

Composition musicale et philosophie

Jamil Alioui



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1111>

DOI : [10.4000/edl.1111](https://doi.org/10.4000/edl.1111)

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2014

Pagination : 115-128

ISBN : 978-2-940331-36-9

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Jamil Alioui, « Composition musicale et philosophie », *Études de lettres* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2017, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1111>

© Études de lettres

COMPOSITION MUSICALE ET PHILOSOPHIE

La musique apparaît peu dans la philosophie de Deleuze et de Guattari, mais elle le fait de manière remarquable tant par l'efficacité expressive qui est l'un de ses propres que par le lien qu'elle entretient avec le concept philosophique. La confrontation que nous proposons entre les affects et les percepts de *QPh* et la ritournelle de *MP* nous amènera à différencier la musique et la composition musicale ainsi qu'à considérer cette dernière comme une forme de la pensée - au sens de *QPh* - au croisement de la philosophie et de l'art.

Nous voyons au moins trois raisons d'avancer que la musique a une place très particulière dans la philosophie de Deleuze et de Guattari, raisons auxquelles nous aimerions nous intéresser dans cet article. Nous partageons la première avec Mireille Buydens : dans l'œuvre de Deleuze, avec ou sans Guattari, « aucun ouvrage ni chapitre n'est *exclusivement* consacré [à l'esthétique musicale] »¹. En effet, dans le septième chapitre de *QPh*, consacré aux percepts et aux affects, la musique n'apparaît que de manière très partielle : le treizième exemple (191/179), ainsi que quelques lignes (184-185/196) sont à peu près les seuls passages qui lui sont consacrés. Les chapitres 10 et 11 de *MP* semblent dédiés à la musique car les auteurs en parlent davantage qu'ailleurs mais, comme nous le verrons, elle n'y entre en scène qu'en lien avec la ritournelle, par le truchement d'une définition où la musique est conçue comme « l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle » (*MP*, 368). Cela nous conduit à la seconde raison de nous pencher sur la musique : la ritournelle qui, au sens restreint de *MP*, résonne avec des agencements

1. M. Buydens, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, p. 139, nous soulignons.

spécifiquement sonores ou « dominés » par le son », mais qui est aussi « le contenu proprement musical, le bloc de contenu propre à la musique » (*MP*, 367), entre dans *QPh* en lien avec le concept tout autant qu'avec l'ensemble des formes artistiques ou expressives :

[Le concept] est immédiatement co-présent sans aucune distance à toutes ses composantes ou variations, il passe et repasse par elles : c'est une ritournelle, un opus ayant son chiffre (26/26).

Voilà tout ce qu'il faut pour faire de l'art : une maison, des postures, des couleurs et des chants – à condition que tout cela s'ouvre et s'élance sur un vecteur fou comme un balai de sorcière, une ligne d'univers ou de déterritorialisation (175/186).

Le concept est donc lui aussi une ritournelle. Quant à la maison, aux postures, aux couleurs et aux chants déterritorialisés, ils correspondent ici, de manière très densifiée, au contenu du chapitre 11 de *MP*. Ainsi donc, dans *MP*, la ritournelle entretient une relation privilégiée avec le son qui en est le fait, l'actualisation, l'exemplification principale, alors que dans *QPh* la ritournelle entre en mouvement, comme nous venons de le constater, tant avec le concept qu'avec l'ensemble de la création artistique ; elle y manifeste, et malgré la discrétion de ses mentions et apparitions, un remarquable gain en consistance. Il y a cependant une troisième raison pour laquelle nous proposons d'aborder la musique, c'est son statut privilégié au sein des modalités expressives de l'art dans l'esthétique de nos auteurs. Loin d'élaborer un système des beaux-arts, Deleuze et Guattari affirment pourtant au sujet de la musique une supériorité sur les autres arts (*FB*, 55 et *MP*, 429). Pour commencer, la musique est inéluctablement en lien avec le son et ce dernier « a la plus grande force de déterritorialisation », c'est-à-dire une « puissance » (179/191) qui lui est propre de faire converger, tendre les autres expressions vers lui, comme le montrent bien les exemples, donnés dans *MP*, des drapeaux, de la synesthésie ou encore des lasers qui « se modulent sur le son ». En outre, la musique, « fait peur », elle a un « fascisme potentiel » (*MP*, 372) qu'elle hérite de cette puissance du son. Buydens trouve deux raisons à cette supériorité de la musique sur les autres modalités d'expression, notamment la peinture : premièrement, « le *peintre* apparaît plus engoncé dans la *matière* que ne l'est le musicien », c'est-à-dire que la musique est davantage intensité que matérialité ou extensivité, et ne permet un corps-

