

*En quoi la philosophie de Deleuze peut-elle servir à des musiciens, même et surtout quand elle ne parle pas de musique ?*<sup>1</sup>

François NICOLAS

Il s'agit ici de délimiter la singularité d'un rapport musicien envisageable à la philosophie de Deleuze ; il s'agira ce faisant de clarifier mon propre rapport de compositeur à la philosophie de Deleuze.

Il est clair que la question d'un tel rapport se pose non pour le musicien-artisan mais pour le musicien qu'on dira *pensif* : celui qui entreprend de réfléchir son art dans le médium de la langue naturelle, qui s'efforce de projeter la pensée musicale (laquelle n'est nullement un langage) dans la langue vernaculaire qu'il utilise tous les jours.

Si l'on appelle « intellectualité musicale » cet effort propre du musicien pensif pour « dire la musique » — en le distinguant alors soigneusement de toute musicologie (qui est une manière, en extériorité objectivante, de « parler de la musique sans en faire » quand l'intellectualité musicale est, en intériorité subjective, un « dire la musique qu'on fait ») -, il s'agira ici de clarifier quel rapport de pensée une telle intellectualité musicale peut entretenir avec la philosophie de Deleuze.

Je ne ferai ici que dessiner des hypothèses de travail. En ce sens, j'esquisserai un programme de travail plutôt que je ne présenterai de conclusions : quoiqu'ayant croisé, comme beaucoup, la philosophie de Deleuze depuis la fin des années 60, et ayant eu de nombreuses occasions de m'intéresser à tel ou tel de ses ouvrages (j'ai une affection particulière pour son *Francis Bacon*), je ne suis ni un adepte ni un familier de cette philosophie. Il s'agit donc ici d'un regard qu'on dira en extériorité bienveillante.

Le titre de ce texte est démarqué d'une question posée en 1979 par Deleuze lui-même :

« *En quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens ou même à des musiciens – même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques ?* »<sup>2</sup>

Deleuze y défendait le type d'enseignement dispensé à Vincennes face aux menaces de « lobotomie de l'enseignement »<sup>3</sup> qui tendaient à faire disparaître la singularité de cette faculté : singularité de son public, de son type de (non-)sélection, de sa « distinction des années d'études », de sa conception des disciplines enseignées, etc. Pour Deleuze, tout ceci n'était pas seulement affaire de circonstances mais touchait à ce qu'il nommera plus tard « *le rapport constitutif de la philosophie avec la non-philosophie* »<sup>4</sup>.

Je me situerai ici du point de vue inverse : celui du rapport constitué qu'une intellectualité musicale donnée (celle d'un musicien pensif donné) peut entretenir avec une philosophie donnée.

Il est cependant frappant que dans son texte de 1979, Deleuze ne réponde guère à la question qu'il pose : il indique certes que la philosophie peut servir « personnellement » à des non-philosophes (sans que pour autant l'enseignement philosophique dispensé ne relève alors d'une simple « culture générale ») ; il précise également l'importance des « résonances entre des niveaux et des domaines d'extériorité »<sup>5</sup> et pointe que « *la discipline enseignée doit "prendre"* » sur les domaines propres aux auditeurs ou étudiants. Mais il ne dit rien du contenu effectif de ces « résonances », de la manière dont la philosophie peut « prendre » sur la musique ou les mathématiques, peut finalement servir la pensée propre des mathématiciens ou des musiciens.

Il ne distingue pas davantage le cas où la philosophie parle de mathématiques ou de musique de celui où elle n'en parle pas. Il ne fait que relever l'importance pour la philosophie de rendre un tel service au mathématicien ou au musicien : il en va là pour lui de l'essence même d'une philosophie qui refuse de s'enfermer dans des distinctions d'ordre purement disciplinaire.

---

<sup>1</sup> Ce texte reprend la matière d'un exposé fait au séminaire *Musique & philosophie* (Ens-Ulm) le 28 janvier 2006. [www.entretemps.asso.fr/philo](http://www.entretemps.asso.fr/philo)

<sup>2</sup> *Deux régimes de fous*, Ed. de Minuit, 2003

<sup>3</sup> *Deux régimes de fous*, 154

<sup>4</sup> *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 105

<sup>5</sup> *Deux régimes de fous*, 153

D'où ma question : quels sont les services possibles, les résonances envisageables que la philosophie de Deleuze peut dispenser au musicien, « même et surtout quand elle ne parle pas de musique » ?

Distinguons pour cela, dans les rapports qu'un musicien peut entretenir à une philosophie donnée, quatre axes, en allant du plus distant au plus intime : la méfiance, la défiance, la confiance et la signifiante. Nous verrons que, dans le rapport spécifique à la philosophie de Deleuze, ces quatre étapes nous mèneront du rapport le plus problématique au rapport le plus fructueux. Un lecteur, soucieux d'en venir plus directement aux affirmations de ce texte, pourra ainsi choisir de l'aborder à partir de son dernier moment.

## MÉFIANCE MUSICIENNE

### En général, une méfiance de bon aloi

Le rapport spontané d'un musicien à la philosophie est un rapport de méfiance.

Il ne s'agit pas seulement là d'une méfiance générale — qu'on dira alors anti-intellectuelle — qui existe chez nombre de musiciens se voulant simples artisans, qu'ils se présentent alors sous la figure d'individus incultes, ou, tout au contraire, sous la figure d'hommes cultivés dénigrant systématiquement toute intellectualité proprement musicale (il y a une tradition, assez spécifiquement française et latine, d'anti-intellectualité musicale, tradition qui est l'affaire spécifique de musiciens cultivés - on peut y inscrire la liste des noms suivants : Chopin, Debussy, Varèse, Berio ou Grisey...).

J'entends par méfiance musicienne vis-à-vis de la philosophie une dimension spécifique du rapport qu'entretient le musicien *pensif* avec la philosophie : il s'agit donc bien là d'une méfiance interne à l'intellectualité musicale, méfiance au demeurant que je partage et qui va concerner précisément la question du philosophème.

J'entends par *philosophème* le point précis suivant : il s'agit d'un énoncé ou d'un simple concept d'ordre spécifiquement philosophique, énoncé qui se trouve transféré tel quel dans un tout autre ordre de discours, singulièrement ici dans un ordre musicien du discours, dans le cours donc d'une intellectualité musicale, d'un « dire la musique qu'on fait ». Il s'agit donc d'un énoncé philosophique, détaché de sa position spécifique d'énonciation philosophique et transféré tel quel dans une tout autre position d'énonciation comme si son contenu de pensée pouvait ainsi directement transiter d'un ordre de discours à un tout autre, comme si philosopher voulait dire *énoncer des généralités*.

Donnons-en ici quelques exemples.

Le premier me concerne directement (ce qui soulignera que ne suis pas exempté des travers, impasses et dangers que je relève ici) : discourir sur « l'œuvre comme sujet musical face au musicien-sujet » comme j'ai pu le faire dans mon livre *La singularité Schoenberg*<sup>6</sup> relève assez précisément de ce péril du philosophème. Certes ce type d'énoncé permet de fournir une sorte de traduction philosophique d'énoncés propres aux musiciens (l'énoncé proprement musicien serait en l'occurrence de poser que l'œuvre est le véritable *acteur* de la musique, là où le musicien n'en est que le *porteur*) mais le risque de ce genre de philosophèmes est alors de venir à la place d'un énoncé musicien mal dégrossi en venant en quelque sorte boucher de l'extérieur un trou immanent à l'intellectualité musicale concernée.

