

IX. MUSIQUE ET PHILOSOPHIE : GILLES DELEUZE

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 cette philosophie.

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 soixante, 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*¹), 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.

1 – EN QUOI LA PHILOSOPHIE DE DELEUZE PEUT-ELLE SERVIR À DES MUSICIENS, MÊME ET SURTOUT QUAND ELLE NE PARLE PAS DE MUSIQUE ?

Cette interrogation est démarquée d'une question posée en 1979 par Deleuze :

«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?»²

À quoi Deleuze répondait ceci :

«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.»³

Ce faisant, Deleuze défendait le type d'enseignement dispensé à Vincennes face aux menaces de «*lobotomie de l'enseignement*»⁴ 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*»⁵.

Je me situerai ici du point de vue inverse : celui du rapport constitué qu'une intellectualité musicale donnée (une non-philosophie donc) 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*»⁶ 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.

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

تقْلِسَفَ الْحِمَارُ فَمَاتَ «*L'âne a fait le philosophe. Il en est mort.*»⁷

J'ajouterai : même et surtout quand le musicien en question à proprement parler ne fait pas de philosophie, moins encore ne «fait le philosophe» (au risque alors, comme l'indique le proverbe arabe, d'y perdre son âme).

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 signifiance. Nous verrons que, dans le rapport spécifique à la philosophie de Deleuze, ces

A. (*tafalsa al-Himāru famāta*) Proverbe arabe

quatre étapes nous mèneront du rapport le plus problématique au rapport le plus fructueux.

2 – 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 (comme on l'a vu^a, il y a une tradition, assez spécifiquement française et latine, d'anti-intellectualité musicale, tradition qui est l'affaire spécifique de musiciens cultivés).

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 concerne précisément la question du *philosophème*.

On l'a dit^b : un *philosophème* est un énoncé (ou un simple concept) d'ordre spécifiquement philosophique 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. Il s'agit d'un énoncé (ou d'un concept) 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.

De nombreux exemples de tels philosophèmes « bouche-trous » se trouvent 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

A. Cf. III. ix

B. Cf. III. vi. 8

ou musicien. Son livre *Philosophie de la nouvelle musique* est ainsi saturé de tels énoncés, au statut philosophique incertain^a.

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

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 raisonnances entre philosophie et musique 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 pas créer ici de confusion entre ces deux ordres de discursivité : pour n'en donner qu'un exemple, qui me concerne au premier chef^b, 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 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*»⁷ 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,

A. On saisit mieux aujourd'hui en quoi la philosophie d'Adorno n'était pas encore à l'époque – 1947 – complètement constituée : il faudra en effet attendre pour ce faire qu'il ait rédigé sa *Dialectique négative*...

B. Cf. mon livre *La singularité Schoenberg (op. cit.)*

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 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 » musical...).

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 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.

3 – DÉFIANCE MUSICIENNE

En général, une défiance légitime

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.

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, mieux encore : n'a nul besoin d'être défini ^a.

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 plutôt 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.»*⁸

Confronté à une telle «définition», le musicien, s'il ne commet pas 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 ^b), s'exclamera : «La belle affaire!»

A. D'où, au demeurant, que toute définition, réelle ou apparente, de la musique par un musicien (on en trouve, on l'a vu, 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.

B. 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.

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*^A 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 !

4 – D'ÉTRANGES ÉNONCÉS, DU MOINS POUR LE MUSICIEN...

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

- Certains lui apparaissent 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».

A. 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.»⁹

Le musicien ici s'étonnera : «La moindre stabilité» du mode mineur ne tient pas tant à ses accords qu'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 qu'en majeur 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 musicale¹⁰.

