

## *Musique-pratique: du formalisme au partage du temps*

Par Guadalupe Lucero

L'esthétique envisagée dans les textes de Deleuze et Guattari tend vers une esthétique de la sensation et la perception au lieu de se débattre autour des récents sujets ontologiques de l'esthétique et la philosophie de l'art. Par contre, ce que l'on trouve chez Deleuze et Guattari est une ontologie des effets et non une ontologie des causes. C'est pour cela que nous voudrions revenir sur le problème de l'esthétique musicale des auteurs à la lumière de l'idée d'un partage du temps<sup>1</sup>.

Nous proposons de tracer ici un parallèle entre une interprétation relevant d'un discours très courant concernant la peinture, celui du délaissement de l'imitation depuis Manet, et le parcours d'une esthétique musicale qui, *in fine* rejoindra la pensée deleuzienne. Pour dissemblables que soient ces deux discours, il semble possible de relever des questions communes. Si avec Deleuze et Guattari on pose le problème de l'esthétique en termes de devenir et que devenir n'est pas un cas d'imitation, nous nous proposons de suivre les questions suivantes. D'une part on développera le rapport entre musique et peinture à propos de la question de l'imitation : de quoi la musique se libère-t-elle pendant cette même période au cours de laquelle la peinture se libère de l'imitation? Et, d'autre part: peut-on poser, avec Deleuze et Guattari, une esthétique musicale en termes de *partage du temps*?

### 1. Le discours purificateur

Un discours paraît central dans la littérature de l'art moderne. La question la plus importante pour comprendre le parcours des arts au XXe siècle serait celle de l'inversion du privilège de la représentation.

C'est peut-être Greenberg qui a cristallisé un récit de « purification » pour rendre compte de l'histoire de l'art du XXe siècle: les arts s'engageraient dans un chemin qui leur permettrait de se défaire de tout élément qui ne soit pas auto-référent. C'est un processus d'épuration de tout élément « externe » à la peinture, à la musique, à la

---

<sup>1</sup> Prise de l'idée rancièrienne du *partage du sensible*.

sculpture, en soi. Dans « La peinture moderne »<sup>2</sup> Greenberg explicite comment on doit comprendre la « modernité » dans les arts. Il trace une ligne de continuité entre ce que la philosophie appelle souvent « modernité », c'est-à-dire, essentiellement, le XVIIIe siècle et Les Lumières, et la « modernité » de l'art depuis la seconde moitié du XIXe siècle. Ce qui serait caractéristique de l'attitude moderne est le questionnement des fondements de la pratique, une « autocritique », comme dit Greenberg. Le préfixe réfléchi implique que la critique est interne, c'est-à-dire, qu'elle se réalise partant des propres moyens qui seront soulevés au travers de la critique. L'objet de la critique n'est pas de « rompre » avec une tradition ou institutionnalisation des moyens artistiques, mais, au contraire, de les renforcer. C'est pour cela qu'il n'y a pas un geste de *brisement* mais d'intensification des propres puissances du moyen artistique.

L'histoire de l'art serait le récit du renforcement progressif des moyens artistiques *comme tels*, l'histoire de l'abandon progressif de tout ce qui serait externe à ces moyens, et, par conséquence, l'histoire de l'autonomisation de l'art comme *purification*. Ce processus se déroule suivant une stricte logique territoriale où chaque art doit déterminer ce qui lui est propre, « assurer ses droits sur son milieu propre »<sup>3</sup>, et s'éloigner de tout entremêlement avec d'autres moyens artistiques. On rencontre cette idée qui questionne le problème du mélange dans les arts, chez Michael Fried, sous le nom de théâtre.<sup>4</sup> C'est l'entremêlement, la *mixture*, ce qui est théâtral, et qui vient à détruire l'essence de l'art. Ce discours est aussi le refus de la durée, et avec elle des arts « nouveaux » au profit d'une présence instantanée. Ici, sur ce point, on peut voir la dérive idéaliste, ou divine encore, du regard formaliste de l'art. C'est cela que Fried remarque à la fin de l'article: l'idée d'une grâce dans cette idée de présence.<sup>5</sup>

---

2 Clement Greenberg, "La pintura moderna" in *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006.

3 *Ibid.*, p. 112

4 Dans l'article « Art and objecthood », où il attaque le minimalisme sous l'argument de la théâtralité, la théâtralité est, en premier lieu, ce qui concerne les circonstances actuelles où le spectateur se trouve avec l'œuvre d'art, définie comme « situation ». L'œuvre a lieu dans la « situation » où le spectateur et l'œuvre se rencontrent. C'est-à-dire, l'objet œuvre d'art n'a pas déjà une existence propre, mais dépend de la situation. En conséquence l'œuvre perd son poids ontologique et n'advient que dans la « scène », avec laquelle elle perd son indépendance.