De nombreux exemples de tels philosophèmes « bouche-trous » se trouvent, à mon sens, sous la plume d'un Adorno, tout spécialement quand il écrit sur la musique sans qu'on sache alors très bien s'il énonce sur elle en philosophe ou musicien<sup>7</sup>. Son livre *Philosophie de la nouvelle musique* est ainsi saturé de tels énoncés, au statut philosophique incertain (on saisit mieux aujourd'hui en quoi la philosophie d'Adorno n'était pas encore à l'époque – 1947 — complètement constituée<sup>8</sup>).

Je poserai que cette méfiance musicienne vis-à-vis du risque du philosophème est de bon aloi.

<sup>6</sup> Éd. Ircam-L'Harmattan (1998)

<sup>7</sup> Comme l'on sait, Adorno aimait à croire – à (se) faire croire – que musique et philosophie étaient sœurs (*Dialectique négative* : la philosophie « est vraiment la sœur de la musique », p. 138). On peut indexer cette « fable » à une dimension qu'on dira mytho-*logique* du discours adornien ; voir, par exemple, son mythe de la « musique informelle » : [www.entretiens.asso.fr/Adorno/Nicolas/C.htm](http://www.entretiens.asso.fr/Adorno/Nicolas/C.htm) (Ens, 6 novembre 2004).

<sup>8</sup> Il faudra attendre pour ce faire qu'il ait rédigé sa *Dialectique négative*...

Face à un tel risque, la directive pour le musicien me semble celle-ci : ne pas transférer d'énoncés philosophiques dans un autre ordre de discours en faisant fi des positions d'énonciation dans lesquelles cet énoncé a été produit, ne pas faire comme si énonciations *musicienne* et *philosophique* étaient homogènes, ou transitives.

Il y a certes des résonances — mieux : des *raisonances* (ou résonances entre raisons hétérogènes) — entre philosophie et musique<sup>9</sup> mais cela n'induit nul transfert d'énoncés et de notions entre discours philosophique et intellectualité musicale : il n'y a donc nulle transitivité entre *concepts* philosophiques et *catégories* musicales.

Qu'il y ait une homonymie ne doit nullement créer ici la confusion entre ces deux ordres de discursivité : pour n'en donner qu'un exemple, qui me concerne à nouveau au premier chef, la catégorie musicienne de *sublime* ne saurait nullement être un pur et simple transfert en musique du concept philosophique homonyme.

Le point qui nous intéresse plus particulièrement ici est que la philosophie de Deleuze fournit au musicien inattentif ou paresseux de nombreuses occasions de chuter dans de tels philosophèmes.

### Dans le cas de la philosophie de Deleuze, une méfiance ordinaire

Précisons tout de suite : ce risque du philosophème « deleuzien » tient moins aux écrits même de Deleuze qu'à l'usage qu'en font ses disciples ou épigones. Disons que ce risque concerne le deleuzisme plutôt que la philosophie-Deleuze.

Cela tient peut-être à ce qu'Alain Badiou appelle une méprise sur sa philosophie, un « *crucial malentendu* »<sup>10</sup> ou un contresens, qui tend à la présenter comme éloge des multiplicités diverses, des désirs hétérogènes, des rhizomes proliférants, éloge qui semblerait autoriser la citation vague, la référence confuse, une manière innocente de se rapporter au texte deleuzien, de le citer sans que cela tire à conséquence puisqu'il s'agirait chez lui d'effervescence idéologique, non de construction laborieuse et prudente de concepts philosophiques.

Bien sûr, ce petit jeu des références rhizomatiques n'a en vérité pas plus de légitimité que le petit jeu équivalent dont une certaine musicologie est friande à l'égard d'Adorno (le pont aux ânes du « matériau »...), son grand rival en matière de références sans principes.

La philosophie de Deleuze n'est en soi nullement responsable de son dévoiement en philosophèmes si bien que la défiance du musicien à l'endroit de cette philosophie particulière sera tenue pour ordinaire : dans son rapport à la philosophie de Deleuze, le musicien pensif devra se méfier d'une dérive « philosophémisante » comme il s'en doit s'en méfier s'il se rapporte à n'importe quelle autre philosophie particulière.

\*

On va voir qu'il n'en est plus tout à fait de même à propos de la défiance musicienne.

### **DÉFIANCE MUSICIENNE**

La défiance musicienne à l'égard de la philosophie en général se distingue par une touche sceptique là où la méfiance relève plutôt de l'hostilité constituée.

### En général, une défiance légitime

Cette défiance du musicien porte pour l'essentiel sur la partie de la philosophie qui entreprend, comme le dit Deleuze, de « parler de musique ». En effet, pour le musicien, cette partie de la philosophie s'avère en général sa partie la plus faible s'il est vrai que le musicien ne saurait y retrouver « sa » musique : celle qu'il tient connaître mieux que tout autre.

Tout spécialement, un musicien restera sceptique face aux définitions de la musique qu'une philosophie donnée ne manque pas de produire.

Or, pour un musicien, la musique est par essence sans définition, à mesure de ce fait très général que pour l'habitant d'un monde (du monde-*Musique* en l'occurrence), ce monde ne saurait être défini,

<sup>9</sup> comme il y en a d'ailleurs entre mathématiques et musique, entre politique et musique, entre peinture et musique, etc.

<sup>10</sup> Deleuze, 140

mieux encore : n'a nul besoin d'être défini <sup>11</sup>.

Le musicien est ainsi indifférent aux définitions de la musique qu'il peut croiser dans ses lectures. Et parmi les définitions qui lui paraissent inutiles de la musique, celles que fournit la philosophie lui sont cause spécifique d'irritation. On l'a déjà indiqué : quand un philosophe parle philosophiquement de musique, il est très rare que le musicien s'y retrouve - les mots pour lui n'ont pas le même sens que pour le philosophe et le discours philosophique qui se mêle de musique apparaît au musicien comme désincarné, abstrait, et pour tout dire peu convaincant -, a fortiori quand le philosophe entreprend de définir la musique pour la situer, *volens nolens*, dans une hiérarchie des arts et une configuration générale des pensées où le musicien ne se reconnaîtra pas.

### Dans le cas de la philosophie de Deleuze, une défiance spécifique

Or, ce type de défiance musicienne, qui me semble par principe de bon aloi, est particulièrement de mise à l'égard de la philosophie de Deleuze à mesure – entre autres — de son effort propre pour définir la musique.

La (une ?) définition philosophique que Deleuze propose de la musique est celle-ci :

La musique est « *la déterritorialisation de la ritournelle* ». « *La musique arrache la ritournelle à sa territorialité. La musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle.* » <sup>12</sup>

Confronté à une telle « définition », le musicien, s'il ne pas commet ici le contresens de croire que cette définition exhausserait la dimension musicale de la ritournelle (laquelle, pourtant, doit être philosophiquement — et non pas musicalement — comprise <sup>13</sup>), s'exclamera : « La belle affaire ! »

La difficulté d'appropriation musicienne de cette définition proprement philosophique est patente : elle tient à la consistance proprement philosophique du discours qui l'établit — donc a minima au caractère philosophique des concepts de *territoire* et de *déterritorialisation* <sup>14</sup> mais également de *ritournelle* – si bien qu'au total, dans cette définition deleuzienne, le mot « musique » doit être compris non pas comme désignant une réalité musicale empirique qui préexisterait à l'énoncé philosophique mais bien comme construisant ce qui pour la philosophie deleuzienne va mériter de s'appeler *musique*.