«*La musique n'est jamais tragique*»¹¹

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?*»¹²

«*L'art n'est jamais une fin, il n'est qu'un instrument*»¹³

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.*»¹⁴

Le musicien pensif, celui des trop rares intellectualités musicales d'aujourd'hui, 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, Berg and C° (je ne mentionne même pas ici les interprètes...) aient été ceux qui ont le mieux parlé 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.*»¹⁵

«*La musique existe parce que la ritournelle existe.*»¹⁶

« *Le problème de la musique est celui de la ritournelle.* »¹⁷

« *La musique est l'aventure d'une ritournelle* »¹⁸

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 » thématisée 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* »¹⁹

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*^a plutôt qu'une image philosophique de la pensée musicale^b.

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.

A. Je dois à Mathilde Lequin d'avoir attiré mon attention sur cette *image musicale de la pensée* chez Deleuze.

B. Si pour Deleuze, la philosophie est « *une image de la pensée* » (*Dialogues*, 20), une image musicale de la pensée est alors tout aussi bien une philosophie musicalisée...

Énoncés encombrants, ou irritants

Certains énoncés deleuziens encombrent 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. »²⁰

« La musique n'a pas pour essence clinique l'hystérie, et se confronte davantage à une schizophrénie galopante. »²¹

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. »²²

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^A...

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 »²³

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 : la musique, installée (un peu trop facilement, à dire vrai) sur un piédestal illuminant l'univers, devient instrument... 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.

A. Cf. II. II

5 – CONFIANCE MUSICIENNE

En général

Je propose de distinguer trois manières générales de se rapporter *en musicien* 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 non-philosophique (artistique, scientifique, 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 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.

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 il est ou non possible de soutenir telle ou telle thèse sur la musique, par exemple que la pensée musicale n'est pas langagière (ce qui suppose alors de pouvoir soutenir plus largement l'existence d'un écart essentiel entre pensées et langages).

Météorologie (du temps présent), cartographie (des orientations générales) et géologie (des conditions de possibilité) composent ainsi ce qu'on

appellera 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 ?

6 – MÉTÉOROLOGIE DELEUZIENNE ?

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

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*.

Temps

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* »²⁴

« *Rendre le Temps sensible en lui-même, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l'écrivain* ».²⁵

mais également par la manière dont Deleuze a ressaisi la dualité bouleziennne 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...).

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 vérité²⁶. 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. »*²⁷

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 » ?

Mémoire

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. »*²⁸

Notons incidemment que cette conception deleuzienne de la mémoire a, pour nous musiciens, une vertu significative : elle déprend 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.

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* »²⁹.

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.

Contemporanéité

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. »*³⁰

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.

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.

7 – 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* »³¹.

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 retriterritorialisation (de la terre au territoire).* »³²

« *La déterritorialisation comme débordement du territoire (espace d'actualisation) par le virtuel de toute actualisation* »³³.

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

« *ne choisit bien, ne choisit effectivement que celui qui est choisi.* »³⁴

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 ainsi 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, cartographier, 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 précédérerait 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.* »³⁵

Cette indifférence deleuzienne quant à l'orientation se retrouve dans l'intérêt constant que Deleuze porte au pli (là où s'orienter implique plutôt le geste contraire du 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.* »³⁶

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 ?

8 – GÉOLOGIE DELEUZIENNE ?

La difficulté « géologique » propre à la philosophie de Deleuze me semble toucher 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. »*³⁷

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, et voudrais éviter de faire l'âne-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 dissois sous la forte marée de l'actualisation dont il est comme une trace sur le sable* »³⁸ 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 semble 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 *désiance* 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).

9 – SIGNIFIANCE MUSICIENNE

En général

Je propose ici d'appeler « *signifiance* » un type particulier de *raisonance*, 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 nouvelle susceptible d'éclairer son espace propre de travail.

Le point ici sera bien sûr d'éviter consciemment le piège du philosophe : 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.

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 inaptes à 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*»³⁹ : 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 Zourabchvili⁴⁰, 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 devenu tarte-à-la-crème dans le monde de la technologie contemporaine.