à-corps que de manière immatérielle et désincarnée² ce qui accroît son « efficacité », libérée qu'elle est d'un nombre important de problèmes factuels et, deuxièmement, « la *peinture* est traditionnellement, mais aussi intrinsèquement, *plus liée à la représentation* que la musique, qui est plus abstraite »³, c'est donc à nouveau d'une liberté spéciale que jouit la musique face à la peinture : la liberté de ne pas être freinée dans ses effets par des opinions liées à la figuration et à la représentation contre lesquelles lutte par exemple le concept de Figure de *FB* ; ce qui n'empêche nullement la musique d'avoir son propre lot de problèmes doxiques.

La musique est donc à la fois très peu représentée dans les textes de Deleuze et Guattari, mais lorsqu'elle apparaît, elle le fait remarquablement, à la fois par sa force propre et son efficacité expressive – sa supériorité sur les autres modalités d'expression – que par le lien subtil qu'elle entretient avec la ritournelle qu'elle déterritorialise, ritournelle dont la portée conceptuelle est telle qu'elle entre en relation, dans *QPh* avec le concept.

Notre objectif est de confronter deux conceptions de la musique que l'on trouve dans la philosophie de nos auteurs : la première en termes d'affects et de percepts et la seconde en termes de ritournelle déterritorialisée. Cette confrontation nous amènera à introduire une distinction de notre cru entre musique et composition musicale. Pour le dire autrement, nous montrerons que les formes de la pensée de *QPh* – philosophie, science et art – ainsi que leurs créés – concepts, affects et percepts (nous laisserons les fonctifs de côté) – ne permettent pas sans problèmes de penser la composition musicale là où le concept de ritournelle propose une conception plus générale de la pensée, un mouvement de pensée moins catégorial, davantage en mesure de permettre de penser en droit l'activité du compositeur.

Il nous faut d'abord tâcher, pour ce faire, de comprendre les enjeux de la ritournelle elle-même. Nous appréhenderons aussi le lien qu'elle entretient avec la musique par le biais de la déterritorialisation et du devenir-cosmique. Nous serons ensuite en mesure de différencier la musique et la composition musicale en montrant que les affects, percepts et blocs de sensations pensent la musique alors que la ritournelle pense la composition musicale ; nous montrerons que la composition musicale

2. *Ibid.*, p. 142 sq.

3. *Ibid.*, p. 147.

pose effectivement des problèmes lorsqu'on la conçoit en droit selon les concepts d'affects et de percepts de *QPh*. Nous pourrions montrer que la composition musicale se situe, comme forme de pensée originale, au croisement de la philosophie et de l'art. Nous comprendrions finalement en quoi le concept est effectivement une ritournelle tout autant que les différences essentielles qui empêchent de confondre la composition tant avec la philosophie qu'avec l'art.