Disons que cette définition deleuzienne de la musique est, comme toute définition proprement philosophique, *constituante* de ce dont elle parle plutôt que *constituée* à partir d'une préexistence. Bref, entre « la musique » telle que philosophiquement constituée par cet énoncé et « la musique » telle qu'elle constitue le musicien, le rapport – s'il existe ! — ne va nullement de soi.

Une définition philosophique de la musique ouvre ainsi un espace de pensée qui n'a nulle évidence pour le musicien fut-il pensif. Et la définition deleuzienne ne déroge pas à cette logique. Rien là donc qui encourage le musicien à aller y voir de plus près !

Les autres énoncés de Deleuze sur la musique ne sont pas moins déroutants pour le musicien de bonne volonté.

- Certains lui apparaissent en effet comme étant *irrecevables*, en particulier s'il les entend (à tort bien sûr) comme des philosophèmes, c'est-à-dire comme détachés de leur propre consistance philosophique d'énonciation.
- D'autres vont plutôt constituer pour le musicien des *énoncés-piège*.
- D'autres enfin constitueront plutôt pour lui des énoncés *encombrants*, ou *irritants*.

Donnons quelques exemples de ces énoncés philosophiques « chausse-trappes ».

<sup>11</sup> D'où, au demeurant, que toute définition, réelle ou apparente, de la musique par un musicien (on en trouve par exemple sous la plume d'un Berlioz ou d'un Boucourechliev, mais la chose est rare) relève d'une nécessité très singulière, en vérité extrinsèque ou latérale, qu'il est alors loisible de dégager et d'examiner comme telle.

<sup>12</sup> *Milles plateaux*, 369

<sup>13</sup> La musique n'est philosophiquement définissable comme « déterritorialisation de la ritournelle » qu'à mesure du fait que « ritournelle » (comme « déterritorialisation ») est un concept philosophique et non pas, bien sûr, une catégorie musicale.

<sup>14</sup> La constitution progressive du concept de *territoire* passant par ceux de *code*, de *milieu*, de *rythme* et de *territorialisation* (le « territoire » étant lui-même produit d'une « territorialisation » plutôt que l'inverse : cf. *Mille plateaux* p. 386), rien d'évident à ce travail conceptuel proprement philosophique, en particulier pour le musicien, fût-il pensif...

### Énoncés musicalement irrecevables

« Le “mode” mineur, en vertu de la nature de ses intervalles et de la moindre stabilité de ses accords, confère à la musique tonale un caractère fuyant, échappé, décentré. »<sup>15</sup>

Le musicien ici de s'étonner : « la moindre stabilité » du mode mineur ne tient pas à ses accords mais au caractère double, bifide de ses pentes mélodiques (la différence des mineurs mélodiques *ascendant* et *descendant*), et ce chromatisme n'entraîne nul décentrement de la tonalité (laquelle reste tout autant polarisée par le rapport tonique-dominante). Mais sans doute faut-il entendre ici la dualité majeur/mineur comme une différence d'intensités de nature plus philosophique que musicale<sup>16</sup>.

« La musique n'est jamais tragique »<sup>17</sup>

Le musicien de bondir : et Mozart ?, et Brahms ?, et Bernd Alois Zimmermann ?, et bien d'autres ?

« La musique a soif de destruction. [...] N'est-ce pas son “fascisme” potentiel ? »<sup>18</sup>

« L'art n'est jamais une fin, il n'est qu'un instrument »<sup>19</sup>

Deux énoncés difficiles à admettre pour un musicien !

« Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. »<sup>20</sup>

Le musicien pensif, celui des trop rares intellectualités musicales (Rameau, Schumann, Berlioz, Wagner, Schoenberg et les sériels), ne pourra que bondir à nouveau : sans même mentionner les musiciens explicitement opposés à tout « dire la musique », peut-on vraiment soutenir que Bach, Haydn, Schubert, Brahms and C° (je ne mentionne même pas ici les interprètes...) aient été ceux qui ont le mieux parlé le mieux de ce qu'ils ont fait ? !

### Énoncés-piège

Prenons, par exemple, les énoncés suivants, tous extraits de *Mille plateaux*, qui attachent le destin de la musique à celui de la ritournelle :

« La ritournelle est le contenu proprement musical, le bloc de contenu propre à la musique. »<sup>21</sup>

« La musique existe parce que la ritournelle existe. »<sup>22</sup>

« Le problème de la musique est celui de la ritournelle. »<sup>23</sup>

« La musique est l'aventure d'une ritournelle »<sup>24</sup>

Le piège me semble ici tenir au point suivant : ces énoncés attachent le destin de « la musique » à un concept philosophique (celui de « ritournelle ») dans le temps même où cette « ritournelle » est pour « la musique » thématifiée non comme solution mais comme problème : l'existence de « la musique » est ainsi philosophiquement inscrite sous le signe d'un problème extrinsèque qu'elle prendrait – qu'elle devrait prendre... — spécifiquement en charge : comment un musicien pourrait-il faire sienne ce type philosophique de responsabilité ?

Un autre énoncé-piège relie cette fois musique et cosmos :

« Il n'y a que la musique pour être l'art comme cosmos »<sup>25</sup>

Le piège, pour le musicien, tient ici à une oscillation entre la musique comme monde (le monde-*Musique*) et le monde comme musique (le caractère musical du cosmos) : projeté trop directement dans les catégories possibles d'une intellectualité musicale, cet énoncé désoriente le musicien pensif.

Mon hypothèse serait qu'il y a bien un piège spécifique de certains énoncés deleuziens car le rapport philosophique de Deleuze à la musique tend à configurer *une image musicale de la pensée*<sup>26</sup> plutôt qu'une image philosophique de la pensée musicale<sup>27</sup>.

<sup>15</sup> *Mille plateaux*, 120

<sup>16</sup> Ceci nous est suggéré par François Zourabichvili : *Le vocabulaire de Deleuze*, p. 41

<sup>17</sup> *Mille plateaux*, 367

<sup>18</sup> *Mille plateaux*, 367-368

<sup>19</sup> *Mille plateaux*, 230

<sup>20</sup> *L'image-temps*, 366

<sup>21</sup> *Mille plateaux*, 368

<sup>22</sup> *Mille plateaux*, 368

<sup>23</sup> *Mille plateaux*, 370

<sup>24</sup> *Mille plateaux*, 370

<sup>25</sup> *Mille plateaux*, 121

<sup>26</sup> Je dois à Mathilde Lequin d'avoir attiré mon attention sur cette *image musicale de la pensée* chez Deleuze.

<sup>27</sup> Si pour Deleuze, la philosophie est « une image de la pensée » (*Dialogues*, 20), une image musicale de la

Cette question se prolonge alors dans le point suivant : s'il y a bien une musicalité de la prose philosophique de Deleuze, cette musicalité nous apprend sans doute sur la prose philosophique de Deleuze mais elle ne nous apprend guère (singulièrement pour le musicien) sur la musique car il n'y a pas plus lieu de confondre ici musicalité de la prose et mise en prose de la musique qu'il n'y a lieu de confondre image musicale de la pensée et image de la pensée musicale.

