contraire instaurerait des rapports, des jeux d'échos, des sauts qui transgressent ce même ordre.

---

[1] Frank Zappa, « What Will This Evening Bring Me This Morning ». *200 Motels*, Rykodisc, 1971.

[2] Frank Zappa, « Sy Borg », *Joe's Garage*, Rykodisc, 1979.

[3] Frank Zappa, *The Perfect Stranger. Boulez conducts Zappa*, Rykodisc, 1984.

[4] *Ibidem*.

[5] Le terme « chrome » apparaît dans les titres suivants : *Who Are the Brain Police ?* (1966), *The Chrome Plated Megaphone of Destiny* (1968), *The Uncle Meat Variation* (1969), *Magic Fingers* (1971), *Sofa n°2* (1975), *Muffin' Man* (1976), *Stick It Out* (1979), *Sy Borg* (1979).

[6] Frank Zappa, « White Ugliness », *Lumpy Gravy*, Rykodisc, 1968.

[7] Boulez a également remarqué que certains leitmotive qui sont repris non pas pour leur importance symbolique vis-à-vis du drame, mais pour leur capacité formelle à supporter nombre de variations.

Ainsi pourrait-on décrire le *Projet/Objet* comme une somme d'enregistrements (sonores, iconographiques, filmiques et écrits) constituant une œuvre ouverte, c'est-à-dire un ensemble d'objets (images, disques, interviews) dont les rapports ne sont pas prédéterminés mais demeurent libres. Et si ce corpus constitue une seule et même composition ce serait, par analogie, comme une de ces sculptures mobiles de Calder que Zappa rapproche d'ailleurs de son mode de composition[1].

Aussi, si composer revient pour Zappa à «organiser les événements suivant certaines structures[2]. », il précise que le *Projet/Objet* est structurée « de telle sorte que les gens soient amenés à participer en ajoutant leur élément manquant. Cela revient à être son propre catalyseur[3]. » L'auditeur recompose et décompose l'œuvre suivant les parcours de lecture qu'il opère dans le corpus et les rapprochements qu'il privilégie.

> Tout le matériau dans les albums est organiquement lié et si j'avais toutes les bandes maîtresses et pourrai prendre une lame de rasoir, couper démonter et remonter à nouveau l'ensemble dans un ordre différent, ça resterait un morceau de musique que vous pouvez écouter. Je pourrai ensuite reprendre cette lame de rasoir, couper démonter et remonter d'une manière encore différente, l'ensemble ferait encore sens[4].

A l'image de *Lumpy Gravy*, l'unification du *Projet/Objet* est, par nature, problématique, c'est-à-dire ouverte et jamais donnée une fois pour toutes. Le réseau d'indices, d'allusions et de renvois que forme la continuité conceptuelle ne suppose aucun ordre statique qui puisse les convertir en partie d'un tout définitif. Le tout est plutôt ici un « tissu de relations mouvantes » qui rejette toute forme qui figerait la mobilité intrinsèque du corpus. Il y a donc autant d'œuvres que d'auditeurs, chacun créant ses parcours, ses rapprochements, ses raccourcis, pliant, modelant le corpus selon divers profils. Ceci peut expliquer pourquoi Zappa dit du *Projet/Objet* qu'il intègre « la conscience de tous les participants », y compris leur « déficiences perceptives[5] ».

---

[1] Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit.*, p. 165.

[2] Francis Vincent et Jean-Marc Bailleux, « Zappa : cheveux courts et idées longues », *op. cit.*, p. 91.

[3] Frank Zappa, *Apocrypha (Thirty Years of Frank Zappa)*, *op. cit*., p. 27.

[4] Jerry Hopkins, « Frank Zappa », *Rolling Stone*, *op. cit*., p. 12.

[5] Frank Zappa, « Hey Hey Hey, Mister Snazzy Exec! », *Circular*, *op. cit*., p. 3.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Frank Zappa n'est pas le premier à avoir penser une simultanéité propre au désordre, ou une unité propre au multiple. D'après Isabelle Kryzkowski :

> La « simultanéité » est une des notions-clé de l'art du début du XXème siècle : plus qu'une pratique, beaucoup plus qu'un « instrument » ou qu'une théorie (il y en a du reste plusieurs, d'où l'ambiguïté du concept), c'est véritablement un principe esthétique et poétique autour duquel s'articulent toutes les tentatives de renouvellement dans le premier tiers du XXème siècle[1].

Les diverses avant-gardes de cette époque auraient en commun un même désir de dépasser le temps successif pour exprimer un « temps spatialisé ». Le caractère « obsessionnel » que revêt cette idée de synchronicité s'expliquerait par une expérience du « débordement » : la révolution culturelle se serait retrouvée dépassée par la révolution industrielle : avion, voiture, téléphone, les témoignages lointains rapportés par la photographie, le cinéma - sans oublier l'invention du phonographe qui inspirera les poètes tels que Jarry ou Apollinaire. L'intérêt d'isoler la simultanéité comme principe esthétique, omniprésent dans les avant-gardes, consiste à ne pas penser le passage du romantisme à la modernité sous une forme, peut être simpliste, d'une rupture. On retrouve en effet au début du XXème l'hypothèse cosmique d'un rythme universel, l'insistance sur une interaction entre l'homme et l'univers, un accent sur la dilution de l'individu dans le grand Tout, l'art comme expression d'une vie universelle à laquelle l'homme peut se mettre à l'unisson, et se perdre en tant qu'être fini[2]. C'est ainsi que l'on retrouve, que ce soit bien sûr dans le romantisme comme dans les avant-gardes, une réhabilitation du Mythe. « Le plus beau poème simultané serait : entendre toute la vie ; bruit des paroles ici, du grillon chez le boulanger, du train dans la voie des Indes, des étoiles, des musiciens chinois et nègres, des machines à Liverpool, des

[1] Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, p. 91. L'auteure ajoute : « Le « simultanéisme » est en effet la clé – et les querelles pour sa paternité attestent son importance – pour exprimer et faire ressentir la multiplicité des bruits et des perceptions. » (*Ibidem*, p. 120).

[2] « L'aspiration à la synthèse peut apparaître comme une des caractéristiques de la modernité, en même temps que comme ce qui assure la continuité de l'idéal poétique depuis le romantisme : projet de totalité des savoirs, projet d'œuvre d'art totale, à la fois « somme » et « essence », herméneutique et esthétique. » (Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : Poésie et poétique de la première avant-garde*, *op. cit.*, p. 114).

tambours de danses polynésiens... Tout[1] ! »

Toutefois, la différence majeure entre la simultanéité romantique et moderniste est que la première vise une « œuvre d'art totale », la seconde une « œuvre à l'effet total ». Qu'est-ce-à-dire ? L'accent ne sera plus mis sur une harmonisation, une fusion du disparate, une synthèse réconciliatrice ; mais plutôt sur un montage, un collage, une juxtaposition de fragments. Si dans le second, il y a synthèse, c'est dans un style chaotique, arbitraire, où sont affirmé l'incohérence, l'insolite, l'absence de hiérarchie. Comme l'explique Roger Shattuck, l'ordre successif des événements est miné par un art du contraste, du conflit opéré par le montage. Car ce sont justement les anomalies, les rapprochements incongrus qui encourageront le spectateur à tendre vers une vision simultanée, afin que toutes les parties de l'œuvre puissent « converger dans l'esprit comme des événements contemporains les uns des autres[2]. » Quoique cette convergence soit justement entravée par l'aspect insolite des rapprochements : « […] on doit rapprocher des éléments si différents les uns des autres qu'ils dépassent la portée ordinaire de l'attention[3]. » Il y a là un paradoxe : chercher une synchronicité d'une part, et l'empêcher d'autre part. C'est ainsi qu'au « monde du tout-en-même-temps », correspond aussi un « monde soigneusement pulvérisé de l'absurde[4]. » L'art synthétique appartenant aux avant-gardes se caractérise par une volonté d'exprimer, sans sélection, tout ce que la vie comporte, « l'imbrication de tout avec tout[5]. » Or la logique du simultanéisme ne consiste pas à résoudre les contradictions, mais bien au contraire à les *aiguiser*. Aussi, lorsque Shattuck écrit que le simultanéisme en arriva à supposer « une relation significative entre les phénomènes, objectifs et subjectifs, qui coïncidaient dans l'espace et le temps, même quant la relation n'était pas immédiatement évidente[6] », nous sommes tenté d'ajouter : *surtout* quand la relation n'est pas évidente. Comme

[1] Fernand Divoire, « Le Simultané EST », cité par Isabelle Krzywkowski, *Ibidem*, p. 102.

[2] Roger Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde*, traduit de l'américain par Jean Borzic, Paris, Flammarion, 1974. p. 365.

[3] *Ibidem*, p. 369.

[4] *Ibidem*, p. 369.

[5] *Ibidem*, p. 120.

[6] *Ibidem*., p. 366.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

l'auteur l'explique lui-même, s'il y a une logique du simultanéisme, elle-ci ne peut consister qu'en une absence de logique. « Il n'existe pas de compromis : le vrai, le vrai logique […] réside dans l'apparition conjointe des contradictions – c'est-à-dire dans l'absurdité[1]. » S'il y a donc une « logique » de la simultanéité moderne, elle demande, de la part du spectateur, ou de l'auditeur qu'il accepte les contradictions, l'incongru, tout ce qui ne se fond pas dans une évidente harmonie. Ainsi, le simultanéisme ne serait pas forcément synonyme d'unification du divers, ne fonctionnerait plus par la similitude, mais bien par la *co-incidence*, au sens d'une réunion qui n'annulerait plus ses écarts, mais au contraire s'établirait par ceux-ci. Simultanéité et esthétique du fragment peuvent s'assimiler. Ce mariage paradoxal ne refuse pas tout effet de synthèse, mais au contraire, renouvelle la notion de synthèse elle-même. Paradoxe encore : la synthèse, dans ce renversement, sera d'autant plus réalisée que la fragmentation, le morcellement, seront intensifiés[2]. En cela, l'idéal simultanéiste de Zappa trouverait son origine (et son sens) dans l'art moderne comme unité propre au mutiple.