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.*»⁴¹

En effet, comme on l'a longuement vu^a, 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 en fait 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.*»⁴²

Ce réquisit – «produire du sens» – est encore plus clairement énoncé 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.).*»⁴³

D'où la difficulté de s'appuyer sur cette problématique deleuzienne pour le musicien qui, comme je le fais, théorise l'écoute musicale à distance

A. Cf. I. vii

du sens, et donc de toute vision interprétative ou herméneutique de cette pratique : l'écoute est incorporation à une œuvre (qui fait la musique) plutôt que production de sens (fût-il musical).

Concepts ouverts aux raisonances fécondes

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

10 – RAISONANCES FÉCONDÉS

Je le 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.

Corps sans organe

« Il y a ce qu'Artaud a découvert et nommé : *corps sans organes*. »⁴⁴

« 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 pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est-à-dire de cette organisation des organes. [...] L'onde parcourt le corps. »⁴⁵

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

Stoïcisme

On connaît⁴⁶ l'importance de la référence stoïcienne dans la philosophie de Deleuze.

Si l'on veut examiner de quelle manière la logique musicale de l'écoute pourrait tirer parti de la logique stoïcienne de l'assentiment^b, il faudrait sans doute examiner plus avant la portée d'un tel croisement

A. Voir notre chapitre II. II

B. Je m'y suis moi-même engagé. Voir *La logique musicale de l'écoute : une logique stoïcienne de l'assentiment ?* (Séminaire *mamuphi*, Ens; 15 octobre 2005) <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=878>

musique-philosophie autour des Stoïciens à la lumière de ce que nous en suggère la philosophie deleuzienne.

Pli

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. »*⁴⁷

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* »^A, 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...

Chaosmos

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

*« l'identité interne du mode et du chaos, le chaosmos »*⁴⁸

*« L'art n'est pas le chaos. [...] Il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé. »*⁴⁹

J'utilise pour ma part ce terme de Joyce en un tout autre sens : pour désigner que l'extérieur du monde-*Musique* 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.

A. *Le pli du sérialisme (Notre présent musical relève-t-il d'un après-sérialisme ?)* (*Musiques du xx^e siècle – Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne*; 1999)

Effondrement

« 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 »⁵⁰

« Un universel effondrement, mais comme événement positif et joyeux, comme effondrement »⁵¹

« le fondement qui toujours défait ce qu’il fonde »⁵²

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 ?

« Logique de la sensation »

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* le discours deleuzien sur la peinture de Bacon pouvait valoir pour la musique et voyons quelles conséquences le musicien pensif peut en tirer.

Il faudrait alors examiner de quelle manière les différentes orientations distinguées par Deleuze en 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.

Synthèse disjonctive

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 »⁵³ : le concept de *synthèse disjonctive*.

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

A. 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.

C'est une «*synthèse affirmative de disjonction*»⁵⁴ ou une «*disjonction synthétique affirmative*»⁵⁵ qui renvoie au «ou bien» comme la «*synthèse connective*» renvoie au «*si. alors*» et la «*synthèse conjonctive*» au «*et*»⁵⁶:

*«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.»*⁵⁷

*«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.»*⁵⁸

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.”»*⁵⁹

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.»*⁶⁰

Ce concept engage de nombreuses raisonnances extrêmement fécondes pour l'intellectualité musicale, raisonnances que je voudrais ici rapidement suggérer, en retenant avant tout, pour mes besoins propres de musicien, qu'une synthèse disjonctive serait une manière de rapporter ce qui est sans rapport, de rapporter par exemple deux termes (Deleuze suggère ailleurs⁶¹ qu'il n'est nullement nécessaire ici de s'arrêter à deux...) 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»)⁶².

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 dit à ce titre *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'aulne d'une telle signification 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 vide 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 en vue de dégager quelque détail resté jusque-là dans l'ombre, quelque difficulté inaperçue, quelque pli/dépli non thématisé.

11 – DERNIÈRE REMARQUE

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 musiciennes 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 – forme 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.