5 Cf. Michael Fried, « Art and objecthood » in *Art and objecthood. Essays and reviews*, University of Chicago Press, 1998, pp. 168.

Ce procès qui commence au milieu du XIXe siècle, et s'accroît au cours du XXe siècle, n'est que la radicalisation d'un concept plus ancien: celui de l'autonomie. C'est le dégagement de la sphère artistique par rapport à la sphère politique, éthique, religieuse et gnoséologique qui est antérieure au « processus de purification ». Ainsi, du point de vue du formalisme greenbergien, la peinture, pour être estimable comme telle, doit être sans image (image représentée, sans figuration) et sans parole. Comme tout discours sur la peinture, et on pourrait dire aussi sur la musique, le discours du formalisme, simplement de « surface », qu'il soit à propos de la musique ou de la peinture, est un discours fortement ontologique, qui, pourtant, ne se reconnaît pas comme tel<sup>6</sup>.

## 2. Le devenir-présence de la musique

Nous en arrivons au problème ontologique de la purification. Pourquoi une ontologie? Parce que dans le discours de la purification, ce qui reste et qui tient de l'idée même de purification est l'idée d'une présence immédiate et détachée de tout rapport extérieur, de toute interférence qui viendrait briser l'accès à la peinture « pure », à la musique « pure ». Malgré sa prétention de modernité, il s'agit d'une idée qui remonte à Platon: il s'agit de nettoyer tout reste étranger à l'idée. Certes, pour Platon l'art est justement l'espace du sensible, de l'interférence. Mais on doit remarquer aussi, que pour Platon, la beauté est l'idée sensible même. Ce qu'on remarque comme platonique dans le geste greenbergien, plutôt que kantien, est l'idée d'une peinture pure, qui n'a déjà plus besoin des êtres pour se présenter. Il ne s'agit pas de représentation mais de pure présentation. Il ne s'agit plus d'imitation, problème évidemment platonicien, mais de la pure présentation. Pourtant, bien que le récit semble faire sens avec la peinture, est-ce qu'il en va de même avec la musique? Est-ce qu'on peut parler d'une présence musicale au sens fort du terme?

Dans le cas particulier de la musique, on peut au moins vérifier l'accomplissement de la prétention de pureté et, avec elle, d'une pure présence: son histoire s'écrit comme histoire de la continuité d'un mouvement d'émancipation de tout

---

<sup>6</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2007. « ...toute théorie de la peinture est une métaphysique », p. 42

élément étranger à ce qui est proprement musical.<sup>7</sup> Évidemment, la musique a aussi été liée aux paradigmes de l'imitation et de la représentation, mais d'une façon très différente de celle de la peinture.

Que pourrait être l'imitation dans la musique ? Bien que le discours sur l'imitation ait été très courant dans l'esthétique musicale depuis le XVIIIe siècle, il faut remarquer que l'imitation en musique a très rarement été portée sur l'imitation d'un objet. Même s'il y a des contrexemples (les oiseaux chez Mozart, les coups de feu chez Tchaïkovski), le problème de l'imitation en musique a tout d'abord été lié à la représentation d'un texte ou de passions, et non à la représentation d'objets sonores concrets. On peut distinguer ici deux moments au cœur de cette même question. En premier lieu, la musique étant un art mineur, un art de divertissement, elle devait, autant que possible, se rapprocher de la poésie. Dans ce cas, la musique devait représenter ce que la parole dictait. Mais, on sait que le développement de la musique instrumentale au XVIIIe siècle a changé les rapports entre la musique et les autres arts. Avec l'arrivée du Romantisme, la musique commence à exprimer une intériorité, le monde du sujet artiste. Une même inspiration anime cependant ces deux interprétations, la représentation reste telle qu'elle était auparavant, mais une nuance s'ajoute : ce n'est plus la représentation de la parole mais la représentation d'une nature qui passe à travers l'artiste. En effet, que la musique imite un texte qui est au-delà d'elle-même, ou qu'elle imite l'intériorité de l'artiste, il s'agit toujours de la recherche du sens au dehors d'elle-même.