Si Zimmermann se considérait comme un mélange de moine et de Dionysos, Zappa, pour sa part, ne sent à coup sûr rien de commun avec un moine, mais tout avec Dionysos. La simultanéité qu'il recherche ne consiste en rien à une harmonisation du divers, mais au contraire en une intensification des différences, des disparités, en somme, une affirmation du désordre comme tel. C'est en ce sens qu'il demande, à propos de son œuvre : « Comment toutes ces choses qui n'ont rien à voir les unes les autres, s'assemblent-elles, formant ainsi une gigantesque absurdité[3] ? »

« AAAFNR », soit « *Anything, Anytime, Anyplace For No Reason At All* » (« N'importe quoi, n'importe quand, n'importe où sans aucune raison[4] »). L'œuvre zappaienne

[1] Roger Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 369.

[2] Dominique Viart et Marie-Hélène Noblet-Viart ont su relever, dans le champ de la littérature, une telle intensification qui atteindrait son point climax avec le postmodernisme Marie-Hélène Noblet-Viart et Dominique Viart, « Esthétiques de la simultanéité », *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, textes réunis par Dominique Viart, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 43.

[3] Frank Zappa, *Them or Us*, *op. cit.*, p. 2.

[4] Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit*., p. 166.

revendique son statut de « pot-pourri »[1], et se garantit une liberté absolue, une absence de frontière : tout peut devenir musique.

> C'est ce que la musique devrait être. Tu dois être en mesure d'organiser n'importe quel type de son et l'intégrer dans ta musique. Je me suis ainsi retrouvé avec un style de musique qui comporte des reniflements, des rôts, des accords dissonants comme des mélodies agréables, des accords parfaits, des rythmes simples et complexes. A peu près n'importe quoi dans n'importe quel ordre[2].

[1] « Pot-pourri » provient de l'espagnol olla potrida (plat composé d'un ragoût de viandes et de légumes) (Christian Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris, Minerve, 1997, p. 159).

[2] Frank Zappa dans Henning Lohner, *Peefeeyakto*, Munich, Transit Film, 1991. Nous soulignons.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

BIBLIOGRAPHIE

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Philosophie

ABITEBOUL Olivier, « La Dimension métaphysique de la musique chez Nietzsche », *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, sous la direction de Camille Dumoulié, Paris, Éditions Desjonquères, 2006.

ACCURSI Daniel, *La Philosophie d'Ubu*, Paris, Presses Universitaire de France, 1999.

AGAMBEN Giorgio, *Idée de la prose*, traduit de l'italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgeois, 1988.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce que le contemporain ?*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2008.

ALAIN, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallmard, 1953.

ALLIEZ Éric, *Deleuze, philosophie virtuelle*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, coll. « les empêcheurs de penser en rond », 1996.

ANDLER Charles, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée, tome 2*, Paris, Gallimard, 1998.

ANDREAS-SALOMÉ Lou, *Nietzsche à travers ses œuvres*, Paris, Grasset, 1992.

ANTONIOLI Manola, « Art Monument/Art Évenement », *Concepts*, revue semestrielle de philosophie, n°5, « Art/philo ou l'inverse », Mons, Les Éditions Sils Maria, Septembre 2002.

ANTONIOLI Manola, « Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie », *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace de la pensée au XXème siècle*, sous la direction de Thierry Paquot et Chris Younès, Paris, La Découverte, 2009.

ANTONIOLI Manola, « La Ritournelle : des oiseaux et des hommes », *Inculte. Revue littéraire et philosophie* n°14, Paris, Éditions Inculte, 2007.

ANTONIOLI Manola, *Deleuze et l'histoire de la philosophie, (ou de la philosophie comme science-fiction)*, Paris, Kimé, 1999.

ANTONIOLI Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.

ARACAGÖK Zafer, « Retenir la ritournelle » , *Gilles Deleuze, Félix Guattari et le politique*, sous la direction de Manola Antonioli, Pierre-Antoine Chardel et Hervé

Regnauld, Paris, Éditions du Sandre, 2006.

ARISTOTE, *La Politique*, traduit par J. Tricot, Paris, J. Vrin, 2005

ARISTOTE, *Physique*, Paris, Flammarion, 2002.

ARISTOTE, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard 1996.

ARISTOTE, *Rhétorique*, présentation et traduction par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007.

AUBRON Hervé, « Les Clichés jusqu'à la lie », *Magazine Littéraire* n° 539, janvier 2014, p. 62-63.

Aux Sources de la pensée de Gilles Deleuze 1, sous la direction de Stéfan Leclercq, Bruxelles, Les éditions Sils Maria, 2005.

BADIOU Alain, *Deleuze. La clameur de l'Être*, Paris, Hachette Littératures, 1997.

BAILLY Jean-Christophe, *La Légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes, tome III, 1974-1980*, édition établie et présentée par Éric Martin, Paris, Seuil, 1995

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

BELLAVAL Yvon, *Les Philosophes et leur langage*, Paris, Gallimard, 1952.

BERGEN Véronique, *L'Ontologie de Gilles Deleuze*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BERGSON Henri, *Correspondances*, textes publiés et annotés par André Robinet, Paris, Presses Universitaire de France, 2002.

BERGSON Henri, *Écrits Philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011

BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.

BERGSON Henri, *L'Évolution Créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1928.

BERGSON Henri, *L'Intuition philosophique suivi de De la position des problèmes*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.

BERGSON Henri, *L'Intuition philosophique* suivi *De la position des problèmes*, Paris, Payot et Rivages, 2013

BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Félix Alcan, 1934.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1999.

BERGSON Henri, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaire de France, 2000.

BERGSON Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, Presses Universitaire de France, 2010.

BIRNBAUM Jean, « La « French Theory » en son exil américain », *Le Monde*, 28 Novembre 2003.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOGUE Ronald, *Deleuze on Music, Paintings, and the Arts*, New York, Routledge, 2003.

BOUANICHE Arnaud, *Gilles Deleuze. Une introduction*, Paris, Pocket, 2007.

BOUDINET Gilles, *Deleuze et l'anti-pédagogue : vers une esthétique de l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 2012

BOURLET Michel, « L'Orgie sur la montagne », *Dionysos, le même et l'autre*, textes réunis par Michel Bourlet, Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie, Editions La Pensée sauvage, 1983.

BUCHANAN Ian, « Deleuze and Pop Music », *Australian Humanities Review*, Issue 7, August 1997. (http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-August-1997/buchanan.html)

BUCHANAN Ian, SIDOBA Marcel ed. *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

BUYDENS Mireille, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze,* Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.

CAMPBELL Edward, *Music After Deleuze*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013.

CLÉO (Canal +), « Haptique », *Le Monde interactif*, 9 juin 1999.

COHEN-LÉVINAS Danielle, « Deleuze musicien », *Rue Descartes, Gilles Deleuze. Immanence et vie*, Paris, Presses Universitaire de France, 2006.

COINTAT Michel, « Il y a huit ans, l' « Anti-Œdipe », *Le Monde*, 10 octobre 1980.

COMPTE-SPONVILLE André, *Le miel et l'absinthe. Poésie et philosophie chez Lucrèce*, Paris, Hermann Éditeurs, 2008.

Concepts, Revue semestrielle de philosophie, sous la direction de Stéfan Leclercq, Hors Série 1, Gilles Deleuze, Mons, Les Editions Sils Maria, 2003.

CONDÉ Gérard, « Schoenberg pour le plaisir », *Le Monde*, 24 mars 1980.

COURT Raymond, « La Faillite de la représentation et l'esprit de la musique moderne », *Encyclopédie philosophique universelle. 1. L'Univers philosophique*, sous la direction d'André Jacob, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

COX Christoph, « Como fare della musica un corpo senza organi », *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica electronica*, Naples, Edizioni Cronopio, 2006.

COX Christopher, « Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music *», A Companion to Nietzsche*, édité par Keith Ansell Pearson, Oxford, Blackwell, 2006.

CRESSOLE Michel, *Deleuze*, Paris, Editions Universitaires psychotéque, 1973.

Critique n° 732, « Bergson en bataille », Paris, Minuit, 2008.

CRITON Pascale, « A propos d'un cours du 20 mars 1984. La Ritournelle et le galop », *Gilles Deleuze. Une vie philosophie. Rencontres Internationale de Rio de Janeiro – Sao Paulo, 10-14 janvier 1996*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998.

CRITTON Yves, « Le Percept noise comme registre du sensible », *Multitudes* n° 28, 2007.

CRITTON Yves, « Le Style comme filtre. Économie de l'attention et goûts philosophiques, *Critique* n°752-753, janvier-février 2012.

Curt Paul Janz, Nietzsche. Biographie. Tome II. Les dernières années bäloises. Le libre philosophe, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1984.

CUSSET François, « Dépasser la *French Theory* », *Magazine Littéraire* n°457, octobre 2006, p. 24-27.

CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

D. Kristzman Lawrence, « Etats-Unis : une influence considérable », *Le Monde des livres*, 10 novembre 1995.

D'IORIO Paolo, « L'Éternel retour. Genèse et interprétation », *Nietzsche*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.

DAGEN Philippe, « Écrire la peinture », *Le Monde des livres*, 10 novembre 1995.

DAVID-MÉNARD Monique, *Deleuze et la psychanalyse. L'altercation,* Paris, Presses Universitaire de France, 2005

DAVILA Thierry, « Histoire de l'art, histoire de la répétition », *Fresh Théorie II*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2006.

DECKENS Olivier, *Comprendre Kant*, Paris, Armand Colin, 2003.

DELACAMPAGNE Christian, « Deleuze et Guattari dans leur machine désirante », *Le Monde*, 10 octobre 1980.

Deleuze épars, textes recueillis par André Bernold et Richard Pinhas, Paris, Hermann, 2005.

Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie, sous la direction de Bruno Gélas et Hervé Micolet, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.

DELEUZE Gilles *et* GUATTARI Félix*, Kafka. Pour une littérature* mineure, Paris, Minuit, 1975.

DELEUZE Gilles *et* GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1975.

DELEUZE Gilles *et* GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles *et* GUATTARI Félix, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, DVD, Paris, Éditions Montparnasse, 2004.

DELEUZE Gilles, « Spinoza et nous », *Magazine Littéraire* n°370, novembre 1998.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DELEUZE Gilles*, Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit,

2003.

DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaire de France, 1968

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

DELEUZE Gilles, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens. 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002.

DELEUZE Gilles, *La philosophie critique de Kant*, Paris, Presses Universitaire de France, 2008.

DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaire de France, 1997.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

DELEUZE Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Minuit 1969.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaire de France, 1965.

DELEUZE Gilles, *Périclès et Verdi. La philosophie de François Chatelet,* Paris, Minuit, 1988.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

DELEUZE Gilles, *Proust et les Signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

DELEUZE Gilles, *Spinoza. Philosophie Pratique*, Paris, Minuit, 1981.

DERRIDA Jacques, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978.

DÉSESQUELLES Anne-Claire, *La Philosophie de Bergson. Repères*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

DIRAN Armand, « De l'articulation entre art et philosophie : l'exemple des personnages conceptuels de Gilles Deleuze à Marylin Manson », *Philosophie* n°15, 2012.

Discern€ments. Deleuzian aesthetics/ Esthétiques deleuziennes, édité par Joost de Bloois, Djef Houppemans, Frans-Willem Korsten, Amesterdam-New-York, Éditions Rodopi 1994.

DOSSE François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La

Découverte, 2007.

DROIT Roger-Pol, « Deleuze comme musique et comme monde », *Le Monde des livres*, 15 avril 2001.

DROIT Roger-Pol, « Gilles Deleuze, un penseur pluriel et pourtant très singulier », *Le Monde*, 7 novembre 1995.

DROIT Roger-Pol, « Lettre ouverte à Gilles Deleuze », Le Monde, 14 septembre 1990.

DROIT Roger-Pol, « www.imaginet.fr/deleuze », *Le Monde*, 19 mai 2000.

DROIT Roger-Pol, *La Compagnie des philosophes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

DUFOUR Eric, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, J. Vrin, 2009.

DUHÊME Jacqueline, *L'Oiseau philosophe. Duhême dessine Deleuze*, Paris, Seuil, 1997.

DUMONCEL Jean-Claude, *Deleuze. Face à face*, sl., Éditions M-éditer, 2009.

DUMONCEL Jean-Claude, *Le Symbole d'Hécate. Philosophie deleuzienne et roman proustien*, Orléans, Éditions HYX, 1996.

DUMOULIÉ Camille, *Littérature et Philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Collin, 2002.

DURAND Jean-Marie, « Deleuze, ritournelle familière de la philosophie contemporaine », *Les Inrockuptibles* n°494, 18-24 mai 2005.

DURING Élie, « Blackboxing in Theory : Deleuze versus Deleuze », *French Theory in America*, édité par Sylvère Lotringer et Sande Cohen, New York/Londres, Routledge, 2001.

DURING Élie, « Deleuze, et après ? », Critique n°623, Avril 1999

DURING Élie, « Le Skateboard fait penser », *Critique* n° 740-741, janvier-février 2009.

DURING Élie, « Tombeaux de Gilles Deleuze », *La Quinzaine Littéraire*, n° 813, Août 2001.

EISLER Rudolf Eisler, *Kant-Lexicon*, édition établie et augmentée par Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo, Paris, Gallimard, 1994.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.

ESPINOSA Santagio, *L'Inexpressif musical*, Paris, Éditions les Belles Lettres, 2013

ESPINOSA Santiago, *L'ouïe de Schopenhauer. Musique et Réalité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Europe n°996, Avril 2012.

FABRE Florence, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

FÉDIER François, *Martin Heidegger. Le Temps. Le monde*, Paris, Lettrage distribution, 2005.

FERRY Jules et RENAUT Alain, *La Pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1985.

FIAT Christophe, *La Ritournelle. Une anti-théorie*, Paris, éditions Léo Scheer, 2002.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, tome 1. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

FRANCOIS Arnaud, *Bergson*, Paris, Ellipses, 2008.

Fresh Théorie, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1975.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

GHOSN Joseph, « Deleuze/Guattari, l'union fait la force », *Les Inrockuptibles* n° 617, 2007.

GIGNOUS Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

Gilles Deleuze et Félix Guattari : une rencontre dans l'après mai 68, Paris, L'Harmattan, 2009.

Gilles Deleuze, coordination scientifique Pierre Verstraeten Et Isabelle Stengers, Paris, J. Vrin, 1998.

Gilles Deleuze, héritage philosophique, coordonné par Alain Beaulieu, Paris, Presses Universitaire de France, 2005.

GODFROY Véronique, GNOLLEAU Frédéric, PALAYRET Guy, *Le Temps. Une*

approche philosophique, Paris, Ellipses, 1997.

GOETZ Benoît Goetz , « Nietzsche aimait-il vraiment Bizet ? », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, Consulté le 12 octobre 2011. URL : http://leportique.revues.org/209

GRANIER Jean, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que Sais-je ? » 1982.

GROS Frédéric, Gilles Deleuze et l'invention de l'avenir », *Le Monde des livres*, 10 novembre 1995.

GUALANDI Alberto, *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

GUATTARI Félix, *« La Philosophie est essentielle à l'existence humaine »*, La Tour D'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002.

GUATTARI Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

GUATTARI Félix, *La Révolution moléculaire*, Paris, Éditions Recherches, 1977.

GUATTARI Félix, *Les Années d'hiver. 1980-1985*, Paris, Bernard Barrault, 1986.

GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

GUATTARI Félix, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979.

GUITTON Jean, *Le temps et l'éternité chez Plotin et Saint Augustin*, Paris, Vrin, 2004.

HALÉVY Daniel, *Nietzsche*, Paris, Librairie Générale Française, 1977.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.

HÊME DE LACOTTE Suzanne, *Deleuze : philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.

HEUZÉ Bruno, « Deleuze et la musique, un plan de résonance », *Inculte. Revue littéraire et philosophique*, n° 14, Paris, Editions Inculte, 2007.

HEUZÉ Bruno, « Le Chant de la terre. Deleuze et l'affect musical », *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique et clinique*, sous la direction d'Adnen Jdey, Saint-Vincent de Mercuze, De l'Incidence éditeur, 2013.

HOLLIER Denis, « Les Mots phoneilleurs », *Critique* n°466, mars 1986.

HUISMAN Denis, *Histoire de la philosophie française*, Paris Perrin, 2002.

HUISMAN Denis, *Le Petits Retz des nouvelles idées en philosophie*, Paris, éditions Retz, 1987.

HULSE Brian, NESBITT Nick ed., *Sounding the Virtual : Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Londres, Ashgate, 2010.

JACQUES Vincent, « Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n° 1, 2005, p. 1-23.

JAEDICKE Christian, *Nietzsche : figures de la monstruosité. Tératographies*, Paris, L'Harmattan, 1998.

JAEGLÉ Claude, *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*, Paris, Presses Universitaire de France, 2005.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La méconnaissance. Le malentendu*, Paris, Seuil, 1980.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

JASPERS Karl, *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, traduit de l'allemand par Henri Neil, Paris, Gallimard, 1950.

JEAN Raymond, « Variations sur Proust », *Le Monde*, 4 juillet 1964.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction par Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995.

KANT Emmanuel, *Critique de Raison pure*, traduit par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006.

KESSLER Mathieu, *L'Esthétique de Nietzsche*, Paris, Presses Universitaire de France, 1998

KIERKEGAARD Soren, *La Reprise*, traduit par Nelly Viallaneix, Flammarion, Paris, 1990

KLOSSOWSKI Pierre, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.

KOENIG Gaspard, *Leçons sur la philosophie de Gilles Deleuze. Un système kantien. Une politique anarcho-capitaliste*, Paris, Ellipses, 2013.

KOENIG Gaspard, *Leçons sur la philosophie de Gilles Deleuze. Un système kantien. Une politique anarcho-capitaliste*, Paris, Ellipses, 2013.

KOENIG Gaspard, *Leçons sur la philosophie de Gilles Deleuze. Un système kantien. Une politique anarcho-capitaliste*, Paris, Ellipses, 2013

KRISTEVA Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

L'Arc n°49, 1972.

L'Art du portrait conceptuel. Deleuze et l'histoire de la philosophie, sous la direction d'Axel Cherniavsky et Chantal Jacquet, Paris, Garnier, 2013.

La Quinzaine Littéraire n° 686, février 1996.

LACOUE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

LACROIX Jean, « Différence et répétition », *Le Monde*, 15-16 juin 1969.

LACROIX Jean, « Nietzsche », *Le Monde*, 24 avril 1967.

LACROIX Jean, « Nietzsche », *Le Monde*, 30 avril 1962.

LAPORTE Yann, *Gilles Deleuze. L'Epreuve du temps*, Paris, L'Harmattan, 2005.

LAPOUJADE David, *Puissance du temps. Versions de Bergson*, Paris, Minuit, 2010.

LARDEAU Guy, *L'Exercice différé de la philosophie. A l'occasion de Deleuze*, Lagrasse, Verdier, 1999.

L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, 2002.

LE Blanc Charles, MARGANTIN Laurent, SCHEFER Olivier, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Librairie José Corti, 2003.

LE GARREC Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipses, 2010.

LE LANNOU Jean-Michel, *Expériences de l'immensité. Lectures philosophiques*, Paris, Hermann, 2006.

Le Style des Philosophes, sous la direction de Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie, sous la direction de

Danièle Lorenzini et Arianne Revel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Le Vocabulaire de Gilles Deleuze, sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani, *Les Cahier de Noesis* n° 3, Printemps 2003.

LECLERCQ Stefan, *Gilles Deleuze, immanence, univocité et transcendantal*, Mons, Sils Maria, 2001.

LEGROS Robert, « La Métaphysique nietzschéenne de la vie », *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, Paris, Grasset, 1991.

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1965.

Les Cigognes de la philosophie. Études sur les migrations conceptuelles, édité par Laurent Fedi, Paris, L'Harmattan, 2002.

Les Styles de Deleuze. Esthétique et politique, sous la direction d'Adrien Jdey, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Pocket, 1990

LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

LÉVY Pierre, *Qu'est ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995.

LICHTENBERGER Henri, *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, Félix Alcan, 1905.

LIÉBERT Georges, *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1995.

LLEVADOT Laurence *La Philosophie seconde de Kierkegaard. Ecriture et répétition*, traduit de l'espagnol par Stéphanie Apollo, Paris, L'Harmattan, 2012.

LÖWITH Karl, *Nietzsche. Philosophie de l'éternel retour du même*, Paris, Hachette Littérature, 1998.

LYOTARD Jean-François, « Musique et Postmodernité », *Surfaces* Vol. 6, 1996.