#### Énoncés encombrants, ou irritants

Certains énoncés deleuziens encombrant immédiatement l'esprit du musicien qui les découvre :

« *La ritournelle d'enfant, qui n'est pas de la musique, fait bloc avec le devenir-enfant de la musique.* »<sup>28</sup>

« *La musique n'a pas pour essence clinique l'hystérie, et se confronte davantage à une schizophrénie galopante.* »<sup>29</sup>

Qu'est-ce que le musicien peut espérer faire *musicalement* de tels types d'énoncé philosophique ? !

« *La musique débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle désincarne les corps. Si bien qu'on peut parler avec exactitude de corps sonore, et même de corps à corps dans la musique.* »<sup>30</sup>

Ici le musicien se trouve encombré d'une conception qu'il ne saurait reconnaître du corps à corps (*corps-accord*) à mesure précisément de la distinction, capitale pour un musicien, du (*corps*) *sonore*, du (*corps*) *musicien* et du (*corps*) *musical* : pour lui, le son musical n'est précisément pas un corps (sonore ou musicien) mais une trace, la trace d'un corps-accord musical...

Comment le musicien peut-il alors faire usage d'un tel énoncé philosophique si chacun de ses termes se trouve ainsi décalé, déphasé par rapport à son cadrage proprement musicien ? Le musicien pensif sortira irrité d'une telle lecture à mesure d'un usage qu'il trouvera ici trop allusif de catégories qui lui semblent devoir être musicalement maniées avec plus de précisions...

« *La Nature comme musique* »<sup>31</sup>

Cette fois, le musicien s'irrite de constater que la musique puisse servir au philosophe à caractériser la Nature, comme elle lui a déjà servi à caractériser le cosmos, l'image de la pensée qu'est la philosophie, etc., car ce faisant la musique n'est jamais traitée pour elle-même : c'est en effet une chose d'installer (un peu trop facilement, à dire vrai) la musique sur un piédestal illuminant l'univers ; c'en est une tout autre de la traiter comme fin en soi et non plus comme instrument, fut-il d'éclairage public...

\*

Mais venons-en à des affects plus positifs susceptibles d'attacher le musicien pensif à la philosophie en général et plus spécifiquement à celle de Deleuze.

### CONFIANCE MUSICIENNE

#### En général

Je propose de distinguer trois manières générales de se rapporter *en musicien* à la philosophie, en vérité à une philosophie donnée : comme à une *météorologie*, comme à une *cartographie*, et comme à une *géologie*.

Pour un musicien (comme a priori pour tout autre acteur d'une pensée artistique, scientifique ou politique), la dimension météorologique de la philosophie désigne son aptitude spécifique à configurer ce qu'on appellera un « contemporain » : une figure du temps présent pour la pensée, partagée par toutes les pensées concrètes alors coprésentes. Le musicien va ainsi pouvoir évaluer ce qu'il y a de proprement contemporain dans la pensée musicale à laquelle il œuvre et dans l'intellectualité musicale qu'il déploie en se repérant à ce que telle ou telle philosophie configure d'un tel présent pour la pensée.

Ceci va donc nous conduire à examiner comment la philosophie de Deleuze peut jouer un tel rôle de « météorologie » pour la pensée.

---

pensée est alors tout aussi bien une philosophie musicalisée...

<sup>28</sup> *Mille plateaux*, 368-9

<sup>29</sup> *Francis Bacon*, 38

<sup>30</sup> *Francis Bacon*, 38

<sup>31</sup> *Mille plateaux*, 386

La dimension cartographique de la philosophie va désigner cette fois son aptitude propre à dégager les grandes orientations de pensée envisageables dans l'espace contemporain précédemment configuré, donc les grandes décisions et dynamiques de pensées qui s'avèrent structurer, dans le moment présent, le champ des possibles.

La gerbe des intellectualités musicales envisageables en ce même moment va se trouver ainsi surdéterminée par cette cartographie des possibles.

Enfin la dimension géologique de la philosophie désignera son aptitude à dégager les conditions de possibilité des différents régimes discursifs.

Il s'agit ici pour le musicien d'examiner à quelles conditions est-il ou non possible de soutenir telle ou telle thèse sur la musique. Par exemple soutenir aujourd'hui – comme je le fais avec insistance — que la musique est une pensée non langagière ne peut être déployé et argumenté qu'à condition d'adosser son intellectualité musicale à une conception plus générale de la pensée dégagée de toute figure tutélaire du langage : il faut pouvoir soutenir, dans les conditions présentes de connaissance (qui ne sont plus les mêmes qu'à l'époque d'Aristote ou même de Kant, ne serait-ce que parce qu'il s'agit là de prendre mesure de ce qui s'est appelé, depuis l'entre-deux guerres, « le tournant langagier »), qu'il y a bien sens à parler de pensée non langagière, que le langage n'est nullement le transcendantal de toute pensée pour pouvoir soutenir rationnellement et de manière matérialiste que la pensée musicale est indépendante de tout supposé « langage musical » (lequel ne constitue au mieux qu'une métaphore, au pire qu'un mythe obscurantiste).

\*

Météorologie (du temps présent), cartographie (des orientations générales) et géologie (des conditions de possibilité) composent ainsi ce qu'on appellera ici une *confiance* musicienne en la philosophie, en sa capacité d'aider tant la pensée musicale (à l'œuvre) que la pensée musicienne (investie dans telle ou telle intellectualité musicale) à s'orienter en une situation présente donnée.

### et dans le cas de la philosophie de Deleuze

Qu'en est-il de ces trois dimensions dans le cas spécifique de la philosophie de Deleuze ?

Qu'en est-il d'abord d'une éventuelle « météorologie deleuzienne » pour la pensée, et donc d'un concept proprement deleuzien du « contemporain » ?

#### **Météorologie deleuzienne ?**

Il me semble rencontrer ici une difficulté propre qui tient à l'articulation des concepts deleuziens de *temps*, de *mémoire*, de *pensée* et de *contemporanéité*.

Il y a une première méprise usuelle des musiciens concernant le concept de temps chez Deleuze qui consiste à le concevoir comme apte à configurer la notion spécifique de *temps musical*. Or il me semble que le concept deleuzien de temps n'a nul rapport intrinsèque immédiat avec la notion de temps musical.

Croire que le concept deleuzien de temps envelopperait la notion de temps musical peut, il est vrai, être suggéré par des énoncés tels ceux-ci :

« *La musique fait entendre la force sonore du temps* »<sup>32</sup>

« *Rendre le Temps sensible en lui-même, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l'écrivain* ». <sup>33</sup>

mais également par la manière dont Deleuze a ressaisi la dualité boulézienne du temps lisse et du temps strié pour en faire tout autre chose – ce qui philosophiquement est bien légitime mais ne peut que désarçonner le musicien (on sait d'ailleurs combien Boulez est resté perplexe face au destin deleuzien inattendu de ses catégories musicales empiriques...) -.

Faut-il à ce propos rappeler que la distinction temps lisse/strié, exposée par Boulez dans son *Penser la musique aujourd'hui* (1963), relève d'une conception spatialisée du temps et d'une herméneutique boulézienne pour le moins approximative de la coupure en mathématique ?