Pourtant, il faut remarquer le fait que la musique a toujours eu une source fondamentaliste différente, étrangère, à la question de la représentation. C'est la source de la tradition pythagoricienne et mathématique.<sup>8</sup> Cette tradition permet de se détacher des fondements qui s'appuient sur l'imitation, que ce soit du texte, de la parole ou des passions, donnant lieu à des interprétations de la musique en termes de musique pure ou

---

<sup>7</sup> La musique a abordé spécifiquement, pendant le XIXe siècle, la question de son autonomisation. (Cf. L. Goehr, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford University Press, New York, 1992, cap. 6). C'est la naissance de ce que Dahlhaus nomme « le paradigme de la musique absolue », expression qui se réfère à la musique dégagée de tout ce que pourrait être remarqué comme « extramusical », mais aussi à la « musique de l'absolu ». Les débats parmi la *New Musicology* et la *Music Theory* aux États Unis pendant les années 90 montrent la validité encore de ce paradigme d'origine romantique.

<sup>8</sup> Sur la double source de fondamentation théorique de la musique cf. John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 1992 (1986)

musique absolue. Certes, les mathématiques ont été, historiquement, l'espace accompli de l'idéal, et la musique a été amarrée depuis toujours à ce paradigme d'un langage absolument autonome, qui se dirige à soi-même. Il est étonnant que ce soit pendant le Romantisme, avec le succès de la musique chantée, les lieds et l'opéra, que le paradigme mathématique ait revécu. C'est bien ainsi que la musique pût occuper le sommet dans la pyramide des arts. A tel point que les peintres pensent souvent au langage musical comme le langage auquel la peinture doit se tenir.

Mais ce retour n'est pas simple. Le déplacement de la musique de simple divertissement à la position de langage paradigmatique des arts, se produit par un rapprochement particulier avec la production picturale. Dans le but d'accueillir la notion d'un langage sans représentation, la théorie musicale s'est séparée de son rapport avec la parole et les passions. Elle s'est ainsi émancipée de tout ce qui relève de l'*extramusical*. Cette notion est curieusement proche de la popularisation de l'idée d'œuvre en musique. Le concept d'œuvre musicale, comme le montre Goehr dans *The imaginary museum of musical works*, n'est pas un concept propre à la pratique musicale. Il n'a pas toujours existé et son apparition répond au contexte de l'esthétique romantique du XIXe siècle, dans lequel la musique pût se dessiner comme le plus pur des arts grâce à deux mouvements parallèles: le retour au principe pythagoricien et l'adoption de l'idée d'œuvre propre à la peinture. La musique commence à engendrer des « produits » similaires à ceux des arts consacrés, s'inscrivant dans la logique de production traditionnelle, dans laquelle il est possible de faire la distinction entre l'objet (l'œuvre) et le producteur et, dans le cas spécifique de la musique, de son exécution particulière. On peut facilement voir la parenté de ce retour avec le discours formaliste et l'idée de présence selon Fried. Il y aurait une œuvre qui d'une part ne serait imitation de rien, et d'autre part relèverait d'une idée de présence empruntée à la peinture, qui lui donnerait son identité et son caractère de conservation.

### 3. Dé-codification et retour de l'objet sonore

Peut-être, dans la musique, le discours formaliste relève-t-il surtout du concept de grammaire. À ce propos, on voudrait remarquer le point de vue de Boulez lorsqu'il reproche à Schönberg et Stravinsky la nécessité d'un retour à la stabilité des rapports

tonaux, au lieu d'approfondir la dissolution et construire une nouvelle grammaire sur l'analyse profonde du matériel musical, ce qu'il voit bien chez Webern<sup>9</sup>. C'est la question que pose Greenberg: est-ce que la musique, en se débarrassant de la narration tonale, accède à une grammaire qui réfère à la spécificité de sa matière, système des hauteurs, dynamique, rythme et timbre ? Mais, ce qui est remarquable pour nous, c'est que le timbre, l'aspect proprement matériel du son, est le dernier paramètre à être analysé. Et cela n'est pas accidentel. Car ce paramètre nous renvoie au rapport entre la musique et le monde des objets sonores, rapport qui, par opposition à la peinture, est un rapport inédit pour la musique. Nous reviendrons sur ce point.