La ritournelle⁴ est un mouvement de composition en deux temps – territorialisation, reterritorialisation – qui permet à des hétérogènes de devenir consistants, expressifs, non séparables mais néanmoins distincts tout autant que perméables. « Forme a priori du temps » (*MP*, 431), la ritournelle renverse à la fois la métrique chronologique d'Aristote⁵ et l'esthétique transcendantale de Kant⁶ au profit d'une conception spatiale de mouvements intensifs et extensifs et d'individuations dynamiques qui créent leurs temps propres, toujours différents, toujours locaux⁷. Le premier enjeu de la ritournelle est donc de proposer une nouvelle conception de l'espace-temps où le temps n'est plus mesure de ce qui est en lui ni unicité vide ou pure dans laquelle se déploient des extensifs, mais plutôt le produit, le résultat – et non l'hypostase – d'un mouvement dynamique qui se perpétue lui-même dans une « continuité germinale » (*MP*, 430) qui ne présuppose aucun temps.

Le second enjeu de la ritournelle est de concevoir ces mouvements dynamiques sans individués, sans en faire des mouvements de, c'est-à-dire sans éléments ou entités finies qui entreraient en relation les unes avec les autres : il n'y a pas de mouvements entre des choses mais plutôt des individuations, des chosifications multidimensionnelles, stratifiées,

4. Les pages 430 et 431 de *MP* donnent une définition synthétique de la ritournelle.

5. Voir *Physique* 219a 30 où l'antérieur et le postérieur déterminent le mouvement qui détermine lui-même, par sa grandeur ou par sa mesure, le temps; d'où notre appellation de « métrique chronologique ».

6. Le temps vide et pur comme condition de toute intuition possible y compris celle de l'espace. Voir le début de la *Critique de la raison pure*.

7. Cette conception se situe donc plutôt dans la lignée de Bergson et de Bachelard. Voir notamment, sur le mouvement sans individués, H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, chap. V « La perception du changement », deuxième conférence et, sur les « durées des actes constituants », G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, chap. II « Psychologie des phénomènes temporels », p. 36.

fractales, constamment en devenir, c'est-à-dire sans aucun point fixe ni sans quoi que ce soit que l'on puisse montrer du doigt et « quiddifier ». Le chapitre 11 de *MP* insiste constamment sur ces aspects : les marques territorialisantes doivent devenir expression (*MP*, 387), ce devenir expression est à faire et jamais donné, « il n'y a pas une forme ou une bonne structure qui s'impose, ni du dehors ni par en haut, mais plutôt une articulation par le dedans » (*MP*, 404). Le territoire devient lieu de passage et la consistance, qui correspond au « tenir debout tout seul » de *QPh* (155/164), est le tenir-ensemble d'hétérogènes dans un énoncé machinique qui s'oppose à une conception statique de l'agencement ou de l'organisation. Tout le chapitre est une lutte contre les conceptions en termes de fixités, d'identiques à soi, d'individus auxquelles on substitue, sous les modalités de la (re)territorialisation, une conception en termes d'individuations. En ceci, en plus d'être une réponse au problème du temps, la ritournelle se présente comme une réponse au problème de l'individuation déjà posé dans *DR*⁸, constituant ainsi une étape importante vers la conception du concept philosophique lui-même en tant que création imprévisible, sans destin (89-90/96).

Le troisième enjeu de la ritournelle est de proposer un concept de produire qui s'oppose à l'étude du produit. Ainsi, la ritournelle, tout en permettant de penser le devenir consistant d'hétérogènes, a la vertu d'éviter les problèmes de l'abstraction ou de la détermination qu'induit presque inéluctablement l'étude du produit, c'est-à-dire la science, dans le renoncement à l'infini qui lui est propre (112/118). Par exemple, en histoire de l'art ou en musicologie, il est nécessaire de savoir de quoi l'on va parler, ce que l'on va étudier avant même de commencer à en parler ou à l'étudier :

Les observateurs scientifiques [...] sont des points de vue dans les choses mêmes, qui supposent un étalonnage d'horizons et une succession de cadrages (126/133).