<sup>32</sup> *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 172

<sup>33</sup> *Francis Bacon*, 43

Le point le plus important en matière de capacité « météorologique » de la philosophie deleuzienne est que le temps dont il est question dans les citations précédentes n'est pas exactement ce temps de la pensée qu'une « météorologie » philosophique peut déceler.

Ainsi, pour Alain Badiou, chez Deleuze « le temps est la vérité », et l'être du temps est l'être de la vérité<sup>34</sup>. D'où qu'il soit possible à Deleuze d'écrire :

*« de la durée même ou du temps, nous pouvons dire qu'il est le tout des relations. »*<sup>35</sup>

Ce n'est évidemment pas selon un tel sens du temps qu'il nous sera possible de délimiter un temps général pour la pensée.

Serait-ce alors plutôt en tirant parti de son concept de mémoire que nous trouverons ce temps dont il est question dans notre « météorologie » ?

La conception deleuzienne du Temps s'associe en effet à une fonction centrale de la mémoire.

*« Mémoire est le vrai nom du rapport à soi. [...] Le temps comme sujet, ou plutôt subjectivation, s'appelle mémoire. Non pas cette courte mémoire qui vient après, et s'oppose à l'oubli, mais l'« absolue mémoire » qui double le présent, qui redouble le dehors, et qui ne fait qu'un avec l'oubli, puisqu'elle est elle-même et sans cesse oubliée pour être refaite. [...] Seul l'oubli (le dépli) retrouve ce qui est plié dans la mémoire (dans le pli lui-même). [...] Ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli. »*<sup>36</sup>

Notons incidemment que cette conception deleuzienne de la mémoire a, pour nous musiciens, une vertu significative : elle dépend l'art (et donc aussi la musique) d'un travail de type psychologique sur la mémoire.

Mais tout ceci ne configure pas davantage une problématique du moment présent s'il est vrai que le moment présent de la pensée qu'on demande ici à la philosophie de caractériser ne procède nullement d'un passé (et donc d'une mémoire ou d'un oubli) mais plutôt d'une affirmation neuve apte à délimiter les contours d'un nouveau jour pour la pensée.

La difficulté se reporte alors sur la conception deleuzienne du rapport de la philosophie à la pensée.

En effet le contemporain dont il s'agit en matière de « météorologie » est un contemporain entre différentes pensées, dont la philosophie fait son affaire – j'adopte ici la problématique philosophique d'Alain Badiou — en contemporanéisant les différentes procédures de vérité qui la conditionnent. Or il n'est pas du tout sûr que Deleuze envisage les rapports entre pensée musicale et pensée philosophique sous ce schème. Ainsi Badiou soutient que pour Deleuze « il n'y a pas vraiment *des* pensées » et que « seule la philosophie mérite pleinement le nom de pensée »<sup>37</sup>.

S'il est donc vrai qu'il n'y aurait pas dans la philosophie de Deleuze l'idée même d'un moment présent pour la pensée, le principe même d'une logique du contemporain, alors le musicien ne saurait y trouver la caractérisation concrète du moment présent qu'il partage avec le philosophe mais aussi avec le militant, le mathématicien ou l'amant.

Dernière piste de réflexion : il me semble que chez Deleuze l'idée de contemporain est parfois thématisée sous le concept de « bloc d'enfance ».

*« Le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation. Au contraire, un vecteur de déterritorialisation n'est nullement indéterminé [...] : c'est la déterritorialisation qui fait « tenir » ensemble les composantes moléculaires. On oppose de ce point de vue un bloc d'enfance, ou un devenir-enfant, au souvenir d'enfance. »*<sup>38</sup>

D'une part le contemporain ferait bloc ; d'autre part le surgissement au présent de ce bloc l'indexerait d'enfance : la musique proprement contemporaine serait ainsi conçue comme le bloc d'enfance de la musique... Pour un musicien, l'image est parlante (la musique contemporaine n'est pas pour lui un crépuscule mais bien plutôt une aurore musicale) mais reste sans pouvoir spécifique d'orientation car la question météorologique est bien plus précise.

<sup>34</sup> Deleuze, 95

<sup>35</sup> *L'Image-temps*, 21

<sup>36</sup> Foucault, 115

<sup>37</sup> Deleuze, 136

<sup>38</sup> *Mille plateaux*, 360

Bref, si le musicien pensif peine à trouver dans la philosophie de Deleuze une météorologie du contemporain, il y a toutes raisons de penser que ce n'est pas simplement parce que son rapport à la philosophie est exogène et limité mais que cela tient bien à des caractéristiques intrinsèques de cette philosophie.

### Cartographie deleuzienne ?

Qu'en est-il maintenant de la philosophie de Deleuze en matière de cartographie, c'est-à-dire d'orientations pour la pensée ?

On prendra d'abord soin de relever que Deleuze n'est pas étranger à cette puissance cartographique puisqu'en au moins une circonstance, il parle de Michel Foucault (du moins de celui de « Surveiller et punir ») comme d'un « nouveau cartographe »<sup>39</sup>.

La capacité de la philosophie deleuzienne de cartographier la pensée pour le musicien me semble d'abord tenir à sa conception même du sol et de la terre, donc à ses concepts de *territoire* et de *territorialisation*.

*« Penser se fait dans le rapport du territoire et de la terre. [...] Ce sont deux composantes, le territoire et la terre, avec deux zones d'indiscernabilité, la déterritorialisation (du territoire à la terre) et le reterritorialisation (de la terre au territoire). »*<sup>40</sup>

*« La déterritorialisation comme débordement du territoire (espace d'actualisation) par le virtuel de toute actualisation »*<sup>41</sup>.

Il y a d'abord que c'est la territorialisation qui dépose le territoire, et pas l'inverse. Il y a ensuite une prévalence de la déterritorialisation sur la territorialisation comme il y en a une du virtuel sur l'actuel.

Tout ceci conduit, me semble-t-il, la philosophie de Deleuze à ne pas vouloir orienter la pensée dans un territoire conçu de manière stable. Plus encore : s'il faut, à un moment donné, en venir malgré tout à distinguer des orientations, il s'agira alors aussitôt pour Deleuze de faire valoir la diagonale de cette distinction, la ligne de fuite à vitesse infinie qui brouillera la bifurcation actualisée plutôt que la décision à prendre. Sa pensée en effet semble préoccupée moins d'orientation que de vitesse si bien que si nous voulons avec lui nous orienter, il nous faudra alors le faire selon un ordre des intensités plutôt que selon le modèle d'une rose des vents : pour Deleuze, l'idée d'un point de bifurcation (qui requiert de décider) est sans doute une figure trop statique de la pensée ; le principe du choix ne concentre pas pour lui la figure de la liberté puisque, pour lui comme pour Dreyer ou Bresson, « ne choisit bien, ne choisit effectivement que celui qui est choisi. »<sup>42</sup>. Le point de bifurcation où la pensée doit se prononcer ne constitue donc nullement pour Deleuze une pierre de touche.

Le rapport deleuzien à la cartographie relève donc moins d'une question d'orientation (de la carte ou du territoire) que d'une problématique d'appropriation où ce qui compte est la vitesse de circulation et l'intensité du parcours : ce qui importe est la vitesse et l'intensité qui vous emportera (et par là vous choisira) plutôt que la direction que vous déciderez.