L'analyse des matériaux est le point d'inflexion qui nous permet d'entrer dans les questionnements de l'art moderne. Cependant, on peut, d'après cette analyse, suivre ou bien une dérive formaliste, ou bien une dérive autre. C'est ce que Deleuze analyse dans le chapitre XII de *Bacon. Logique de la sensation* à propos de l'idée baconienne du diagramme. Le diagramme est l'opération grâce à laquelle il est possible de soumettre les données figuratives. Et il y a deux risques: ou bien rester limité par les données figuratives, ou bien ruiner le diagramme lorsque, dans le but d'extraire les puissances picturales du matériau figuratif, on exagère, rendant ainsi impossible l'extraction. L'abstraction pour Deleuze<sup>10</sup>, est la manière de faire face à la question du diagramme qui ne prend pas suffisamment au sérieux le problème des données figuratives. On évite le chaos et on résout le problème en le refusant. La purification de l'élément figuratif se traduit par la construction d'un code pictural. Mais il y a aussi d'autres voies possibles. D'une part, celle de l'expressionnisme abstrait, qui prend au sérieux le chaos, jusqu'au point de l'étendre sur toute la toile. D'autre part, Deleuze distingue la voie baconienne, celle qui ne soumet pas la peinture à la logique du code, mais qui ne laisse pas avancer le diagramme jusqu'au point de dissoudre entièrement le tableau.

Dans le cas de la musique on peut voir que le retour aux sources mathématiques, intègre l'abstraction grâce à la valeur du code. De même, la musique concrète, ainsi que

---

9 Cf. Pierre Boulez, "Momento de Juan Sebastián Bach" in *Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 20 (1963)

10 Deleuze fait ici la distinction entre formalisme et expressionnisme abstrait. Nous avons avancé l'idée de formalisme selon Greenberg dont le modèle est l'expressionnisme abstrait. Mais nous considérons que le formalisme de Greenberg est plus proche de ce que Deleuze appelle « formalisme », raison pour laquelle on considèrera la thèse de Greenberg sous cette catégorie deleuzienne.

la musique qui relève d'une attention extrême à la texture (c'est-à-dire, d'une attention extrême au timbre) semblent parfois perdre totalement la forme. C'est ce qui arrive parfois chez Ligeti et la microtonalité; la forme disparaît en faveur d'une stabilité qui nous ramène à l'idée d'un retentissement dans le chaos. De même qu'il est possible de distinguer une colonne grecque d'une colonne salomonique: celle-ci ne ferme pas un espace mais elle est un retentissement dans une sorte de continuité. Il en va de même avec la musique organisée autour de l'idée de « mélodie de timbres »: on ne perçoit qu'une masse qui ne commence ni n'achève rien, mais qui relève d'une continuité. Dans un texte récent, dans lequel Boulez aborde la notion d'œuvre fragmentaire à propos d'une exposition rétrospective au Musée du Louvre, on trouve une problématisation semblable. Il s'agit de la deuxième option qu'évoque Boulez à propos de l'idée d'œuvre fragmentaire: il y a « deux moyens de troubler la limite stricte entre fini et inachevé: ce sont la simplification extrême de la texture ou sa prolifération, elle-même extrême. »<sup>11</sup>

