

Gilles Deleuze, la pensée-musique, de Pascale Criton et Jean-Marc Chauvel (dir.), Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, 304 pages

Jimmie LeBlanc

Volume 27, numéro 2, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1040879ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1040879ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

LeBlanc, J. (2017). Compte rendu de [*Gilles Deleuze, la pensée-musique*, de Pascale Criton et Jean-Marc Chauvel (dir.), Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, 304 pages]. *Circuit*, 27(2), 111–114.
<https://doi.org/10.7202/1040879ar>

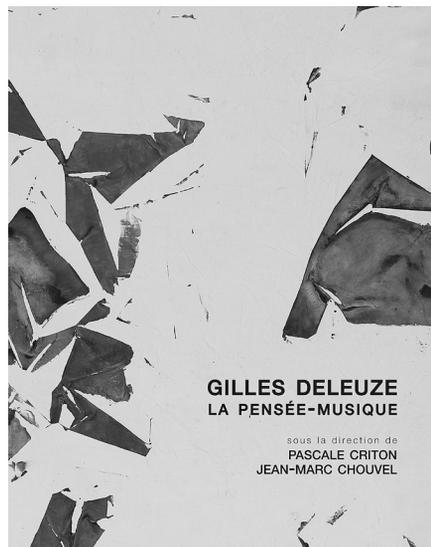
Gilles Deleuze, la pensée-musique, de Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel (dir.)

Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, 304 pages.

Compte rendu de Jimmie LeBlanc

Penseur de l'immanence, Gilles Deleuze déploie une philosophie irriguée de vitalisme et de créativité, montrant la puissance du foisonnement moléculaire, du multiple en regard des grandes divisions molaires ou totalisantes. Une telle pensée suscite naturellement un intérêt considérable dans le domaine des arts, comme en témoigne le nombre grandissant de publications et de colloques internationaux sur les implications esthétiques de sa philosophie. C'est d'ailleurs à la suite des journées *Deleuze et la musique, un séminaire nomade*, une série de colloques organisée en 2010-2011¹ en France, que Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel, compositeurs et musicologues, nous offrent *Gilles Deleuze, la pensée-musique*. Premier ouvrage collectif d'envergure sur le sujet en français², on y explore la façon dont le philosophe puise à « la pratique musicale qui lui est contemporaine pour créer ses concepts », ainsi que « l'incidence des lectures de ses textes sur la création, la musicologie, l'esthétique, l'ethnomusicologie, les techniques et les technologies musicales » (p. 9).

D'emblée, il sera admis que « Deleuze s'est intéressé à la musique en philosophe » (p. 10), et que les quelque 150 références au sonore qui jalonnent ses écrits (minutieusement répertoriées et classifiées dans le texte de Brent Waterhouse³) montrent bien l'importance



du champ musical dans sa pratique philosophique. Deleuze n'écrit pas *sur* la musique, il la convoque plutôt lorsqu'elle lui semble pouvoir devenir un élément productif dans l'élaboration de concepts qui n'ont pas à être musicaux *a priori*. « Pour le philosophe », nous dit Pascale Criton, « il s'agit de tendre vers les individualités paradoxales et "sans identité" de la musique, et de rendre sensible un matériau de pensée capable de capter de nouvelles forces » (p. 52-53)⁴.

Par extension, c'est sur le mode de la transversalité des points de vue et des disciplines que la musique est sollicitée « au niveau expressif, technique, historique, mais aussi anthropologique et politique » (p. 10). Dans ce contexte, « les "signes qui vous parlent" sont

des embrayeurs, des opérateurs qui déclenchent un potentiel de résonance, non pas parce qu'ils seraient reconnaissables, mais [...] par la mise en mouvement qu'ils provoquent dans la pensée » (p. 11). Ainsi, nous pouvons aborder le multiple sans chercher à s'en remettre à quelque système transcendant, totalisant, qui organiserait et déterminerait le réel du dehors. Conséquemment, la pensée deleuzienne n'implique ou ne s'adresse pas à une musique en particulier, il ne s'agit pas « d'opposer les genres et les styles, mais de distinguer ce qui est spécifique dans chaque individuation musicale » (p. 11).

Dans cet esprit, l'ouvrage se divise en six parties comme autant de « plateaux » regroupant un ensemble de travaux d'une grande variété d'approches.

La première partie, « Contextes » (p. 15-50) se concentre autour de l'environnement intellectuel et musical des années 1950-1970. Laurent Feneyrou y aborde notamment une mise en perspective de la musique et des écrits de Jean Barraqué à l'aune de Deleuze et Foucault, ciblant le concept de séries proliférantes qu'il présente comme formalisation d'un « devenir-série » au sein de la totalité chromatique. Carmen Pardo Salgado fait dialoguer les idées du musicien et philosophe Daniel Charles avec celles de Deleuze, et Maël Guesdon se concentre sur la mobilité du concept de *ritournelle* sous l'angle de sa relation équivoque avec la notion de mélodie dans *Capitalisme et schizophrénie*⁵.