LYOTARD Jean-François, « Qu'est ce que le postmodernisme ? », *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988.

LYOTARD Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.

LYOTARD Jean-François, *Moralités Postmodernes*, Paris, Galilée, 2005.

MADOU Jean-Paul, « L'Être, le Phénomène et l'Evénement », *L'événement*, Chambéry, Les éditions du Pôle, 2004.

Magazine Littéraire n°225, « Dix ans de philosophie en France », décembre 1985.

Magazine Littéraire n°406, « L'Effet Deleuze. Philosophie, esthétique, politique », février 2002.

Magazine Littéraire n°414, « Philosophie & Art, la fin de l'esthétique ? », novembre 2002.

MALLET Marie-Louise, « Nietzsche – énigmes de l'écoute », *L'Écoute*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, L'Harmattan, 2000.

MARMANDE Francis, « Deleuze, musique intacte », *Le Monde*, 17 novembre 2005.

MARRATI Paola, « Le Nouveau en train de se faire. Sur le bergsonisme de Deleuze », *Revue Internationale de Philosophie* n° 241, 2007.

MARTIN Jean-Clet, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012.

MARTIN Jean-Clet, *La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

MATTÉI Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, Presses Universitaire de France, Collection « Que-Sais-Je ? », 1983.

MAURIAC Claude, « Gilles, la guète Claire et l'orchidée », *Le Monde*, 28 décembre 1977.

MENGUE Philippe, *Deleuze*, Paris, Max Milo Éditions, 2012.

MENGUE Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, 1994.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Notes de cours 1954-1965*, Paris, Gallimard, 1996.

MESCHONNIC Henry, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

METIVIER Francis, « Deleuze & the voice : y perdre son style ! »,, *Zapping Philo. Petits leçons de philosophie tirées de l'actualité*, Paris, Le Passeur éditeurs, 2013

MÉTIVIER Francis, *Rock'n'philo*, Paris, Éditions Bréal, 2011.

MONTEBELLO Pierre, « Deleuze lecteur de Bergson : monisme et naturalisme », *Bergson*, sous la direction de Camille Riquier, *Les Cahiers d'Histoire de la Philosophie*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.

MONTEBELLO Pierre, « Nietzsche et la musique », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, Consulté le 13 octobre 2011. URL : http://leportique.revues.org/210

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, J. Vrin, 2008.

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze. La Passion de la pensée*, Paris, J. Vrin, 2008

MONTEBELLO Pierre, *Nietzsche. La Volonté de puissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

MONTINARI Mazzimo, *Friedrich Nietzsche*, Paris, Presses Universitaire de France, 2001.

MOREAU Alain, « Dionysos antique : l'insaisissable », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 1988.

NANCY Jean-Luc, « Comment s'écoute la musique », *Dire la musique à la limite*, sous la direction de Stéphane Roth et Isabelle Soraru, Paris, L'Harmattan, 2012.

NANCY Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

NEHAMAS Alexandre, *Nietzsche. La vie comme littérature*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994.

NEHAMAS Alexandre, *Nietzsche. La vie comme littérature*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994

Nietzsche aujourd'hui ?, *volume 1 & 2*, Paris, Union Générale d'éditions, 1973.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Livre du philosophe. Études théorétiques*, traduction, introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Flammarion, 1969

NIETZSCHE Friedrich, « Le Style dans les textes philosophiques », *Nietzsche*, Paris, Cahier de l'Herne, 2000.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour* tous *et qui n'est pour* personne, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard,

1971.

NIETZSCHE Friedrich, *Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux*, traduction d'Henri Albert, revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles (ou comment on philosophe au marteau)*, traduit par Eric Blondel, Paris, Hatier, 2007.

NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo. Comment on devient ce que l'on est*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hêmery, Paris, Gallimard, 1974.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour, 1880-1888*, édition établie et traduite par Lionel Duvoy, postface de Matthieu Serreau et Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2006.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes. Automne 1885-automne 1887*, textes établies et annotés par Giorgio Colli et Massimo Montinari, traduits de l'allemand par Juline Hervier, Paris, Gallimard, 1978.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes. Début 1888 – début janvier 1889*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzimo Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, traduction par Eric Blondel, Ole Hansen-Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson, Paris, Flammarion, 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Héllinisme et Pessimisme*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librarie Générale Française, 1994.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes/ Automne 1869-Printemps 1872*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner*, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, textes et variantes établis par Giorgo Colli et Mazzimo Montinari, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Livre du philosophe. Études théorétiques*, traduction,

introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Flammarion, 1969.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Libraire Générale Française, 1970.

NIETZSCHE Friedrich, *Poèmes. 1858-1888. Fragments poétiques suivis de Dithyrambes pour Dionysos*, traduit par Michel Haar, Paris, Gallimard, 1997.

NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, traduit par Henri Albert, Paris, Flammarion, 1988.

NORMAND Claudine, *Métaphore et Concept*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.

OLSEN Kasper Nefer, « Anesthétique. Le sublime expliqué aux amants », dans *Lyotard, les déplacements philosophiques*, traduit du danois par Emile Danino, Bruxelles, Le Point Philosophique, 1993.

OST, Isabelle, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Faculté universitaires Saint-Louis, 2008.

PAMART Jean-Michel, *Deleuze et le cinéma. L'Armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris, Editions Kimé, 2012.

PARADIS Bruno, « Schéma du temps et philosophie transcendantale », *Philosophie* n°47, Paris, Minuit, Septembre 1995.

PARR Adrian ed. *The Deleuze Dictionary,* Edinburgh, Edinburgh Universty Press, 2005.

PELBART Peter Pat, « Le temps non-réconcilié ». *Une vie philosophie. Rencontres Internationale de Rio de Janeiro – Sao Paulo, 10-14 janvier 1996*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998.

Pensées Rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze, collection « La Petite Bibliothèque de Sciences Humaines », Auxerre, Sciences humaines éditions, 2013.

PÉRÈS André, *Le Rire. Henri Bergson*, Paris, Ellipses, 1998.

PINHAS Richard, « Deleuze, le dehors entre les murs. Entretien avec Richard Pinhas », *Europe* n°996, avril 2012.

PINHAS Richard, *Les larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, Paris, Flammarion, 2001.

PINTO Louis, *Les Neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France*, Paris, Seuil, 1995.

PLATON, *Ménon*, introduction de Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1995.

PLATON, *La République*, traduit par Robert Baccou, Paris, Flammarion, 1966,

PLATON, *Phédon*, introduction de Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, 1991.

PLATON, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 1964.

PLATON, *Timée*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1969.

PLOTIN, *Ennéades III*, texte établi et traduit par Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

POULET Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

Présence de Vladimir Jankélévitch. Le Charme et l'occasion, sous la direction de François Schwab, Paris, Beauchesne, 2010.

RANCIÈRE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

RANCIÈRE Jacques, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

REDNER Gregg, *Deleuze and Film Music. Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*, Chicago, Intellect, 2001.

RENOUARD Maël, « Virtuel et Réminiscence », *Bergson*, sous la direction de Camille Riquier, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.

REVEL Judith, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008

Revue Filigrane, « Deleuze et la musique » n° 13, 2011.

RICOEUR Paul, *Temps et récit, tome 1*, Paris, Seuil, 1983.

ROBAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

ROGER Alain, « Gilles Deleuze », *Portraits de maîtres. Les professeurs de philosophie vus par leur élèves*, sous la direction de Jean-Marc Joubert et Gilbert Pons, Paris, CNRS éditions, 2008.

ROGER Alain, « Gilles Deleuze », *Portraits de maîtres. Les professeurs de philosophie*

vus par leurs élèves, sous la direction de Jean-Marc Joubert et Gilbert Pons, Paris, CNRS éditions, 2008,

ROSSANVALLON Jérôme, PRETESEILLE Benoît, *Deleuze et Guattari à vitesse infinie, volume 1*, Paris, Ollendorff & Desseins, 2009.

ROSSET Clément, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, Presses Universitaire de France, 1969.

ROSSET Clément, *Le Choix des mots*, Paris, Minuit, 1995.

ROSSET Clément, *L'Ecole du réel*, Paris, Minuit, 2008.

ROSSET Clément, *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012.

ROSSET Clément, *L'Objet Singulier*, Paris, Minuit, 1979.

ROSSET Clément, *Schopenhauer, philosophie de l'absurde*, Presses Universitaire de France, 1994.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, introduction et notes de Angèle Kremer-Marietti, Paris, L'Harmattan, 2009.

RUBY Christian, *Les Archipels de la différence. Foucault-Derrida-Deleuze-Lyotard*, Paris, Éditions du Félin, 1989.

RUYER Raymond, *Néo-Finalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012

SABOT Philippe, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses Universitaire de France, 2002.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986,

SAUDAN Alain et VILLANUEVA Claire, *Littérature et philosophie. Écrire, penser, écrir*e, Rosny-sous-Bois, Éditions Breal, Collection « Littérature et Co », dirigé par Florence Naugrette, 2004.

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaire de France, 2006.

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, Presses Universitaire de France, 2009.

SAUVANET Pierre, « Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour », *Archives de philosophie*, tome 64, 2001/2, p. 343-360.

SAUVANET Pierre, *Le Rythme chez les Grecs d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses Univerrsitaires de France, 1999

SCHÉRER René, « Deleuze, la ligne et le devenir », *Le Monde*, 2 mars 1996.

SCHNEIDER Corinne, « Du corps à l'esprit : la musique selon saint Augustin », *Musique, corps, âme*, Paris, Cité de la musique, 2001.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et représentation*, Paris, Gallimard, 2009.

SÈVE Bernard, *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend à la philosophie*, Paris, Seuil, 2002.

SHIRANI Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, Préface de Jacques Rancière, Paris, L'Harmattan, 2006.

SIMONT Juliette, *Essai sur la quantité, la qualité, la relation chez Kant, Hegel, Deleuze. Les « fleurs noires » de la logique philosophique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

SOKAL Alain et BRICMONT Jean, *Impostures Intellectuelles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.

SPINOZA Baruch, *L'Éthique*, traduction et introduction par Roland Caillois, Paris, Gallimard, 1954.

STANGUENNEC André, *La Philosophie romantique allemande. Un philosopher infini*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

SUARÈS Guy, *Vladimir Jankélévitch. Qui suis-je ?*, Lyon, La Manufacture, 1986.

TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2001.

TIRZI Alain, *Kant et la musique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Tombeaux de Gilles Deleuze, sous la direction de Yannick Beaubatie, Tulle, Mille Sources, 2000.

UNO Kumiichi, « Japon : le rendez-vous manqué ? », *Le Monde des livres*, 10 novembre 1995.

VAUDAY Patrick, « Dérivé philosophique et parcours rhizomatique », *Encyclopédie Philosophique Universelle, 1. L'Univers Philosophique,* Paris, Presses Universitaire de

France, 1989.

VAX Louis, *La Poésie Philosophique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1985.

VAYSSE Jean-Marie, *Inconscient et philosophie. Avant Freud, après Freud*, Paris, Bordas, 2004.

VERNANT Jean-Pierre, « Aspects mythiques de la mémoire », *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996.

VILLANI Arnaud, « Géographie physique de *Mille Plateaux* », *Critique* n° 455, avril 1985.

VILLANI Arnaud, *Logique de Deleuze*, Paris, Hermann, 2013.

VON UEXKÜLL Jacob, *Milieu Animal et milieu humain*, traduit de l'allemand et anoté par Charles Martin-Freville, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2010.

VON UEXKÜLL Jacob, *Théorie de la signification*, traduit par Philippe Mullar, Hambry, Éditions Gonthier, 1956.

VUARNET Jean-Noël, *Le Philosophe-artiste*, Paris, Union générale d'Éditions, 1977

WAHL Jean, *Kierkegaard. L'Un devant l'Autre*, Paris, Hachette, 1998.

WITTGENSTEIN, *Remarques mêlées*, traduction de l'allemand par Gérard Grasseet, Paris, Flammarion, 2002.

WITTGENSTEIN, *Remarques mêlées*, traduction de l'allemand par Gérard Drassert, Paris, Flammarion, 2002

ZARIFIAN Philippe, « Un univers de singularités », *Concepts 6*, Mons, Silsmaria, 2003.

ZIZEK Slavoj, *Organes sans corps. Deleuze et conséquences*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

ZOUBARACHVILI François, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994.

ZOUBARACHVILI François, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

ZOUBARACHVILI François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2005.

ZWEIG Stefan, *Nietzsche*, Paris, Stock, 1978.

Arts

ADORNO Theodor, *Essai sur Wagner*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Linderberg, Paris, Gallimard, 1966.

ADORNO Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979.

ALMIRAS Philippe, *Dictionnaire Céline. Une oeuvre. Une vie*, Paris, Plon, 2004.

ANDRÉ Emmanuelle, *Esthétique du motif, cinéma musique peinture*, Saint Denis, Presses Universitaire de Vincennes, 2007.

ASTON Dorian et GRAMPP ASEYN Hermann, *Wagner*, Paris, Max Milo Éditions, 2013,

ASTRUC Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classique Garnier, 2010.

BACRY Patrick, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Éditions Belin, 1992.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil 1970.

BARRAQUÉ Jean, *Debussy*, Paris, Seuil, 1982.

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

BECKETT Samuel, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1990.

BIZUB Edward, *La Venise intérieure et la poétique de la traduction*, Boudry-Neuchatel, Éditions de la Braconnière, 1991.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLOCH Georges, « Sur la composition musicale. Lettre ouverte à Philippe Lacoue-Labarthe », *Revue d'Esthétique*, « De la composition : l'après-Cage », 2003.

BOISSIÈRE Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Paris, Presses

Universitaire du Septentrion, 1999.

BORDAS, Éric, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, Presses Universitaire de France, 2003.

BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, « Le Collage, « No Man's Land » ? », *Revue d'Esthétique.*, 1978.

BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage*, Paris Minerve, 2000.

BOTET Serge, *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.

BOUCHOURECHLIEV André, « Stravinsky ou l'unité », *Musique en jeu*, n° 4, Paris, Seuil, 1971.

BOUCHOURECHLIEV André, *Schumann*, Paris, Seuil, 1980.

BOUCOURECHLIEV André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1989.

BOUCOURECHLIEV André, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

BOULEZ Pierre, « A partir du présent, le passé », *Histoire d'un « Ring ». Bayreuth 1976-1980*, Paris, Laffont, 1980.

BOULEZ Pierre, « L'Absente de tout bouquet », *Marcel Proust. Une vie en musique*, Paris, Archimbaud, 2012.

BOULEZ Pierre, « Style ou Idée ? (Eloge de l'amnésie) », *Musique en jeu*, n° 4, Paris, Seuil, 1971.

BOULEZ Pierre, « Un Bilan ? », *Stravinsky*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1982.

BOULEZ Pierre, *Par Volonté et hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.

BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Éditions Gonthier, 1963.

BOULEZ Pierre, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgeois, 1981.

BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.

BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963.

BUFFON, *Discours sur le style*, Paris, Librairie Hachette, 1919.

BUTOR Michel, « La musique, art réaliste », *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.

BUTOR Michel, *Essais sur les modernes,* Paris, Gallimard, 1971.

BUTOR Michel, *Stravinsky au piano*, Paris, Actes Sud, 1995.

CAGE John, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004.

CAGE John, *Confessions d'un compositeur*, traduit de l'anglais par Élise Patton, Paris, Allia, 2013.

CALVINO Italo, *La Machine littéraire*, Paris, Seuil, 1993.

CARBONE Mauro, *Proust et les idées sensibles*, Paris, J. Vrin, 2008.

CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Edgard Varèse suivis d'une étude de son œuvre par Harry Halbreich*, Paris, Pierre Belfond, 1970.

CHARLES Daniel, « La Musique et l'oubli », *Traverses n°4*, 1976

CHARLES Daniel, « Poétique de la simultanéité », *Revue d'Esthétique* n°13, 1987.

CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'éditions, 1978.

CHARLES Daniel, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses Universitaire de France, 2001.

CHARLES Daniel, *Musique nomades*, Paris, Kimé, 1998.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

CLAVIER Paul, « L'Exécution musicale du sens. La musique, langage d'événements purs », *Approches herméneutiques de la musique*, sous la direction de Jacques Viret, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

COHEN-LÉVINAS Danielle, « Trois intraduisibles de son et de sens », *Vocabulaire de la voix*, textes réunis et présentés par Barbara Lavain et Danielle Cohen Lévinas, Paris, L'Harmattan, 2008.

COHEN-LÉVINAS Danielle, *Des Notations musicales. Frontières et singularités*, Paris, L'Harmattan, 1996.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, « Prolégomènes à l'Idée musicale : Socrate musicien. », *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arba, Paris, L'Harmattan, 2007.

COMPTE-SPONVILLE André, *Le Miel et l'absinthe. Poésie et philosophie chez Lucrèce*, Paris, Hermann, 2006.

COURT Raymond, « La Faillite de la représentation et l'esprit de la musique moderne », *L'Univers Philosophique*.

Dada. Circuit Total, coordonné par Henri Béhar et Catherine Dufour, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005.

DAUGE Damien, « Peut-on chantonner du Flaubert ? Essai de musicalogie », *La Chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, sous la direction de Gilles Bonnet, Paris, Kimé, 2013.

DE MONTALEMBERT Eugène, ABROMONT Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2010.

DE SCHLOEZER Boris, *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947,

DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.

DECARSIN François, *La musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DEPELSENAIRE Yves, « Le Tube et la répétition », *Dits*, La répétition, Automne-hiver 2010.

DÉSESQUELLES Anne-Claire, « Le Rythme musical : à la jointure de l'intérieur et de l'extérieur », *Kaïros n°21*, 2003.

DIDI-HUBERMAN George, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.

DOYLE Conan, *Les Exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1989.

DUBORGEL Bruno ed. *Figures de la répétition* Saint Etienne, Université Jean Monnet, 1992.

DUFOUR Eric, MATHON Geneviève, « Le Rythme musical », *Musique et Temps*, Paris, Cité de la musique, 2008.

DUFOUR Éric, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, J. Vrin, 2005.

DUFOURT Valérie, *Stravinsky et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006

DUMESNIL René, *Le Rythme musical. Essai historique et critique*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1949.

DUMESNIL René*, Le Rythme musical. Essai historique et critique*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1949

DURRENMATT Jacques, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2002.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris Seuil, 1965.

E.T.A Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, présentés par Alain Montandon, Paris, Éditions Peter Lang SA, 1987.

Europe n°849-850, « Littérature & philosophie », janvier – février 2000.

FAURE Michel, *Du Néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.

FLAUBERT, Gustave, *La Bêtise, l'art et la vie. En écrivant Madame Bovary*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977.

FRANCOIS-SAPPEY Brigitte, *La Musique de l'Allemagne romantique*, Paris, Fayard, 2009

FRANCOIS-SAPPEY Brigitte, *Robert Schumann*, Paris, Fayard, 2003.

FROLICH Juliette, *Flaubert. Voix de masque*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

GAILLOT Michel, *Sens Multiple. La Techno. Un laboratoire artistique et politique,* Paris, Éditions Dis Voir, 1998.

GALLET Bastien, « La Boucle infinie du *breakbeat* : remarques sur les musques électroniques », *Critique* n°639-640, « Musique(s). Pour une généalogie du contemporain », Août - septembre 2002.

GALLET Bastien, *Le Boucher du prince Wen-Houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, 2002.

GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue de Rabelais à Duchamp*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, « L'autre et le même », *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.

GENETTE Gérard, « Proust Palimpseste », *Figures*, Paris, Seuil, 1966.

GILBERT Jeremy, « Pouvoir de la musique », *Art Press* 2 n°15,

novembre/décembre/janvier 2010

GODEFROID Philippe, *Richard Wagner. 1813-2013. Quelle Allemagne désirons-nous ?*, Paris, L'Harmattan, 2011.

GOUBAULT Christian, *Igor Stravinsky*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991.

GRIFFITHS Paul, *Histoire concise de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1978.

Guide des opéras de Wagner, sous la direction de Michel Pazdro, Paris, Fayard, 1994.

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.

HESCHBERG PIERROT Anne, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Éditions Belin, 2005.

HEUZÉ Bruno, « Le Sampleur, catalyseur de nouvelles géographies musicales », *Humains non humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011.

HÖLLER York, « Moine et Dionysos », *Contrechamps* n°5, novembre 1985.