La ritournelle, elle, ne prédétermine ni ne maintient aucun objet, donc n'engendre aucun problème de contextualisation, aucun problème de

8. Voir par exemple *DR*, 197-8 : « La bêtise n'est pas le fond ni l'individu, mais bien ce rapport où l'individuation fait monter le fond sans pouvoir lui donner forme (il monte à travers le Je, pénétrant au plus profond dans la possibilité de la pensée, constituant le non-reconnu de toute reconnaissance) ».

factuel ; ce qu'il y a ne consiste qu'en un acte de pensée, « la pensée opérant à vitesse infinie » (26/27), un concept, infini mais consistant, un « acte de penser engendré dans sa génialité », une véritable « pensée sans image » (*DR*, 217). C'est en ceci que la ritournelle permet la conception d'un art qui « n'attend pas l'homme pour commencer » (*MP*, 394), contredisant toutes les conceptions historicistes ou téléologiques qui voudraient faire de la création une aventure morale, orientée ou prédestinée.

Nous avons retenu trois enjeux dans le concept de ritournelle :

1. Soumettre une conception de l'espace-temps où ce sont les mouvements de (re)territorialisation qui font leurs temps propres (au contraire d'hypostasier un temps dans lequel auraient lieu les mouvements).

2. Concevoir ces mouvements sans individués, sans éléments ni entités, et ainsi entrer en résonance – sinon répondre – à la question centrale de l'individuation.

3. Penser la création en droit grâce à un concept de produire et éviter ainsi les problèmes de factuel et de limite (112-113/119) que pose l'étude des produits, objets de la science.



Pour qu'il y ait, à proprement parler, musique et non simplement son ou mouvements de (re)territorialisation, il faut que la ritournelle soit déterritorialisée dans le cosmos :

Produire une ritournelle déterritorialisée, comme but final de la musique, la lâcher dans le Cosmos, c'est plus important que de faire un nouveau système (*MP*, 433).

Ce devenir-cosmique est en lien étroit avec le devenir-imperceptible de *MP*⁹. L'exemple XIII de *QPh* (179/191) propose une lecture de la musique sous les modalités du problème de l'individuation et, en cela, nous permet de comprendre le lien qui existe entre la captation des forces du cosmos et le devenir imperceptible.

9. Voir par exemple « c'est par la musique qu'on devient dur et sans souvenir, à la fois animal et imperceptible... » (*MP*, 230), « le contenu proprement musical de la musique est parcouru de devenirs... » (*MP*, 304), ou encore « l'univers, le cosmos est fait de ritournelles... » (*MP*, 379). On retrouve cet aspect dans *QPh* où il est question par exemple du « devenir non humain de l'homme » (163/173).

La première préoccupation qui y apparaît est celle des modalités d'un être de sensation ; ces modalités sont l'air comme mélodie simple, le motif comme composition d'airs, comme contrepoint et le thème comme harmonie des lignes mélodiques. Ces formes sont encore fermées sur elles-mêmes :

Un « nome » musical est un petit air, une formule mélodique qui se propose à la reconnaissance, et restera l'assise ou le sol de la polyphonie (*MP*, 384).

La seconde préoccupation est le décloisonnement de ces entités fermées sur elles-mêmes : la clôture ou fermeture des composés de sensations sonores « s'accompagne d'une possibilité d'ouverture sur un plan de composition de plus en plus illimité ». La sonate ne doit pas être considérée comme une forme canonique mais « apparaît alors plutôt comme une forme-carrefour où [...] naît l'ouverture d'un plan de composition » (180/192) ; on retrouve ici le territoire comme lieu de passage. Le procédé « thème et variation » est « décadré » par les études de composition. On quitte effectivement les entités individuées pour un travail à même le plan de composition, car « c'est à cette condition que la matière devient expressive » (185/196). « Désagrégation du cadre tonal », « tons rompus », « individuation variable »...

La musique a soif de destruction, tous les genres de destruction, extinction, cassage, dislocation (*MP*, 367).