Pour Deleuze, cartographe, ce ne serait pas relever un territoire de pensée donné et l'orienter ; ce serait s'assurer que les innombrables trajets de ce territoire sont à même, par leurs intensités et vitesses, de déposer une trace. Pour Deleuze, la cartographie ne précéderait pas le trajet : ce serait le trajet lui-même qui cartographierait, qui tracerait la carte.

En un tel sens, la question de l'orientation devient alors relativement indifférente, ce qui peut être rapproché de cette maxime méthodique sur laquelle Deleuze ne cesse d'insister qui consiste à « prendre les choses par le milieu » et que Badiou interprète ainsi : « Ne pas tenter de trouver d'abord un des bouts, et d'aller ensuite vers l'autre. Non. Saisir le milieu, parce qu'alors le sens du parcours n'est pas fixé selon un principe d'ordre ou de succession ; il est fixé par la métamorphose mouvante qui actualise une des extrémités dans celle qui en est apparemment la plus disjointe. »<sup>43</sup>

Cette indifférence deleuzienne quant à l'orientation se retrouve dans l'intérêt constant que Deleuze porte au pli (là où s'orienter implique un geste contraire de dépli). Ainsi Badiou, lisant Deleuze, relève que pour Platon il s'agit « d'*orienter* le plan, de hiérarchiser les régions, ce qui, quand elles demeurent pliées, est impossible. »<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Foucault, p. 31...

<sup>40</sup> *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 82 ; précisément au chapitre *Géophilosophie* (!)

<sup>41</sup> voir Badiou : *Deleuze*, 127

<sup>42</sup> *L'Image-temps*, 232

<sup>43</sup> *De la vie comme nom de l'Être*

<sup>44</sup> *Deleuze*, 148-149

Au total, il ne semble donc guère envisageable de se rapporter à la philosophie de Deleuze sous le schème cartographique, comme capacité d'orienter la pensée selon le plan déplié d'un territoire balisé.

\*

Si la philosophie de Deleuze n'est susceptible d'aider le musicien ni à caractériser ce qui en pensée lui est contemporain, ni à s'orienter dans le dédale des directions possibles, peut-elle au moins l'aider à clarifier à quelles conditions il lui sera possible de soutenir telle ou telle proposition ?

### Géologie deleuzienne ?

La difficulté spécifique à la philosophie de Deleuze me semble désormais toucher ici à son concept de virtuel.

Le premier contresens qu'il importe au musicien d'éviter est celui de confondre virtuel et possible. La directive deleuzienne est ici particulièrement claire :

*« Le seul danger, en tout ceci, c'est de confondre le virtuel avec le possible. Car le possible s'oppose au réel ; le processus du possible est donc une "réalisation". Le virtuel, au contraire, ne s'oppose pas au réel ; il possède une pleine réalité par lui-même. Son processus est l'actualisation. »*<sup>45</sup>

Pour Deleuze, le possible fait donc couple avec le réel, quand le virtuel le fait avec l'actuel : le virtuel n'est pas un possible apte à se réaliser ; le virtuel engendre l'actuel par actualisation.

Dans ces conditions, qu'est-ce qu'une condition de possibilité voudrait bien pouvoir dire ? Là encore, ce qui va importer pour cette philosophie deleuzienne, ce sera moins la décision liminaire (qui va rendre possible tel ou tel type d'énoncé) que le fait que cet énoncé actualise un virtuel ; ce qui importe pour Deleuze est la vitesse d'actualisation de cette affirmation énonciative plutôt que sa localisation.

En un sens, c'est un peu comme si le plus important dans cette philosophie tenait à la vitesse d'énonciation et non pas à la nature particulière des énoncés posés : la vitesse et la diagonale d'énonciation priment sur l'objet-énoncé.

Si tout ceci n'est pas trop inexact (je ne suis pas philosophe...), alors il convient de substituer à notre question des conditions de possibilité celle des virtualités dont tel ou tel énoncé va procéder par actualisation et de remplacer les questions suivantes « À quelles conditions ceci est-il ou n'est-il pas possible ? À quelles conditions tel impossible peut-il devenir possible, peut-il être forcé ? » par celles-ci : « Selon quel type de trajet et de vitesse telle virtualité pourra-t-elle s'actualiser ? Selon quel type de trajet et de vitesse telle actualisation figée pourra-t-elle libérer ses virtualités qui étouffent dans l'actualisation en cours ? »

Dans cette optique, comme l'écrit Badiou, « tout objet est progressivement dissous sous la forte marée de l'actualisation dont il est comme une trace sur le sable »<sup>46</sup> si bien qu'il n'y a alors plus lieu de se demander à quelles conditions tel ou tel type d'objet est-il exposable, présentable, intensifiable dans telle situation donnée.

La conclusion est donc nette : un musicien ne saurait se référer à la philosophie de Deleuze (surtout quand, heureusement pour lui, elle ne parle pas de musique – on a vu l'embarras spécifique du musicien lorsque tel n'était plus le cas... -) pour s'orienter dans le champ contemporain des possibles.

\*

Par-delà une *méfiance* générale, une *défiance* spécifique et une *confiance* impossible (inactualisable ?), le rapport du musicien à cette philosophie doit alors passer par une quatrième dimension : celle que j'appellerai de la *signifiance* (par euphonie avec les noms précédents).

## SIGNIFIANCE MUSICIENNE

### En général

Je propose ici d'appeler « signifiance » une manière générale pour le musicien de se servir des mots de la philosophie, singulièrement de ses concepts, en tentant de leur donner une signification musicale

<sup>45</sup> *Différence et répétition*, 272-273

<sup>46</sup> *Deleuze*, 146

nouvelle susceptible d'éclairer son espace propre de travail.

Le point ici sera bien sûr d'éviter consciemment le piège du philosophème : non pas prétendre transférer une consistance d'un régime d'énonciation à un autre mais faire résonner des logiques discursives hétérogènes, mettre en *raisonance* des modes de pensée autonomes.

J'aime ainsi, par exemple, faire appel dans mon propre travail d'intellectualité musicale, aux notions (musicalement recadrées) de *sublime*, de *monde*, de *généalogie*, d'*historicité*, et même de *catégorie* (qui n'a alors plus guère à voir avec l'homonyme aristotélicien).

Qu'en est-il d'une telle opération à partir de certains concepts deleuziens ?

### et dans le cas de la philosophie de Deleuze

Écartons d'abord les concepts qui s'avèrent problématiques pour aborder ensuite ceux qui me semblent plus prometteurs.

#### Concepts problématiques

Il convient d'abord de tenir l'intellectualité musicale à l'écart de concepts deleuziens trop problématiques pour susciter une *raisonance* musicale/musicienne stimulante :

- celui de « vie », venu de Bergson, et qui « donne en dernier ressort toujours raison à ce qu'il y a »<sup>47</sup> : le couple de « la musique & la vie » ne saurait renouveler l'intellectualité musicale ;
- celui de « simulacre » qui configure une logique de l'apparaître musicalement peu stimulante (mais, selon François Zourabchvili<sup>48</sup>, ce concept a été abandonné après *Logique du sens*) ;
- celui de « virtuel » dont j'ai parlé plus haut et qui est trop homonyme d'un terme tarte-à-la-crème du monde technologique.