Humoresque n°32, « Humour et musique », textes réunis par Charlotte Coriot et Anne Roubet, Automne 2010,.

IMBERTY Michel, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

JAMES Henry, *L'Image dans le tapis*, traduction et préface de Fabrice Hugot, Monaco, Éditions du Rocher, 2009.

JAROCINSKI Stefan, *Un Apôtre de l'art apollinien. Stravinsky*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1982.

JOYCE James, *Ulysse, tome 1*, Paris, Gallimard, 1978, p. 243.

KAFKA Franz, *La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, 2000

KAFKA Franz, *Le Château*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 2005.

KAFKA Franz, *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*, traduit

par Claude David, Paris, Gallimard, 1990

KAHN Robert, *Image, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Kimé, 1994.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.

La répétition, études rassemblées par S. Chaouachi & A. Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.

LACOUE-LABARTHE Philippe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgeois, 1991, p. 165-166.

LACOUE-LABARTHE Philippe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgeois, 1991,

Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie, sous la direction de Daniele Lorenzini et Arianne Revel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012

LECLER Eric, *L'Opéra Symboliste*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Les Comptines de langue française, recueillies et commentées par Jean Baucomont, Frank Guibat, Tante Lucile, Rogert Pinon et Philippe Soupault, Paris, Éditions Seghers, 1961.

L'Incongru dans la littérature et l'art, textes réunis par Pierre Jourde, Paris, Éditions Kimé, 2004.

LISZT Franz, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Paris, Adef-Albatros, 1980.

LIVINGSTONE Marco, *Pop Art*, Paris, Hazan, 2000.

LONCHAMPT Jacques, « Permettre à l'homme de s'émerveiller de nouveau. Entretien avec Stockhausen », *Le Monde*, 21 juillet 1977, p. 9.

LOOTEN Christophe, *Dans la tête de Richard Wagner. Archéologie d'un génie*, Paris, Fayard, 2011

LUSSATO Bruno, NIGGLI Marina, *Voyage au cœur du Ring. Wagner – L'anneau de Nibelung. Encyclopédie*, préface de Pierre Boulez, Paris, Fayard, 2005.

MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie*

littéraire, Paris, Hermann Éditeurs, 2013.

MALLET Marie-Louise, *La musique en respect*, Paris, Galilée, 2002.

MANN Thomas, *Souffrances et grandeurs de Richard Wagner*, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Paris, Fayard, 1933.

MARNAT Marcel, *Stravinsky*, Paris, Seuil, 1995

MASSIN Brigitte, MASSIN Jean, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1992.

MASSIN, *De la variation*, Paris, Gallimard, 2000.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Musique inconnue*, Paris, Éditions Corti, 2013.

MEGAY Joyce, *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Paris, J. Vrin, 1976.

MERIC Renaud, *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*, Paris, L'Harmattan, 2012.

MERIC Renaud, *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*, Paris, L'Harmattan, 2012

MESSIAEN Olivier, *Traités de Rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)*, tome 2, Paris, Alphonse Leduc, 1994.

MICHEL Pierre, HENRICH Heribert ed. *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, Genève, Editions Contrechamps, 2012.

MILLER Henry, *Le Cauchemar Climatisé*, Paris, Gallimard, 1954.

MILOVANOVIC Momcilo, *Les figures du livre. Essai sur la coïncidence des arts dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2005.

MORÉ Marcel, *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Paris, Gallimard, 1971.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Editions, 1975.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Proust Musicien*, Paris, Christian Bourgeois, 1984.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris, Christian Bourgeois, 1990.

NIELSEN Carl, *La Musique et la vie*, Paris, Actes Sud, 1988.

NOBLET-VIART Marie-Hélène, VIART Dominique, « Esthétiques de la simultanéité », *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, textes réunis par Dominique Viart, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

Nomad's land volume 2, numéro 3, Automne-hiver 1997.

OLIVE Jean-Paul, *Alban Berg. Le Tissage et le sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.

OLIVE Jean-Paul, *Musique et Montage, essai sur le matériau musical au début du XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998.

OUELETTE Fernand, *Edgard Varèse*, Paris, Christian Bourgeois, 1989.

PARDO SALGADO Carmen, *Approches de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

PICARD Timothée, « Leitmotiv », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Paris, Actes Sud, 2010

PICARD Timothée, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Paris, Actes Sud, 2010.

PICARD Timothée, *L'Art Total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

PIETIF Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses Universitaire de Namur, 1987.

PINGEAUD Bernard, *Les Anneaux du manège. Ecriture et littérature*, Paris, Gallimard, 1992.

POULET Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.

POUSSEUR Henri, *Musique, sémantique, société*, Paris, Casterman, 1972

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions La Pléiades, 1971.

PROUST Marcel, *Contre Sainte Beuve*, Paris, Gallimard, 1987.

PROUST Marcel, *Essais et articles*, éditions établies par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1994.

PROUST Marcel, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987

Proust, la mémoire et la littérature, sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Odile Jacob, 2009.

RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que Sais-je ? », 1998.

REVAULT D'ALLONES Olivier, « Musique et Philosophie », *L'Esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, sous la direction de Hughes Dufourt, Joël-Marie Fauquet et François Hurard, Paris, Klincksieck, 1992.

Revue d'Esthétique n° 38, « Rires », 2001.

REYNOLDS Simon, « Low and theory », *The Wire* n°146, avril 1996.

RIBEMONT-DESSAIGNER G., *Déjà Jadis. Du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, René Huillard, 1958.

RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

ROTHSEIN Evan Jon, « La musique de Charles Ives : la technique de l'inconscient », *Musique et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2003.

ROUSSET Jean, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Conti, 1962

RUWET Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

SAINT-ANDRÉ Pascale, « L'art total ou l'utopie d'un art démiurge – de la tragédie antique au drame lyrique wagnérien - », *Musique et utopie*, Paris, Cité de la Musique, 2010.

SAMUEL Claude, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Pierre Belfond, 1967.

SANS Edouard, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris, Klincksieck, 1969.

SAUDAN Alain et VILLEMEUVE Claire, *Littérature et Philosophie. Écrire, penser, vivre*, Rosny-sous-Bois, éditions Breal, Collection « Littérature & Co », 2004

SAUVANET Pierre, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999

SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

SCHNEIDER Marcel, *La Symphonie Imaginaire*, Paris, Seuil, 1981.

SCHOENBERG Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977.

SCHUMANN Robert, *Lieder*, traduit par Daniel Henry, Deutsch Grammophon, 1979

SCRIABINE Marina, *Introduction au langage musical*, Paris, Minuit, 1961.

SCRIABINE Marina, *Introduction au langage musical*, Paris, Minuit, 1961

SÈVE Bernard, « Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme », *Philosophie* n° 59, Paris, Minuit, 1998.

SHATTUCK Roger, *Les Primitifs de l'avant-garde*, traduit de l'américain par Jean Borzic, Paris, L'Harmattan, 1974.

SLAVEN Neil, *Electric Don Quixote. The Définitive Story of Frank Zappa*, Londres, Omnibus Press, 2003.

Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2002.

SOURIS André, *Conditions de la Musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976.

SOUTHON Nicolas, « Leitmotiv », *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, sous la direction de Christian Accaoui, Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2011

STIEGLER Bernard, « Le Train », *Musiques nouvelles : sons en mutation*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003.

STOCKHAUSEN Karlheinz, « Sur l'évolution de la musique », *La Science et la métamorphose des arts*, sous la direction de Raymond Daudel et Nicole Lemaire d'Agaggio, Paris, Presses Universitaire de France, 1994.

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, traduit et présenté par Jacques Drillon, Paris, Éditions J.-C. Lattès, 1988.

STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962.

STRAVINSKY Igor, CRAFT Robert, *Souvenirs et commentaires*, Paris, Gallimard, 1963.

STRAVINSKY Igor, *Poétique musicale*, Paris, J.B Janin, 1945.

STRUCK Michaël, « Scènes d'enfants – Kreisleriana », *Scènes d'enfants – Kreisleriana*, Polydor, 1984

SZENDY Peter, *Tubes. La Philosophie dans le Juke-Box*, Paris, Minuit, 2008.

THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006.

TODOROV Tzeran, « Le secret du récit : Henry James », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980.

TZARA Tristan, *7 manifestes dada*, Paris, Dilecta, 2013.

VINAY Gianfranco, « Boulez – Stravinsky : d'une conjonction – en plusieurs actes », *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2010.

VINAY Gianfranco, *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*, Paris, Éditions TUM/Michel de Maule, 2001.

VUONG Hoa Hoï, *Musique de roman, Proust, Mann, Joyce*, Berne, Peter Lang, 2003.

WAGNER Richard, *Opéra et Drame*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1982.

WHITE Eric Walter, *Stravinsky. Le compositeur et son œuvre*, Paris, Flammarion, 1983.

WOLFF Francis, « Musique et événements », *L'Animal. Littératures, Arts et Philosophies* n°8, « A la musique ! », Hiver 1999-2000.

WOOLF Virginia, *Journal d'un écrivain*, traduit de l'anglais par Germaine Baumont, Paris, Christian Bourgeois, 1984.

WOOLF Virginia, *Les Vagues*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

WORRINGER Wilhelm, *L'Art Gothique*, traduit de l'allemand par D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, 1967.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Synthèse temporelle et forme rythmique », *Les Figures du temps*, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

ZIZEK Slavoj, *Variations Wagner*, Caen, NOUS, 2010.

A Chance Operation – The John Cage Tribute, KOCH International Classics, 1993

ACCAOUI Christian, *Le Temps Musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

ALFONSO Barry , « Totally Frank », *Songwriter* volume 5, numéro 9, Juin 1980

AUGUSTIN, *De Musica. Traité de la musique*, traduction de MM. Thénard et Citoleux, Paris, Éditions du Sandre, 2006.

AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduction de Joseph Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

BAILLEUX Jean-Marc et Francis VINCENT, « Zappa : cheveux courts et idées longues », *Rock & Folk*, juin 1980

BAKER Ed, « The Grand Wazoo speaks », *The Hot Flash*, Mai 1974

BERGSON Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*,

BOÈCE, *La Consolation de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française, 2008.

BORGES Jorge Luis, *Enquêtes*, traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard, 1957.

BORGES Jorge Luis, *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillios et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967.

BORGES Jorge Luis, *Œuvres Complètes. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1993.