Ce que la musique détruit, ce sont précisément les entités et cette fragmentation tend à identifier le plan de composition avec ce qui y est composé. Etape de la quête de l'expression pure, le sérialisme désagrège par exemple les mélodies en notes mais maintient en même temps la note comme une entité insécable. C'est le synthétiseur qui permettra, en tant que pure machine d'individuation sonore, de résorber définitivement tout individué musical au profit d'un « rapport direct *matériau-forces* », d'une « opération de consistance » qui a lieu directement sur le plan « toujours donné avec ce qu'il donne » (*MP*, 326) et où « l'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, [et] les intensités » (*MP*, 423). Il n'y a plus une ou des notes mais des devenirs-sonores infinis, c'est ainsi que « le cosmos sera lui-même art » (*MP*, 427) :

Tout devient imperceptible, tout est devenir-imperceptible sur le plan de consistance, mais c'est justement là que l'imperceptible est vu, entendu (*MP*, 308).



La musique apparaît donc comme une quête de l'expression par dissolution des individués au profit d'un plan de composition en mesure alors de capter les forces invisibles du cosmos. Il ne faut donc pas comprendre ce devenir-cosmique comme le déplacement de quelque chose dans le cosmos (un sujet absolu par exemple), c'est bien plutôt la désintégration de toute chose, de tout sujet, au profit de forces et d'intensités qui sont, nous le devinons, le cosmos lui-même; le cosmos comme produire pur, comme expression pure.

Tandis que la ritournelle est essentiellement territoriale, territorialisante ou reterritorialisante, la musique en fait un contenu déterritorialisé pour une forme d'expression déterritorialisante. Qu'on nous pardonne une pareille phrase, il faudrait qu'elle soit musicale, l'écrire en musique, ce que les musiciens font (*MP* 368).

Pour avancer, il faut marquer maintenant la différence qu'il y a selon nous entre le compositeur et d'autres espèces d'artistes (peintres, écrivains, musiciens, etc.); cette différence réside dans le rapport très spécial qu'il entretient – et qu'il est seul à entretenir – avec ce que nos auteurs appellent matériau. En droit, le peintre ou le cinéaste travaillent sensiblement et directement avec le matériau, c'est-à-dire sur le même objet factuel que celui qui sera ensuite contemplé dans un musée ou éprouvé dans une salle de cinéma. Dans ce cas, comme dans celui de la musique, où les instrumentistes créent en droit le son qui doit toucher les tympanes des auditeurs, c'est à juste titre que l'on dira que « [...] la sensation ne se rapporte qu'au matériau [de l'œuvre d'art], [qu']elle est le percept ou l'affect du matériau même, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal » (156/166) ou encore, plus promptement, que « les accords sont des affects (155/164).

Mais l'activité de création du compositeur ainsi que son créé propre demeurent impensables en ces termes sinon à considérer éventuellement l'objet produit par lui comme un bloc de sensations visuelles, ou liées à un matériau extensif, ce qui signifie par exemple concevoir naïvement la partition comme une peinture ou une gravure: *a priori* rien ne l'interdit,

certes, mais un impensé demeure : c'est la musique qui indéniablement attend là, sur cet extensif.

Notre thèse est la suivante : si les affects et les percepts permettent de penser la musique, la ritournelle permet par ailleurs – par le truchement de sa déterritorialisation – de penser la composition musicale ; mais la réciproque n'est que partiellement vraie : c'est-à-dire que si la ritournelle, par sa déterritorialisation, permet de penser la musique, les affects et les percepts ne permettent pas de penser la composition musicale. Nous marquons ici une différence, selon nous essentielle, entre la musique et la composition en ceci que le compositeur, *stricto sensu*, ne crée pas de sons, ce qui est le propre de l'instrumentiste ou, plus généralement, du musicien (le violon et le piano mentionnés in *QPh* 157/167) ; or, sans sons il ne peut y avoir ni affects, ni percepts au sens de « ce qui se conserve en droit » (157/166). Pour le dire autrement, si le disque vinyle, le CD ou les supports « audio » en général peuvent probablement être considérés comme le matériau, le support factuel d'une sensation qui se conserve en droit, au même titre que le crin d'un archet frotté sur une corde, on ne peut dire la même chose de ce que crée et articule le compositeur. Nous ne dirons pas non plus que le compositeur crée des partitions au sens où le peintre crée des peintures car certains compositeurs ont travaillé avec d'autres supports comme la bande magnétique, d'autres notations comme Stockhausen et sa microtonie ou Cage et son "4'33" – ce qui implique soit la vanité d'un concept de partition, soit que tout élément étendu est susceptible, en droit, de devenir partition –, voire sans support tangible comme dans le cas des algorithmes de Xenakis qui se trouvent en mesure de générer une infinité de partitions à chaque exécution. Ajoutons que la partition n'est pas le propre du compositeur comme en témoignent par exemple les *Instructions Pieces* de Yoko Ono.