Une difficulté spécifique surgit si l'on examine la stimulation intellectuelle qui, pour le musicien, pourrait provenir du rôle que Deleuze accorde à la circulation d'une place vide :

« Faire circuler la case vide [...] est la tâche aujourd'hui. »<sup>49</sup>

En effet, il est possible d'explorer la logique propre de l'écoute musicale comme mettant en circulation une telle case vide entre trois termes : l'œuvre, la musique et l'écouteur-musicien.

La difficulté est alors à mon sens que Deleuze associe étroitement une telle circulation à une logique du sens puisque la phrase exacte que je viens de citer est celle-ci :

« Faire circuler la case vide, et faire parler les singularités pré-individuelles et non personnelles, bref produire le sens, est la tâche aujourd'hui. »<sup>50</sup>

Ce réquisit – « produire du sens » — est encore plus clair ailleurs :

« le sens, non pas du tout comme apparence, mais comme effet de surface et de position, produit par la circulation de la case vide dans les séries de la structure (place du mort, place du roi, tache aveugle, signifiant zéro, cantonade ou cause absente, etc.). »<sup>51</sup>

D'où la difficulté de s'appuyer sur cette problématique deleuzienne pour le musicien qui comme moi théorise l'écoute musicale à distance du sens, et donc de toute vision interprétative ou herméneutique de cette pratique : l'écoute est incorporation à une œuvre (qui fait la musique), elle ne relève nullement d'une production de sens (fût-il musical).

#### Concepts ouverts aux *raisonances* fécondes

Venons-en (enfin, diront les deleuziens !) aux concepts deleuziens aptes à susciter des *raisonances* musicales fécondes.

Je rappelle ; il s'agit ici de formuler un éventuel programme de travail plutôt que de publier un fascicule de résultats dégagés au terme d'une longue familiarité avec la philosophie de Deleuze.

« Il y a ce qu'Artaud a découvert et nommé : corps sans organes. »<sup>52</sup>

« Le corps n'est jamais un organisme. [...] Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des corps qu'on appelle organisme. Le corps sans organes ne manque

<sup>47</sup> Alain Badiou : *Deleuze*, 142

<sup>48</sup> Cf. son livre déjà cité p. 52 et 84

<sup>49</sup> *Logique du sens*, 91

<sup>50</sup> *Logique du sens*, 91

<sup>51</sup> *Logique du sens*, 88

<sup>52</sup> Francis Bacon, 33

*pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est-à-dire de cette organisation des organes. [...] L'onde parcourt le corps. »*<sup>53</sup>

Le concept typiquement deleuzien de « corps sans organe » ne serait-il pas susceptible d'enrichir une théorie musicienne du corps musical et du corps-accord ?

On connaît<sup>54</sup> l'importance de la référence stoïcienne dans la philosophie de Deleuze.

Comme j'ai moi-même proposé d'examiner de quelle manière la logique musicale de l'écoute pourrait vouloir tirer parti de la logique stoïcienne de l'assentiment, il faudrait sans doute examiner plus avant la portée d'un tel croisement musique-philosophie autour des Stoïciens.

On sait l'importance du concept deleuzien de pli, au point que pour Badiou ce concept occupe une place centrale dans la nomination deleuzienne de l'Être : « le Pli est finalement "subjectif" en ce qu'il est exactement la même chose que la Mémoire, la grande mémoire totale dont nous avons vu qu'elle était un des noms de l'Être. »<sup>55</sup>

Or il se trouve que de manières assez diverses, la catégorie de « pli » intervient de manière récurrente en intellectualité musicale : j'ai pu ainsi écrire un article intitulé « Le pli du sérialisme », mais il y aurait également lieu de s'interroger musicalement sur le pli d'une œuvre, ou sur l'intellectualité musicale comme pli musical/musicien dans la pensée...

La notion deleuzienne (est-ce exactement un concept ?) de *chaosmos* est également pour moi très frappante :

*« l'identité interne du mode et du chaos, le chaosmos »*<sup>56</sup>

*« L'art n'est pas le chaos. [...] Il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé. »*<sup>57</sup>

J'utilise pour ma part ce terme de Joyce en un tout autre sens : pour désigner que l'extérieur de tel ou tel monde singulier (du monde-*Musique* en particulier) n'est pas constitué en Tout, en « un univers » mais en simple « *chaosmos* », avec ce que ce mot suggère alors d'inconsistance et de non-totalisation. Il y aurait alors lieu d'affiner le frottement de ce double sens du même mot entre un concept philosophique et une catégorie musicienne.

*« Par "effondrement", il faut entendre cette liberté sans fond non médiatisée, cette découverte d'un fond derrière tout autre fond, ce rapport du sans-fond avec le non-fondé »*<sup>58</sup>

*« Un universel effondrement, mais comme évènement positif et joyeux, comme effondrement »*<sup>59</sup>

*« le fondement qui toujours défait ce qu'il fonde »*<sup>60</sup>

Ce concept d'*effondrement* pointe le sans-fond de toute vraie décision (celle qui, dans les termes de Badiou, se prend toujours « au bord du vide »).

Là encore, différentes énergies d'un même mot se frottent : peut-on en tirer des étincelles pour la pensée musicienne ?

Concernant « la logique de la sensation » (Francis Bacon), la logique du rapport musicien entretenu à la philosophie de Deleuze pourrait relever d'une fiction : faisons *comme si* son discours philosophique sur la peinture de Bacon pouvait valoir pour la musique et voyons quelles conséquences le musicien pensif peut alors en tirer.

Il faudrait alors examiner de quelle manière les différentes orientations distinguées par Deleuze<sup>61</sup> en

<sup>53</sup> Francis Bacon, 35

<sup>54</sup> cf. *Logique du sens*

<sup>55</sup> Deleuze, 134

<sup>56</sup> *Différence et répétition*, 382

<sup>57</sup> *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 192

<sup>58</sup> *Différence et répétition*, 92

<sup>59</sup> *Logique du sens*, 303

<sup>60</sup> Badiou : *Deleuze*, 94

<sup>61</sup> Francis Bacon, p. 67 et suivantes

Je rappelle ses « trois grandes voies » :

- l'abstraction,
- l'expressionnisme abstrait (ou art informel),
- la nouvelle figuration, celle de la Figure, qui sauve le contour.

matière de peinture moderne (soit les différentes réponses à la question « pourquoi de la peinture aujourd'hui encore ? ») pourraient ou non éclairer la cartographie de la musique contemporaine.

Venons-en pour terminer au concept de Deleuze qui pour moi est le plus stimulant, celui dont François Zourabichvili nous dit qu'il constitue « l'opérateur principal de la philosophie de Deleuze, le concept signé entre tous »<sup>62</sup> : le concept de synthèse disjonctive.

Qu'est-ce donc que la synthèse disjonctive chez Deleuze ?