BORGES, J. L., *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, traduit par Roger Caillois et Laure Guille, Monaco, Éditions du Rocher, 1951.

BOURNE Michael, « Frank Zappa: a Mother Only a Face Could Love », *American Eye*, 23 octobre 1974

BRÉAL Michel et BAILLY Anatole, *Dictionnaire Etymologique Latin*, Paris, Hachette, 1914,

BROCH Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942.

CASSELLA Robert, « Z=AP2 », *Gold Coast Free Press*, Volume 8, 5 Janvier 1984

CHARLES Daniel, « Poétique de la simultanéité », *Revue d'Esthétique* n° 13, 1987

CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'éditions, 1978

CHEVALIER Dominique, *Viva ! Zappa*, Paris, Flammarion, 1986

CHEVALIER Dominique, *Viva Zappa ! Un alchimiste délirant. Mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

CHIRACHE Emmanuel, *Covers. Une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008.

COLLOBERT Catherine, *L'être de Parménide ou le refus du temps*, préface de Marcel Conche, Paris, Kimé, 1993.

D'AQUIN Thomas, *Somme contre les Gentils, I. Dieu*, présentation et traduction par Cyrille Michon, Paris, Flammarion, 1999.

DAHLAUS Carl, « Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann », *Contrechamps* n°5, novembre 1985.

DAHLAUS Carl, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, traduit de l'allemand par Madeleine Renier, Liège, Mardaga, 1994.

DALHAUS Carl, « Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann », *Contrechamps* n°5, novembre 1985

DAROL Guy, *Frank Zappa*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1996.

DAROL Guy, JEUNOT Dominique, *Zappa de Z à A*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000.

DE CUES Nicolas, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, introduction et traduction par Agnès Minazzoli, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

DELBROUCK Christophe, *Frank Zappa et l'Amérique parfaite, Tome 3 (1978-1993)*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.

DELBROUCK Christophe, *Frank Zappa et la dînette de chrome, Tome 2 (1972-1978)*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005.

DELBROUCK Christophe, *Frank Zappa et les mères de l'invention, Tome 1 (1940-1972)*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003.

DELIÈGE Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003.

DENAVE Laurent, *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis. Histoire sociale des*

productions les plus originales du monde musical américain de Charles Ives au minimalisme (1890-1990), Genève, Contrechamps, 2012

ELIAS Norbert, *Du Temps*, Paris, Fayard, 1996.

ERNOUT A. et MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue française. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1960

FASS Dave et STREET Dave, « Phi Zappa Crappa Interview. Peeking into the bizarre mind of rock & roll's original madman », *Street* volume 2, numéro 1, Janvier, 1978

FENEYROU Laurent, « La Sphère du temps chez Bernd Alois Zimmermann », *Les Cahiers des 3 mondes*, sans éd., s.d.

FIXMER Rob, « A Master of taste », *Bugle American*, 17 décembre 1975

GOUBAULT Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris, Minerve, 1997

GRAY Michael, *Mother ! The Frank Zappa Story*, Londres, Plexus, 1993.

Guide des opéras de Wagner, sous la direction de Michel Pazdro, Paris, Fayard, 1994

GUITTON Jean, *Le temps et l'éternité chez Plotin et Saint Augustin*, Paris, Vrin, 2004

HEIDEGGER Martin, *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962.

HEISS Claude-Chantal, « Humour et ironie comme outil compositionnel : l'exemple de John Zorn », *Ontologies de la création en musique. Des* actes *en musique*, sous la direction de Christine Esclapez, Paris, L'Harmattan, 2012.

HELLEU Laurence, Les Soldats *de Zimmermann. Une approche scénique*, Paris, Éditions MF, 2010.

HOFSTEIN François, *Le Rhythm and Blues*, Paris, Presses Universitaire de France, collection « que sais-je ? », 1991

HOPKINS Jerry, « Frank Zappa », *The Rolling Stone Interviews* Vol. 1, 1968.

JAMES Billy, *Necessity is… The Early Years of Frank Zappa and The Mothers of Invention*, Londres, SAF Publishing, 2005.

JOYCE James, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982

KAISER Rolf-Ulrich, « Zappa! Hier Aujourd'hui Demain », *Actuel*, 1967.

KALODNER John Davis, « A Rendezvouz With the Grand Wazoo », *Concert*, vol. 3, n°

10, Décembre 1974

KONOLD Wulf, *Bernd Alois Zimmermann*, traduit de l'allemand par Silke Hass et Marc Giannesini, préface de Pierre Albert Castanet, Paris, Éditions TUM/Michel de Maile, 1998.

L'Atelier d'esthétique, Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques, Bruxelles, Editions De Boeck Université, 2002

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Pocket, 1990

LOHNER Henning, *Peefeeyakto*, Munich, Transit Film, 1991

MASSIN Jean et Brigitte, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1990

MATTÉI Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, Presses Universitaire de France, Collection « Que-Sais-Je ? », 1983

MC GREGOR Craig, « Zapparap on the Zappaplan », *The New York Times*, 8 novembre 1970

MILES Barry, *Frank Zappa*, Londres, Atlantic Books, 2005.

MORITZ Karl Philipp, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits*, Paris, Presses Universitaire de France, 1995.

NAHA Ed, « Frank Zappa vs. The Tooth Fairy: It happened in the Hollywood Hills », *Rock'n''Folk* no. 7, 1974 December

NOUBEL Max, « La Polytonalité dans l'œuvre de Charles Ives », Philippe Malhaire, *Polytonalytés*, Paris, L'Harmattan, 2011

NYMAN Michael, *Experimental Music. Cage et au-delà*, traduit de l'anglais par Nathalie Gentili. Paris, Allia, 2005

O'REGAN Robin, « There's Music – and Eggs – In The Air! » dans *Stars and Stripes*, dimanche 21 Octobre 1962

OUELETTE Fernand, *Edgard Varèse*, Paris, Christian Bourgeois, 1989.

PARMÉNIDE, *Le poème : Fragments*, traduction présentation et commentaire par Marcel Conche, Paris, Presses Universitaire de France, 1999.

PERRENOUD Marc, « Frank Zappa ou le « fait musical total », *Volume !* n°3, 2004.

PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966

PLATON, *Timée*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1969

Playboy vol. 40 n° 4, avril 1993,

PLOTIN, *Ennéades* III, texte établi et traduit par Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1999

RAULT Philippe, « Au secours voilà les Mamans!!! », *Rock'n'Folk,* novembre 1967

Regards croisés sur *Bernd Aloïs Zimmermann, Actes du colloque de Strasbourg 2010*, édités par Pierre Michel, Heribert Henrich et Philippe Albéra, Genève, Editions Contrechamps, 2012

REY Alain, *Dictionnaire Culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome IV, Paris, Dictionnaire le Robert, 2005

ROTHAMN Dave, « A Conversation With Frank Zappa », *Oui*, avril 1979

RUBY Jay Ruby, « Frank Zappa », *Rock'n'Folk*, vol. 1, n°8, août 1970

SABRE Herman, *La musique et l'occident. Démocratie et capitalisme (post-) industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Liège, Mardaga, 1998.

SCHEFFER Frank, *Frank Zappa : the Present-Day Composer Refuses to Die*, VPRO, 2000

SCHNEIDER Corinne, « Du corps à l'esprit : la musique selon saint Augustin », *Musique, corps, âme*, Paris, Cité de la musique, 2001

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et représentation I*, Paris, Gallimard, 2009

SIMMS Den, « An Evening With Pierre Boulez And Frank Zappa », *T'Mershi Duween* #9, Octobre 1989

STILES Kristine, « Entre l'eau et la pierre. La performance Fluxus: une métaphysique de l'Acte », *L'Esprit Fluxus*, Marseille, Editions Musée de Marseille, 1995

STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1971

THIELLEMENT Pacôme, *Économie Eskimo. Le rêve de Zappa*, Paris, Éditions MF, 2005.

TZARA Tristan, *7 manifestes dada*, Paris, Dilecta, 2013

VINAY Gianfranco, *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*, Paris, Éditions TUM/Michel de Maule, 2001.

WATSON Ben, *Frank Zappa : The Negative Dialectics of Poddle Play*, New York, St. Martin's Press, 1995.

WEITSMAN Steve, « What's a mother to do? Zappa's Decade in the Doghouse is Over, But He's Still in that Doggie Bag », *Zoo World*, 2 Janvier 1975

WHITMAN Walt, « Salut au monde ! » (1860), *Feuilles d'herbe*, tome 2, traduction de Jacques Darras, Paris, Grasset, 1994.

ZAPPA Frank, « Dancin' Fool », *Sheik Yerbouti*, Rikodisc, 1979.

ZAPPA Frank, « Stick it Out », *Joe's Garage*, Rykodisc, 1979

ZAPPA Frank, « Toads of the Short Forest », *Weasels Ripped my Flesh*, Rikodisc, 1970

ZAPPA Frank, « Very Distraughtening », *Lumpy Gravy*, Rikodisc, 1968

ZAPPA Frank, « What Will This Evening Bring Me This Morning ». *200 Motels*, Rykodisc, 1971

ZAPPA Frank, *Apocrypha (Thrity Years of Frank Zappa)*, Great Dane Records, Mai 1994

ZAPPA Frank, *Chunga's Revenge*, Rykodisc, 1971

ZAPPA Frank, *Civilization Phase III*, Rikodisc, 1993

ZAPPA Frank, *Cruising with Ruben and the Jets*, Rikodisc, 1968.

ZAPPA Frank, OCCHIOGROSSO Peter, *Zappa par Zappa*, Paris, L'Archipel, 2000.

ZAPPA Frank, *The Lumpy Money Project/Object*, Zappa Records, 2009

ZAPPA Frank, *The Perfect Stranger. Boulez conducts Zappa*, Rykodisc, 1984

ZAPPA Frank, *Them or Us. The Book*, Londres, Pinter & Martin, 2010.

ZAPPA Frank, *We're Only in it for the Money*, Rikodisc, 1968

ZIMMERMANN Bernd Aloïs, *Ecrits*, édités par Philippe Albéra, traduits sous la direction de Marc-Ariel Fridermann, Genève, Contrechamps, 2010.

ZIMMERMANN Bernd Alois, *Requiem pour un jeune poète*, Sony, 1967-1969.