Positivement, nous définissons la composition musicale comme une opération active visant à établir des conditions d'actualité de la musique. C'est en ceci que le compositeur se distingue de l'improvisateur, du chef d'orchestre ou de l'instrumentiste qui ont pour objet la musique actuelle, avec un rapport au matériau équivalent en droit à celui du peintre ; en ceci il semble absolument pertinent de parler à leur égard de création d'affects, de percepts et de blocs de sensation. Pour comprendre davantage, il faut distinguer la musique actuelle de la musique

virtuelle¹⁰. La composition s'occupe de la musique virtuelle, elle n'est pas la création de blocs sonores au sens de l'exemple XIII en ceci que ces derniers n'ont lieu que dans une actualité où la distinction entre musique composée et musique improvisée ne fait effectivement plus sens vu que «le composé doit tenir debout tout seul¹¹» (155/164). *L'art de la fugue* de J.-S. Bach est un exemple paradigmatique de musique virtuelle, c'est-à-dire une composition tout autant musicale qu'elle n'était pas destinée à être jouée; ce qui n'a pas empêché quelques grands instrumentistes de l'actualiser de diverses manières, piano, orgue, cordes, clavecin, etc., produisant à chaque fois des affects et des percepts singuliers. A l'inverse, il y a les musiques non-composées: les improvisations, les chants d'oiseaux ou les bruits musicaux en sont de bons exemples. Mais, nous l'avons déjà dit, dans l'actualité de la musique, la différence ne fait plus sens et, alors, les affects, les percepts et les blocs de sensations se trouvent être d'excellents concepts pour penser cette actualité de la musique; la musique virtuelle n'ayant pas moins de réalité que l'actuelle – c'est tout l'enjeu de l'opposition – mais n'étant pas pensable dans les mêmes termes.

De telles considérations ne sont pas sans conséquences car, si l'on conserve les trois formes de la pensée de *QPh*, elles rapprochent la composition musicale de la philosophie par la dimension inéluctablement immanente des entités créées, tout en l'éloignant de l'art proprement dit car la composition ne crée *stricto sensu* ni affects ni percepts sauf éventuellement, comme nous l'avons vu, par accident. La musique virtuelle possède donc quelque chose du concept, elle est comme une musique sans son, qui nous rappelle la pensée sans images de *DR*.

Qu'on ne s'étonne pas d'un tel rapprochement: s'il n'est possible que si l'on maintient les formes de la pensée de *QPh* (car ce sont elles ici que l'on rapproche ou décadre), il trouve aussi des justifications par d'autres chemins. Par exemple, génétiquement: l'enfant qui chantonne a tout autant peur dans le noir (*MP*, 382) que celui qui s'écrie «j'ai peur» (22/22), dégageant ainsi la voie vers le concept. La reconnaissance à

10. Nous empruntons les concepts d'actuel et de virtuel à *DR* où ils ont eux-mêmes été empruntés à Bergson, concepts dont les enjeux proprement philosophiques – ils conditionnent la compréhension du transcendantal tout autant que celle de la différence entre idée et concept – sont explicités p. 269-276.