La mélodie de timbres est une idée qu'on rencontre déjà chez Schönberg et chez Webern. Et celle-ci nous permet de penser une troisième manière de comprendre le rapport entre chaos et forme dans la musique, la troisième voie « baconienne ». Nous avons déjà fait référence à ce texte dans lequel Boulez fait le choix de la musique de Webern contre Schönberg et Stravinsky. On pourrait dire que ce choix reconnaît à Webern l'accession à la grammaire musicale. Mais, selon les arguments de « Fragment : entre l'inachevé et l'infini » on peut l'interpréter autrement et dire que les raisons qui soutiennent le choix de Boulez en faveur de Webern ne relèvent pas de la définition d'une grammaire nouvelle, mais de ce que Webern travaillait en profondeur l'idée de fragment. Arrêtons-nous sur le n°3 des *5 Pièces pour orchestre* op. 10 de 1913, qui appartiennent à la période dite "atonale", pré-sérielle, antérieure aux œuvres qui seront les piliers de la grammaire musicale du XXème siècle. De même que la plupart des œuvres dites atonales, celles-ci sont aphoristiques par leur extension minimale. Mais, dans le cas de Webern et en se distanciant de Schönberg et Berg, l'aphorisme, l'élaboration minutieuse du petit fragment, seront une constante de ses recherches compositionnelles. Cette élaboration l'amène à la question d'un espace sonore statique ainsi qu'à l'extraction de phrases simplement insinuées. La question la plus importante

---

11 Cf. Pierre Boulez, « Fragment: entre l'inachevé et le fini » in *Pierre Boulez. Œuvre: fragment (Catalogue d'exposition)*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2008, p. 14

chez Webern n'est pas donc l'instauration d'une grammaire musicale nouvelle, mais le geste qui s'engage avec d'une part, l'élaboration du fragment et d'autre part, l'élaboration d'un devenir-statique de la musique.

L'histoire de la musique autour des années 50 se débat entre les analyses de la musique sérielle et de la musique électronique et celles de la musique concrète, qui replace l'objet sonore comme point de départ de l'analyse du problème musical. L'apparition des objets, de sons provenant des objets et, par conséquent, d'un monde de sons qui ne peut pas entrer directement dans la logique de la détermination presque scientifique des hauteurs et intensités, implique une révolution dans la logique musicale et surtout dans l'idée d'une forme relevant de la structuration des paramètres. Même si les sons sont dépourvus de leur liaison initiale avec l'objet sonore (comme il arrive chez Schaeffer), l'œuvre acquiert un caractère fragmentaire, qui brise l'idée d'œuvre achevée. Une idée qui va de pair avec celle de la grammaire et de la présence que le formalisme réclame, idée associée, finalement, à celle de l'autonomie. Bien que les arguments implicites dans ce texte ancien de Boulez, semblent renforcer l'idée d'œuvre achevée, on constate que Boulez lui-même remarque aujourd'hui l'importance du fragment dans la musique. Puisque dans ce texte paru à propos de l'exposition « Pierre Boulez. Œuvre: fragment », on trouve l'affirmation de l'inachevé comme élément moteur de la création.

En effet, l'arrivée de l'objet pose une question nouvelle avec la nécessité d'extraire la musique de l'objet sonore. Toute l'histoire de l'organologie semble aborder ce problème que l'on croit cependant particulier au XX<sup>ème</sup> siècle, avec la musique concrète et les recherches sur les possibilités nouvelles des instruments traditionnels (je pense aux *Séquences* de Berio), et que ce problème se remarque, en termes de peinture, dans l'opposition entre image et sujet, entre figural et figuratif. Pour la musique, au contraire, il faut retourner à l'objet, et de là (re)construire la musique. Parce que l'objet vient à dévoiler ce que l'instrument effaçait: la prolifération de sons indéterminés, indiscernables. Il faut donc, prendre comme point de départ ce chaos de l'objet sonore, le chaos des sons irréductibles à l'organisation de la grammaire musicale traditionnelle, et extraire de là quelques fragments de musique. On pourrait dégager de l'analyse de n'importe quel son, les rapports, les pulsations, qu'il suggère. Chaque objet pose ainsi

des problèmes différents et peut suggérer un temps différent. C'est cela ce qui nous intéresse. Si, avec Rancière, on peut penser que l'esthétique est l'espace où a lieu un certain partage du sensible, la musique implique surtout un partage particulier du temps.

#### 4. Ce qui fait la musique: l'abandon du problème ontologique

Nous souhaiterions ici poser autrement la question. Nous avons analysé la musique du point de vue de son rapport avec le discours esthétique dans le domaine de la peinture, et du point de vue de l'esthétique musicale et ses dérivés au XXème siècle. Mais le but ciblé par notre travail est l'idée d'un abandon du problème ontologique, dans le sens de la question « qu'est-ce que x? », dans le but de poser la question en termes de « qu'est-ce que fait x? ». Certes, cela est aussi une manière de penser l'ontologie, mais celle-ci relèverait davantage de Nietzsche que de Platon. C'est-à-dire, qu'il s'agirait d'une ontologie des effets et non d'une ontologie des causes. C'est la raison pour laquelle nous voudrions revenir sur le problème posé, à la lumière de l'idée d'un partage du temps. Parce que l'on croit que c'est justement cela ce qui fait la musique. Si nous sommes arrivés, dans l'analyse précédente, au problème du son et du matériau comme problème essentiel de la musique dans les années 50, on devrait s'interroger ici sur la question du temps.