La deuxième partie, « Lignes » (p. 51-102), fait s'entrecroiser plus intimement musique et philosophie. Pascale Criton, qui fut aux premières loges d'une pensée *en train de se faire* alors qu'elle participait aux cours de Deleuze à l'Université de Vincennes entre 1974 et 1987, définit ici plus spécifiquement ce que pourraient être « les grandes lignes d'une pensée-musique », de même qu'elle dégage « ce qui, dans la musique, se trouve renouvelé par l'incursion d'un point de vue qui lui est extérieur » (p. 51). L'auteure nous propose ainsi

un parcours des plus éclairants à travers des thèmes fondateurs de la pensée deleuzienne, et en tire éventuellement des conséquences pour la sphère musicale :

En quoi les outils transcatégoriels dégagés interrogent-ils aujourd'hui la musique, aussi bien sous l'angle de ses techniques que de ses modalités subjectivantes ? Nécessité se fait sentir de mettre en question le mouvement, l'énergie et les modes de subjectivation sensibles dans l'espace et le temps ; celles qui posent la question des corps, la mobilité des affects, la polyvocalité des signes ; celles des dispositifs transversaux qui s'appuient sur l'événementialité, redistribuent les hiérarchies et expérimentent les modalités diverses de l'écoute ; celles de nouvelles relations au *socius* susceptibles de remettre en question la forme de l'événement et du concert, la définition de l'œuvre (p. 58).

Jean-Marc Chauvel, quant à lui, explore comment les « réflexions de Deleuze sur le temps [...] ouvrent la voie à une méthodologie générale de l'analyse musicale » (p. 61), notamment sous l'angle des trois « synthèses du temps » définies dans *Différence et répétition*⁶. François Decarsin aborde le calcul différentiel comme un puissant outil « opérant sur des quantités infinitésimales de différences entre quantités – et non sur des quantités en soi » permettant, sur le plan musical, « de mieux comprendre les rapports qui s'établissent entre variations internes et évolution d'une structure globale » (p. 74). Antoine Bonnet retient plutôt l'*image-temps* et l'*image-mouvement*, concepts issus des ouvrages sur le cinéma, et enfin, ajoutant un point de vue plus proprement philosophique, la contribution d'Anne Sauvagnargues retrace quelques intrusions marquantes du musical dans les écrits de Deleuze et Félix Guattari, permettant du même coup aux lecteurs moins versés dans le domaine de (re)nouer avec certains concepts-clés : pensons à l'individuation asubjective qu'est l'*heccéité*, ou aux deux pôles « solitaires, bien que distincts » du virtuel et de l'actuel, trop souvent considérés sous l'angle de l'opposition classique de l'intelligible et du sensible (p. 94).

Dans la partie « Entretiens » (p. 103-140), Clovis Labarrière mène une série d'échanges basés sur un dispositif expérimental *sans question*, où chaque compositeur s'oriente « de façon autonome à la lecture de propositions écrites – *cartes d'intensités* – présentées et constituées à partir de leurs livres, articles ou conférences » (p. 105). Nous rencontrons ainsi trois compositeurs de générations différentes : François Bayle, Pascale Criton et Franck Bedrossian. La section se termine sur un dernier entretien avec Georges Aperghis, mené par Flore Garcin-Marrou.

La partie IV, « Analyses » (p. 141-208), fait une incursion plus technique dans un corpus d'œuvres choisies. Sylvio Ferraz, à travers Berio et Stravinsky, montre qu'« avec la ritournelle, ce ne sont pas les matières formées qui reviennent, mais les forces qui mettent en connexion de simples transitoires – transitoires qui ne constituent pas encore des matières » (p. 141). Makis Solomos nous propose de renouveler certaines associations entre œuvres musicales et concepts philosophiques qui jalonnent *Mille plateaux*. À titre d'exemple, la *ritournelle-Cosmos* est maintenant mise en parallèle avec *Pithoprakta* de Xenakis (plutôt qu'avec Debussy, initialement), et le *moléculaire*, d'abord associé à Varèse et Debussy, passe au spécialiste du paradigme granulaire Horacio Vaggione. Jean-Paul Olive explore des « zones d'intersections dynamiques » entre des concepts deleuziens tels que le « rhizome » et l'œuvre d'Alban Berg, pendant que Carole Gubernikoff propose une « lecture intensive » de *L'esprit des dunes* de Tristan Murail, sous l'angle du concept de « bloc de sensation ». Soulignant le peu d'attention accordé par Deleuze aux musiques minimalistes, Béatrice Ramaut-Chevassus démontre comment celles-ci se lient cependant tout naturellement à l'idée de « capture de forces », tout en étayant une étude sur les « implications et les possibilités opératoires spécifiques du concept deleuzien de "force" dans le champ musicologique » (p. 171). Bruno Heuzé tente

de prendre ensemble Deleuze et Steve Reich « dans un double devenir », cette fois-ci sous l'angle de concepts tels que « différence et répétition », « devenir imperceptible » et « temps lisse/strié ». Finalement, Nick Nesbitt développe une vision inédite de l'improvisation jazz non pas comme le produit de l'intention consciente d'un sujet créateur, mais bien comme « *immanent assemblage of asubjective sounding machines that can unleash literally immeasurable potentials for expressivity* » (p. 189).