11. C'est-à-dire que le composé ne doit pas nécessiter la connaissance de ses procédés factuels sous-jacents, ici les intentions du compositeur, les procédés techniques employés, les affections ou perceptions de l'auteur, les sources d'inspiration, etc.

laquelle se propose le « nome », qui n'est pas encore musique (*MP*, 384), nous rappelle la recognition, bannie du philosophique (*DR*, 182 et 132/140). La divergence des milieux du chaos (*MP*, 385) qui fait naître le rythme nous rappelle la discorde des facultés « qui force à penser » (*DR*, 184) et le rythme, commencement de la musique, arrive de la même manière que le commencement de la philosophie¹².

Mais cette première justification ne concerne encore que la musique et non spécifiquement la composition musicale dont l'un des propres est de créer et d'articuler un langage. C'est la seconde justification : le langage du compositeur, s'il ne possède pas les mêmes dimensions que celui du philosophe – désignation, manifestation, signification (*LS*, 3^e série) – partage néanmoins avec lui la quête d'un sens comme expression, comme événement, comme effet de surface : « les événements sont comme les cristaux, ils ne deviennent et ne grandissent que par les bords, sur les bords » (*LS*, 2^e série) ; on se rappellera que la ritournelle, synthèse d'hétérogènes au même titre que la mise en séries des signifiants/signifiés (*LS*, 6^e série) est elle-même un « cristal d'espace-temps » (*MP*, 430). Le sens musical doit être envisagé pour nous comme un événement, un verbe pur (au sens de *LS*, 257), ou encore l'attribut d'un état de choses qu'est ici l'actualité sonore (voir *LS*, 33 sur les modalités d'attribution du sens). Un des propres du langage dont traite *LS* réside dans sa capacité de désigner, capacité qu'il s'agit pour Deleuze de problématiser sinon de dépasser : « passer de l'autre côté du miroir, c'est passer du rapport de désignation au rapport d'expression » (*LS*, 4^e série). L'idée d'un langage musical comme expression pure nous semble tout à fait concevable aussi en regard du fait que des propositions sans signification sont susceptibles d'avoir un sens¹³ ; le compositeur crée précisément ce qui pourrait s'apparenter à des propositions musicales, c'est-à-dire à des propositions dénuées de désignation, de manifestation et de signification, dont l'exprimé pourrait être, à proprement parler, ce qui a été nommé : musique.

Pour achever la justification de cette tentative de décadrage, notons que plusieurs éléments de *QPh* la motivent ; le plus fort d'entre eux étant

12. Pour s'en convaincre, on comparera le rôle de la différence et de la répétition dans la constitution du rythme (*MP*, 385) au « vrai commencement philosophique » (*DR*, 169).

13. Sur ce dernier point, voir *LS*, 5^e série. Sur la quête du sens propre aux compositeurs, voir l'ouvrage très nourri de Philippe Albèra, *Le Son et le Sens*. Sur les propositions musicales, voir « Son et verbe » in P. Boulez, *Relevés d'apprenti*.

peut-être ce passage du troisième chapitre qui manifeste une certaine perméabilité entre les formes distinctes de la pensée :

C'est que le concept comme tel peut être concept d'affect, autant que l'affect, affect de concept. Le plan de composition de l'art et le plan d'immanence de la philosophie peuvent se glisser l'un dans l'autre, au point que des pans de l'un soient occupés par des entités de l'autre. [...] Un penseur peut donc modifier de façon décisive ce que signifie penser, dresser une nouvelle image de la pensée, instaurer un nouveau plan d'immanence, mais, au lieu de créer de nouveaux concepts qui l'occupent, il le peuple avec d'autres instances, d'autres entités, poétiques, romanesques, ou même picturales ou musicales (65/68).