Raby, John. Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir - 2015

Table des matières

INTRODUCTION **5**

1. Gilles Deleuze : une voix… 5
2. Lecture simultanéiste de Richard Pinhas 9
3. Ambiguïtés deleuziennes et problèmes méthodologiques 13

ESTHETIQUE ET METHODE DELEUZIENNE **19**

1. De la relative absence de musique chez Deleuze **21**

1. La musique, cette « mangeuse de temps » 21
2. L'affirmation d'une « supériorité » de la musique 24

2. Art et philosophie : un rapport en devenir **29**

1. Art, science et philosophie : diverses formes de pensée 29
2. Les problèmes, points d'indiscernabilité entre domaines 31
3. La constitution d'espaces-temps : problème fondamental 33
4. Visions et luttes contre la doxa 36
5. Le sublime généralisé (ou l'empirisme transcendantal) 39
6. L'involontaire proustien, ou la place du sensible dans la pensée 43
7. Le devenir : une méthode philosophique 45

DEVENIR-MUSIQUE DE LA PHILOSOPHIE **53**

1. Le style littéraire : devenir musical de l'écriture **55**

1. Le travail de la syntaxe (ou comment créer une langue dans la langue) 57
2. Tendre le langage vers une limite musicale 60

2. Le style philosophique : devenir musical du concept **65**

1. Le problème du style dans l'écriture philosophique 66
2. Limites du langage et dépassements philosophiques (Nietzsche, Bergson) 70
3. Modulation conceptuelle et étymologie 75

3. Contre la métaphore : le problème de la littéralité **82**

1. Un paradoxal rejet de la métaphore 82
2. Le concept comme métaphore interactionnelle 87
3. La ritournelle : concept du concept 92

4. Histoire philosophique et modulation deleuzienne **96**

1. Première méthode : la répétition-trahison 96
2. Seconde méthode : une minoration des auteurs majeurs 99
3. Troisième méthode : la création d'alliances aberrantes 101
4. Mouvement conceptuel et musicalité de la pensée 105

5. *Pop'* philosophie : une aporie ? 109
1. Deleuze, philosophe-artiste 111
2. Charme, style et pathos philosophiques 113
3. Les impasses de l'usage pragmatique (ou non-philosophique) 119
4. Deleuze, philosophe-majeur 126
5. Énigmaticité de la pensée deleuzienne 132

DEVENIR PHILOSOPHIQUE DE LA MUSIQUE 140

1. Le concept de ritournelle et ses composantes 143
1. Territoire et déterritorialisation 143
2. Indétermination du concept de ritournelle et problème d'interprétation 148
3. Présentation de l'agencement musical 153

2. L'expression de l'agencement musical 156
1. La forme d'expression de la ritournelle territoriale 157
2. La forme d'expression de la ritournelle déterritorialisée 161
3. Diagonale, bloc et ligne abstraite 163
4. Espace lisse et temps non-pulsé 166
5. Exemples de musiques machiniques (Mahler, Stravinsky, Ives) 172

3. Une esthétique anti-manichéenne du multiple 177
1. Impasse d'une application des critères deleuziens 177
2. Contre les dualismes 181
3. Du binarisme à la multiplicité 184
4. Une esthétique de l'intensité 187
5. La double-lecture deleuzienne du leitmotiv wagnérien 189
6. Présence du pur et de l'impur dans la multiplicité 191
7. La puissance affirmative de la musique 195

4. Le contenu de l'agencement musical 199
1. Pourquoi un enfant, une femme, un oiseau ? 200
2. Souvenirs, associations d'idées et clichés 203
3. Le contenu territorialisé (système ponctuel) 207
4. La réalité du devenir comme rapport non mimétique 213

5. La ritournelle déterritorialisée (indiscernabilité expression-contenu) 219
1. Devenir-animal et devenir-enfant en musique 221
2. Qu'est-ce qu'une heccéité ? 224
3. Multiplicités animales, ligne abstraite : la part idéaliste du deleuzisme musical 227

LE TEMPS MUSICAL DANS L'ESTHETIQUE DE GILLES DELEUZE 234

1. Ambiguïtés et paradoxes dans la conception deleuzienne du temps 236
1. Omniprésence de la musique dans le système philosophique 236
2. Aiôn et Chronos : deux synthèses temporelles aux rapports problématiques 240

2. Leitmotive et métaphysique chez Richard Wagner 249
1. Musique, mythe et philosophie schopenhauerienne 249
2. Critiques et rejets du leitmotiv wagnérien 256
3. Revalorisations du leitmotiv (Boulez, Deleuze) 258

3. Musique et réminiscence 266
1. Proust et Wagner : points communs 266
2. Diverses interprétations de la réminiscence proustienne 269
3. La réminiscence d'après Deleuze 271
4. Le passé pur et la mémoire chez Bergson 275
5. Les paradoxes du passé pur 278
6. La réminiscence comme moyen d'accès au passé pur 285
7. La petite phrase de Vinteuil : un parcours initiatique 292
8. Musique et réminiscences artistiques 295
9. Musique et événements idéels dans l'esthétique musicale de Deleuze 298

MUSIQUE ET ETERNEL RETOUR. UN DIFFEREND ENTRE DELEUZE ET NIETZSCHE 307

1. Exposition d'un malentendu deleuzien 309
1. Musique et révélation de l'éternel retour 311
2. Style et écriture philosophique chez Nietzsche 315
3. Les limites d'un rapprochement entre Deleuze et Nietzsche sur la question musicale 318
4. Une lecture non deleuzienne de Nietzsche 324

2. L'esthétique musicale nietzschéenne et son évolution 331
1. Ambiguïté de l'esthétique nietzschéenne 331
2. La musique comme métaphysique dans *La Naissance de la Tragédie* 334
3. Inversion des valeurs esthétiques 336
4. La « jeûne musical » d'*Humain, trop humain* 340

5. Réapparition de la musique par le biais de l'éternel retour 342
6. Critique du « laid intéressant » de la musique romantique 345
7. Critique du leitmotiv et de l'intellectualisation de l'oreille 351
8. L'idéalisme religieux de la musique romantique 355

CONCLUSION 361

ANNEXE 371

LE *PROJET/OBJET* ZAPPAÏEN ET L'IDEAL SIMULTANEISTE 373

1. Idéal simultanéiste et tradition philosophique 377

2. Le contre-exemple de Bernd Aloïs Zimmermann 383

3. Frank Zappa et John Cage : une commune affirmation de la pantonalité 405

4. Le *Projet/Objet* : le paradoxe du chaos composé 420

BIBLIOGRAPHIE 433

Philosophie 435

Arts 455

Frank Zappa et le simultanéisme 467

TABLE DES MATIERES **475**

D’après Deleuze, écrire sur la musique constituerait un « sommet » de la pensée, l’idée d’une « supériorité » du musical sur les autres formes d’art étant, par là même, affirmée. La relation entre musique et philosophie n’est pas, dans sa pensée, de l’ordre du commentaire mais du devenir. Autrement dit, la musique n’est pas un simple objet d’analyse puisqu’elle influence en retour le style de conceptualisation du philosophe. C’est pourquoi ce problème s’articule selon deux perspectives qui s’échangent sans se concilier tout à fait : un devenir-musical de la philosophie, un devenir-conceptuel de la musique. On pense par exemple au concept décisif de ritournelle qui désigne à la fois une « petite musique » et l’éternel retour.

Le devenir-musical de la philosophie correspond à une dimension « artiste » de la pensée, le style d’écriture devenant un enjeu majeur. Deleuze partage avec les romanciers la création d’une langue étrangère dans la langue courante – création qui tend vers une « musicalisation » du langage. Si l’écrivain invente une « petite musique » par une mise en variation continue de la langue, le devenir musical de la philosophie implique une variation continue du concept, notamment par l’usage de la métaphore. Le texte philosophique refuse alors toute approche interprétative pour intensifer la part affective du texte. Un tel devenir n’est pas sans produire une forme d’ambiguïté puisqu’il finit par rendre indiscernable poésie et philosophie. Comment assumer la part musicale de la pensée deleuzienne dans le champ de la philosophie ?
Le devenir-conceptuel de la musique correspond à un aspect plus traditionnel de la pensée deleuzienne puisque la musique y est soumise à l’appareillage ontologique du philosophe. En toute logique, l’idéal esthétique vers lequel tend tout agencement musical s’avère être la variation continue. Reprenant à son compte les dualités bergsoniennes, Deleuze assimile le musical au domaine de l’intensif et du différentiel contre ce qui touche à la représentation. Sur la question fondalementale du temps musical, Deleuze s’inspire de Wagner, Proust, Bergson et Boulez pour développer une métaphysique de la musique autour de deux notions : le passé pur comme Mémoire cosmique et la réminiscence comme moyen esthétique d’y accéder. Du fait de la nature idéaliste de cette conception, Deleuze s’oppose à l’esthétique nietzschéenne pour renouer avec le romantisme.

According to Gilles Deleuze, writing about music would be a summit of thought, the idea of superiority of the music is even asserted. Deleuze doesn’t think the relationship between music and philosophy as a comment but as a becoming. Music is not just a subject of analysis since in turn influences the style of conceptualization of the philosopher. The musical question thus revolves around two perspectives : a becoming-music of philosophy, a becoming-conceptual of music. For example, the concept of refrain refers to both a "little song" and the eternal return of Nietzsche.

Becoming-music of philosophy is an artistic dimension of thought, so the writing style became a major issue. Deleuze shares with writers the creation of a foreign language in everyday language - which tends to create a « musicalisation » of words. As the writer invents a word music with a continuously variable setting of the language, the music of philosophy implies a continuous variation of the concept, including the use of metaphor. The philosophical text then refuses any interpretative approach to concentrate the affective part of the text. Such becoming is not without producing a form of ambiguity since it ultimately makes indistinguishable poetry and philosophy. How to take music fot the deleuzian concept in the field of philosophy?

The same continuous variation is seen under high aesthetic ideal within the becoming-conceptual of music. This second perspective corresponds to a more traditional aspect of Deleuze's thought since music is subjected to the ontological apparatus of the philosopher. Inspired by Wagner, Proust, Bergson and Boulez, Deleuze develops a metaphysic of music based on two notions : the pure past and reminiscence. Because of such an idealistic conception of music aspect, Deleuze opposes Nietzsche's aesthetics to revive the romantism