La force et la faiblesse de cette modalité « littéraire » de l'intellectualité me semblent de s'épuiser dans sa lecture : une fois le livre fermé, il ne reste guère de catégories transposables, extrayables et maniables pour d'autres travaux si bien qu'activer cette intellectualité impliquera toujours de relire les mêmes pages pour réactiver leur résonance poétique. En un sens, l'intérêt de ce type d'intellectualité 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.

C'est aussi pour cela qu'en cette circonstance, l'intellectualité de Jouve ne saurait être exactement dite *musicale*, ni d'ailleurs sans doute poétique : il s'agit de l'intellectualité d'un poète sur une œuvre musicale...

Il est patent, au terme de cet examen, que la philosophie de Deleuze est sans doute mieux adaptée à servir une forme *littéraire* d'intellectualité musicale puisqu'il y est essentiellement question de vitesses et d'intensités, de déplacements et d'accents.

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 (en tous les cas que le compositeur catégorisant que je suis).

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2 volumes; Éditions de la différence; 1996)
2. *Deux régimes de fous*, Éd. de Minuit, 2003
3. *Qu'est-ce que la philosophie?* (p. 11)
4. *Deux régimes de fous*, p. 154
5. *Qu'est-ce que la philosophie?* p. 105
6. *Deux régimes de fous*, p. 153
7. *Deleuze*, p. 140
8. *Milles plateaux*, p. 369
9. *Mille plateaux*, p. 120
10. Ceci nous est suggéré par François Zourabichvili : *Le vocabulaire de Deleuze*, p. 41
11. *Mille plateaux*, p. 367
12. *Mille plateaux*, p. 367-368
13. *Mille plateaux*, p. 230
14. *L'image-temps*, p. 366
15. *Mille plateaux*, p. 368
16. *Mille plateaux*, p. 368
17. *Mille plateaux*, p. 370
18. *Mille plateaux*, p. 370
19. *Mille plateaux*, p. 121
20. *Mille plateaux*, p. 368-9
21. *Francis Bacon*, p. 38
22. *Francis Bacon*, p. 38
23. *Mille plateaux*, p. 386
24. *Qu'est-ce que la philosophie?* p. 172
25. *Francis Bacon*, p. 43
26. *Deleuze*, p. 95
27. *L'Image-temps*, p. 21
28. *Foucault*, p. 115
29. *Deleuze*, p. 136
30. *Mille plateaux*, p. 360
31. *Foucault*, p. 31...
32. *Qu'est-ce que la philosophie?* p. 82 ; précisément au chapitre *Géophilosophie* (!)
33. voir Badiou : *Deleuze*, p. 127

34. *L'Image-temps*, p. 232
35. *De la vie comme nom de l'Être*
36. *Deleuze*, p. 148-149
37. *Différence et répétition*, p. 272-273
38. *Deleuze*, p. 146
39. Alain Badiou : *Deleuze*, p. 142
40. Cf. son livre déjà cité p. 52 et 84
41. *Logique du sens*, p. 91
42. *Logique du sens*, p. 91
43. *Logique du sens*, p. 88
44. *Francis Bacon*, p. 33
45. *Francis Bacon*, p. 35
46. cf. *Logique du sens*
47. *Deleuze*, p. 134
48. *Différence et répétition*, p. 382
49. *Qu'est-ce que la philosophie ?* p. 192
50. *Différence et répétition*, p. 92
51. *Logique du sens*, p. 303
52. Badiou : *Deleuze*, p. 94
53. *op. cit.* p. 81
54. *Logique du sens*, p. 389
55. *Logique du sens*, p. 204
56. *Logique du sens*, p. 203-204
57. *Logique du sens*, p. 204
58. *Logique du sens*, p. 204
59. *Deleuze*, p. 36. La citation de Deleuze provient de son *Foucault*, p. 70
60. *Foucault*, p. 71
61. *Anti-Œdipe*, p. 14 et 90
62. *Logique du sens*, p. 204