Il y a donc une brèche entre les filles du chaos ; les cloisons sont poreuses et elles nous invitent à situer l'activité du compositeur entre celle du philosophe et celle de l'artiste, par le biais de l'interaction entre les plans et les entités de natures différentes mentionnés dans ce passage. Mais est-ce suffisant ? Les auteurs évoquent ici des « entités musicales » – qui ne sont autres que des affects – que nous devons nécessairement comprendre comme actuelles sans quoi l'entité doit être un concept d'affect musical¹⁴ et nous ne sortons pas de la philosophie. Or, le compositeur ne saurait être identifié à un philosophe et en ceci, on ne peut pas dire qu'il crée des concepts d'affects. En outre, nous avons distingué le compositeur du musicien en marquant le propre de celui-ci : c'est au musicien, à l'instrumentiste, à l'improvisateur, au chanteur qu'appartient de créer des affects, et non au compositeur dont le propre en est selon nous l'établissement des conditions d'actualité. On peut, naturellement, critiquer cette définition, en avançant qu'elle n'est pas du cru des auteurs bien que posée avec leurs concepts, mais cela ne répondra pas davantage à la question de savoir ce que crée en droit le compositeur. Si nos auteurs ouvrent les portes des cloisons modales de la pensée, les cloisons elles-mêmes demeurent comme telles et endiguent des créés propres qui, malgré leurs interactions possibles, empêchent de répondre à la question problématique de la composition musicale : quelle entité, non encore musicale, ni sensible, ni davantage conceptuelle, le compositeur musical articule-t-il dans le silence de la composition ?

14. C'est-à-dire un affect virtuel, or c'est la philosophie qui « donne une consistance au virtuel par concepts » (112).

Nous l'avons vu, les affects et les percepts ne peuvent qu'être actuels, sans quoi ils deviendraient nécessairement des concepts d'affects ou des concepts de percepts. La composition musicale est pourtant capable de manipuler ce qui deviendra affect et percept d'une manière qui s'approche étrangement de l'empirisme transcendantal des philosophes, sans pourtant être un concept. Cette entité n'est autre que la ritournelle, un mouvement de/dans la pensée, que la déterritorialisation porte au cosmique, dans un devenir-imperceptible, produisant alors le témoignage, l'empreinte de l'imperceptible lui-même; c'est ce que nos auteurs nomment la captation des forces cosmiques. Mais du coup cette détermination fonctionne aussi bien pour le concept qui, rappelons-le, est aussi une ritournelle.

Nous avons présenté, au début de ce texte, trois raisons d'affirmer que la musique revêt une importance particulière dans la philosophie de Deleuze et Guattari. Nous sommes maintenant en mesure d'en présenter une quatrième: le concept semble emprunter au mouvement propre à la composition musicale son propre mouvement de composition, de construction, de consolidation; sans pourtant se confondre avec de la musique. Mais l'inverse est vrai lui aussi: le compositeur semble emprunter à la philosophie son mouvement de composition et de construction, sans pourtant se confondre avec elle. Mais il n'y a à proprement parler d'«emprunt» que si l'on pose d'abord les formes, comme le fait *QPh*, formes qui conviennent à distinguer la musique actuelle de la philosophie mais qui ne permettent pas de penser la musique virtuelle. Si l'on en reste à la ritournelle déterritorialisée comme puissance de concevoir le propre de la pensée qui est la création d'entités transcendantales, immanentes, autonomes, consistantes, fractales et partielles, cette création est tout simplement partagée par la philosophie et la composition musicale. Nous comprenons maintenant en quoi le concept est en effet une ritournelle et comment, par la virtualité à laquelle tant le compositeur que le philosophe tentent de donner consistance, les deux formes peuvent être comparées, sinon rapprochées. Il y a pourtant une différence insurmontable entre les deux: il revient à la philosophie et à elle seule de pouvoir, par le concept qui est son propre, la penser.

Jamil ALIOUI
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ALBÈRA, Philippe, *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007.
- BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF Quadrige, 1950.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF Quadrige, 1938.
- BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.
- BUYDENS, Mireille, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.