La cinquième partie, « Terrains » (p. 209-244), s'inscrit sous le signe de l'ethnomusicologie et des cultures orales : Élie During et Jean During traitent des musiques de populations nomades, et Jérôme Cler établit des parallèles inédits entre concepts deleuziens et pratique ethnomusicologique. Frédéric Voisin montre enfin comment de nombreux concepts deleuziens lui permettent d'enseigner et de formaliser une pratique musicale nouvelle basée sur des dispositifs informatiques.

La partie finale, « Lectures » (p. 245-278), à travers les contributions de Bastien Gallet, Aliocha Wald Lasowski et Brent Waterhouse, propose trois approches de la place de la musique dans l'œuvre de Deleuze et Guattari, allant du recensement des références musicales déjà mentionné à un questionnement sur le statut même du fait musical dans l'œuvre philosophique.

Malgré l'ampleur des contributions et de leurs champs d'applications, on sera étonné que certains concepts d'importance dans la philosophie deleuzienne demeurent relativement discrets. Par exemple, il est surprenant que le célèbre « corps-sans-organes » ou encore la relation entre « affect » et « percept »⁷ n'aient pas été sollicités de façon plus soutenue, considérant leur fort potentiel de résonance avec le fait sonore et les questions de sémiotiques musicales. D'autre part, en plus de l'index des noms cités, le lecteur aurait pu apprécier la présence d'un index thématique qui permettrait en outre de retracer plus

facilement les ramifications d'un concept ou l'autre à travers l'ouvrage. Finalement, dans l'esprit où ce champ d'études commence à peine à être défriché, lançons l'idée d'éventuellement se pencher plus avant sur l'étude critique de références deleuziennes faites explicitement par d'autres compositeurs comme Gérard Grisey⁸ ou Brian Ferneyhough⁹.

Dans toute sa profondeur et sa multiplicité, *Gilles Deleuze, la pensée-musique* démontre à quel point cette philosophie réussit à résonner d'une manière riche et opérationnelle avec une multitude de pratiques en recherche et création, et comment s'ouvrent ainsi de nouvelles perspectives pour le champ musical. Voyons en cette initiative extraordinaire une invitation à poursuivre dans la même direction, à toujours (re)dessiner de nouveaux territoires et de nouvelles intersections productives entre les arts et la pensée.

1. Organisée par Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel, à l'initiative de ce dernier, en collaboration avec Anne Sauvagnargues, spécialiste de philosophie contemporaine, notamment de l'œuvre de Deleuze et Félix Guattari.

2. Voir la généreuse bibliographie de l'ouvrage qui illustre bien le mouvement de parutions similaires, notamment en Grande-Bretagne, Italie, Amérique latine et États-Unis, particulièrement depuis le début des années 2000.

3. Cf. « Références à la musique et au sonore dans l'œuvre de Deleuze »; le texte offre aussi une bibliographie des œuvres et écrits des musiciens et musicologues cités par Deleuze, p. 265-277.

4. Pour en savoir plus sur les notions d'« individualisations sans identités » et de « forces » chez Deleuze, voir notamment les concepts d'« heccécité » et de « capture de forces » dans *Mille plateaux* (Deleuze et Guattari [1980], Paris, Minuit).

5. Voir: Deleuze et Guattari (1972), *Capitalisme et schizophrénie 1: l'anti-Œdipe*, Paris, Minuit; Deleuze et Guattari, 1980.

6. Voir: Deleuze (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.

7. Concernant les concepts de « corps-sans-organes » et le couple « affect/percept », voir entre autres et respectivement: Deleuze et Guattari, 1980; Deleuze et Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit.

8. Voir: Gérard Grisey (1987), « Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time », *Contemporary Music Review*, vol. 2, n° 1, p. 239-275.

9. Voir: Brian Ferneyhough ([1982]1995), « Form – Figure – Style: An Intermediate Assessment », in James Boros et Richard Toop (dir.), *Brian Ferneyhough: Collected Writings*, Londres, Routledge.



Tim Brady dirigeant l'événement *100 guitares* avec l'ensemble Instruments of Happiness dans le cadre de la 7^e édition de MNM, le 7 mars 2015, au Complexe Desjardins (Montréal). Photo: Delphine Delair.