C'est une « synthèse affirmative de disjonction »<sup>63</sup> ou une « disjonction synthétique affirmative »<sup>64</sup> qui renvoie au « ou bien » comme la « synthèse connective » renvoie au « si..., alors » et la « synthèse conjonctive » au « et »<sup>65</sup> :

*« On distingue trois sortes de synthèses : la synthèse connective (si..., alors) qui porte sur la construction d'une seule série ; la synthèse conjonctive (et), comme procédé de construction de séries convergentes ; la synthèse disjonctive (ou bien) qui répartit les séries divergentes. »*<sup>66</sup>

*« Toute la question est de savoir à quelles conditions la synthèse est une véritable synthèse, et non pas un procédé d'analyse. [...] Ordinairement la disjonction n'est pas une synthèse à proprement parler, mais seulement une analyse régulatrice au service des synthèses conjonctives puisqu'elle sépare les unes des autres les séries non convergentes. »*<sup>67</sup>

Badiou, dans son essai sur Deleuze, thématise ainsi « ce que Deleuze nomme une “synthèse disjonctive” : penser le non-rapport selon l'Un, qui le fonde en séparant radicalement les termes. [...] Expliquer que “le non-rapport est encore un rapport, et même un rapport plus profond.” »<sup>68</sup>. Par exemple la synthèse disjonctive du voir et du parler que développe Deleuze à propos des travaux de Michel Foucault :

*« Il y a disjonction entre parler et voir, entre le visible et l'énonçable : “ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit”, et inversement. La conjonction est impossible. »*<sup>69</sup>

Ce concept engage de nombreuses *raisonances* extrêmement fécondes pour l'intellectualité musicale que je voudrais ici rapidement suggérer, en retenant avant tout, pour nos besoins propres de musiciens, qu'une synthèse disjonctive serait une manière de rapporter ce qui est sans rapport, de rapporter par exemple deux termes (Deleuze suggère ailleurs<sup>70</sup> qu'il n'est nullement nécessaire ici de s'arrêter à 2...) sans rapport entre eux, non pour instituer un nouveau rapport à partir d'un non-rapport, non bien sûr pour les dialectiser (une synthèse disjonctive est précisément un mode non dialectique de synthèse) mais pour dépasser la dimension spontanément analytique du non-rapport en une nouvelle conception « synthétique » du Deux (1+1) ou du Pluriel (série que Deleuze appelle précisément, dans le cas de cette synthèse disjonctive, « divergente »<sup>71</sup>).

Il y a d'abord que ce concept permet de caractériser une dimension essentielle de l'intellectualité musicale comme telle s'il est vrai que le musicien pensif se tient simultanément sur les deux bords d'un non-rapport : celui entre pensée musicale et dire musicien. En effet d'un côté, comme musicien ordinaire, il partage la pensée musicale, il est un passeur de l'œuvre, il est traversé par la musique qu'il fait ; et d'un autre côté, comme musicien pensif cette fois, il est l'acteur du dire musicien, de l'intellectualité musicale. Or il n'y a pas véritablement de rapport entre ces deux bords si ce n'est précisément le musicien pensif qui tient ensemble ces deux bouts et qu'on dira à ce titre *dividu* (plutôt qu'individu : un *dividu*...).

D'où l'idée d'investir l'intellectualité musicale comme constituant une synthèse disjonctive de l'écouter et du dire, analogue à celle du voir et du parler dont parle Deleuze à propos de Foucault.

Il y a ensuite différentes situations musicales concrètes qui mériteraient d'être réexaminées à l'aune

<sup>62</sup> op. cit., 81

<sup>63</sup> *Logique du sens*, 389

<sup>64</sup> *Logique du sens*, 204

<sup>65</sup> *Logique du sens*, 203-204

<sup>66</sup> *Logique du sens*, 204

<sup>67</sup> *Logique du sens*, 204

<sup>68</sup> Deleuze, 36. La citation de Deleuze provient de son *Foucault*, p. 70

<sup>69</sup> *Foucault*, 71

<sup>70</sup> *Anti-Œdipe*, p. 14 et 90

<sup>71</sup> *Logique du sens*, 204

d'une telle signifiante musicienne.

Par exemple les rapports/non-rapports entre Wagner et Schoenberg : la paire {Wagner, Schoenberg} constitue-t-elle une synthèse disjonctive ?

Mais aussi le personnage de Kundry dans *Parsifal* : n'entretient-il pas quelque proximité avec cette logique de synthèse disjonctive puisqu'il « rapporte », par-delà le vie des entractes, deux faces sans-rapport : une femme servante et mutique (actes I & III), une femme déchaînée et tonitruante (acte II) ?

Il y aurait donc ici lieu de braquer sur tel problème musicien le pinceau lumineux de ce concept deleuzien (comme d'autres encore...) en vue de dégager quelque détail resté jusque-là dans l'ombre, quelque difficulté inaperçue, quelque pli/dépli non thématized.

\*

Je terminerai ce rapide examen de la manière dont « la philosophie de Deleuze peut servir le musicien » par une remarque plus générale.

J'ai convoqué ici ce type d'intellectualité musicale qu'on dira « catégorielle » : celle qui tente d'attraper quelque chose de la pensée musicale au moyen d'un réseau de catégories musicales forgé ad hoc.

C'est le type d'intellectualité musicale qui est mienne, et qui me semble en général privilégié par les compositeurs (depuis Rameau, le fondateur).

Mais il est vrai qu'un tout autre type d'intellectualité musicale a également sa pleine légitimité : celle qui tentera plutôt d'inventer une langue poétique captant dans un discours littéraire quelque résonance de l'*intension* proprement musicale à l'œuvre.

L'archétype de cette autre forme d'intellectualité musicale qu'on dira « littéraire » nous est donné par Pierre-Jean Jouve dans son très beau livre sur *Wozzeck*, instruit au demeurant par la contribution du jeune compositeur d'alors Michel Fano. Il n'est bien sûr pas anodin que ce livre vienne non d'un compositeur mais d'un grand poète (on comprend facilement qu'un compositeur se soucie de vitesses et d'intensités dans la musique qu'il compose plutôt que dans son discours sur la musique et, qu'à l'inverse, un poète use de son art pour capter les *raisonances* musicales).

La force et la faiblesse de cette modalité « littéraire » de l'intellectualité musicale me semblent de s'épuiser dans sa lecture : une fois le livre fermé, il ne reste guère de catégories transposables, extraçables et maniables pour d'autres travaux si bien qu'activer cette intellectualité musicale impliquera toujours de relire les mêmes pages pour réactiver leur résonance poétique. En un sens, l'intérêt de ce type d'intellectualité musicale est ainsi de rendre la musique apte à mettre en branle, à susciter un texte poétique plutôt qu'à mieux « comprendre » ce qui se joue musicalement. En un sens, la singularité d'une œuvre musicale sert ici à générer une autre singularité, d'ordre cette fois littéraire.

Il est patent, au terme de ce travail, que la philosophie de Deleuze est sans doute mieux adaptée à servir cette seconde forme d'intellectualité musicale puisqu'il y est essentiellement question de vitesses et d'intensités, de déplacements et d'accents, notions au principe même de la philosophie deleuzienne.

Sans doute retrouvons-nous là ce que nous avons précédemment mentionné : si la prose philosophique de Deleuze configure une image musicale de la pensée plutôt qu'elle ne délimite une image philosophique de la pensée musicale, l'intellectualité musicale qui peut le mieux résonner avec elle, en actualisant ses virtualités musicales, sera de type littéraire plutôt que catégorielle.

C'est peut-être là suggérer que la philosophie de Deleuze pourra, parmi les musiciens, « servir » en priorité l'interprète, l'improvisateur ou l'écouteur plutôt que le compositeur.

---