La poïétique qui rejoint l'idée d'une extraction du temps en partant de l'analyse du son est probablement le spectralisme, dont Gérard Grisey est sans doute le représentant le plus important. Dans la musique de Grisey il s'agit surtout de porter l'attention sur un ralentissement extrême, qui ouvre les portes d'un monde dans lequel le temps s'engage dans le son. C'est le déploiement temporel qui l'intéresse. Le point de départ est le spectre harmonique d'un son. Le spectre implique un ralentissement extrême des fréquences, qui nous montre de façon dépliée, ce qui était simultanée. On peut ainsi dégager de ce déploiement les éléments pour construire une nouvelle forme, qui ne relève plus du rapport à la forme traditionnellement structurée sur l'idée de répétition, mais une forme inédite, dégagée de l'objet : une nouvelle manière d'extraire la musique de l'objet sonore. On voit bien que l'élément fondamental de la composition n'est plus le son, mais ce qui est dégagé de l'analyse du son. Ce que le son cache et que le compositeur rend audible. C'est pour cela que la prétention deleuzienne selon

laquelle la musique doit rendre audibles des forces non-audibles a ici une expression possible. La tâche du compositeur est ici de rendre audibles ces forces cachées, non audibles, enveloppées dans le son tel qu'on l'écoute d'habitude.

La musique sérielle s'engageait dans une codification totale qui oubliait souvent l'effet perceptif. Par contre, Grisey recherche les conditions perceptives réelles pour dégager les éléments qui s'assemblent dans la composition. C'est-à-dire, il s'agit d'une esthétique qui revient au problème du sensible. Mais, ce retour n'est pas pensé comme l'immersion dans un chaos sonore où il est déjà impossible de retrouver des temps pulsés. Jérôme Baillet dit à ce sujet que face au temps normal (on dirait pulsé) et le temps du sonagramme dilaté "Grisey imagine alors une troisième temporalité, symétrique au temps dilaté, un temps qui compressera la musique à la limite de l'audible". Et pour expliquer cette démarche, il a recours à la métaphore naturaliste. Grisey dit: "Pensez aux baleines, aux hommes et aux oiseaux. Si l'on écoute les chants des baleines, ils sont tellement étalés que ce qui paraît être un gigantesque gémissement étiré et sans fin n'est peut-être pour elles qu'une consonne. C'est à dire qu'il est impossible avec notre constante de temps de percevoir leurs discours. Parallèlement, à l'audition d'un chant d'oiseaux, on a l'impression qu'il est très aigu et agité."<sup>12</sup> La métaphore est fort belle, et nous permettra d'y revenir après, à propos du concept de la ritournelle.

Un des problèmes proprement musical chez Deleuze est celui d'une répartition ou d'un partage entre temps pulsés et non pulsés.<sup>13</sup> Il semble que le problème de la musique, depuis les années 50, se situe entre ces masses sonores dans lesquelles le temps pulsé devient non-pulsé et inversement, le dégagement d'un temps pulsé partant d'une masse non-pulsée. Le temps pulsé est le temps du territoire, c'est-à-dire, le temps de la ritournelle. Dans la musique traditionnelle une ritournelle désigne la répétition, soit de toute une pièce (indiqué dans la forme *da capo*), soit d'une partie à l'intérieur de la pièce (le refrain, tel qu'il arrive dans le lied, la chanson populaire ou la forme rondo). Le système musical occidental, tel qu'il se consolide depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle, a basé sur la répétition toutes les structures d'attente qui rendent compréhensible la tonalité.

---

12Gérard Grisey interview par Ivanka Stoianova, éditions Ricordi, Paris, 1990, p. 22. cit en Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 25

13 Cf. cours du 3/5/1977 en *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005

Grâce aux retours et variations, la musique semble déterminer des espaces connus et étrangers, demeures, voyages et retours, qu'on peut facilement apprendre, attendre et prévoir. La simple répétition d'une partie rend l'éloignement possible à d'autres moments. L'identité reste intacte, à condition qu'on revienne au début et qu'on ramène l'auditeur à l'espace connu. Certes, l'exemple le plus simple de répétition qui construit une demeure est la forme sonate (exposition, développement, réexposition). En premier lieu, l'œuvre nous présente un matériel, un petit motif, qui commence à se développer vers un premier sujet. Après, un second matériel, qui conformera le deuxième sujet, et qui fera liaison avec le premier. Ensuite nous sommes face à la réaffirmation de cette petite demeure, la répétition entière, l'élaboration d'une mémoire. Dans le second moment, celui du développement, ces sujets suivent quelques détours et peuvent s'éloigner, se défaire, devenir méconnaissables, prendre une ligne de retour ou non. Ils peuvent aussi se mêler, se contaminer, devenir indiscernables, l'un devenant l'autre. On sait que dans la sonate classique la ligne de retour s'affirme clairement avec la réexposition. Le retour au début, malgré l'apparent écart, réaffirme la demeure. Adorno avait déjà vu dans les analyses sur le style de maturité de Beethoven que l'apparition de la convention engageait la dissolution du sujet moderne tel qu'il avait été construit jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans la sonate op. 111, pour donner un exemple, on abandonne le développement sur une fuite, c'est-à-dire, dans ce lieu où le sujet devrait s'exprimer, c'est là que l'on rencontre la convention. Mais, dans ce cas, la convention tourne le dos à la demeure, refuse de construire un territoire. Ainsi, la ritournelle montre son autre facette: non seulement la construction d'un territoire, mais aussi l'élaboration d'une ligne de fuite.

Alors, le temps pulsé, le temps de la ritournelle, n'est pas nécessairement le temps du métronome, mais celui de la répétition qu'elle soit régulière ou non, c'est le temps de la demeure et ainsi de la possibilité d'une identité, quelle qu'elle soit. Or, pour Deleuze justement, la musique n'est pas la ritournelle mais sa déterritorialisation. La musique doit dégager du territoire une ligne de fuite. On pourrait dire aussi, que la musique comme devenir a lieu entre le temps pulsé et le temps non-pulsé, et donc que la musique est aussi le dégagement d'une nouvelle pulsation du temps non-pulsé<sup>14</sup>.

---

14 Cf. Gilles Deleuze, «Rendre audibles des forces non audibles par elles-mêmes», in *Deux régimes de*

Nous avons fait l'hypothèse que la métaphore naturaliste de Grisey nous permettrait d'établir le rapport avec la ritournelle. Et cela est d'autant plus concevable que, chez Deleuze et Guattari, la ritournelle est un concept doté d'une double valeur, à la fois musicale et animale. À propos de la description du *Scenopoietes dentirotris*, l'oiseau artiste, Deleuze et Guattari montrent<sup>15</sup> que la ritournelle se structure autour d'un agir proprement animal, à condition qu'il entre dans un devenir-musical particulier. L'idée d'un nouveau partage du temps, impliquerait donc l'engagement du temps humain avec un temps non-humain, animal peut-être, et la question serait de penser ce que la musique, une fois libérée de la forme traditionnelle, rend audible.

Nous remarquons que la musique aujourd'hui interroge surtout le problème du partage du temps dans une réflexion sur l'espace, au regard de l'espace traditionnel de la musique qu'a été celui du concert. L'espace du concert a déterminé un partage du temps hiérarchique, et engagé une audition du sens plutôt la simple audition du son. C'est justement sur cela que la musique a réfléchi. Le son ouvre de nouveaux rapports temporels et la possibilité de rencontres qui ne supposent plus un temps extérieur à celles-ci, mais au contraire, un temps qui se construit à partir de celles-ci. Ce qui reste encore à penser serait l'idée proposée par Pierre Boulez, *occuper sans compter*, occuper sans mesure et sans chronométrie, créer en occupant. On pourrait peut-être utiliser cette formule pour décrire l'esthétique musicale de Deleuze.

---

fous. *Textes et entretiens 1975-1995*, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 143.

15 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 186-187