

Colloque du CDMC - Novembre 2010

Deleuze et la musique - Un séminaire nomade

Pierre-Albert Castanet

Musicologue

Université de Rouen Normandie, Département de Musicologie, Groupe de recherche d'Histoire

Enquête auprès des compositeurs

Questions aux compositeurs en vue d'une contribution sur les « références actuelles » dans la création musicale contemporaine : Gilles Deleuze et l'idée de collection connective

Ces quelques questions vous sont donc adressées pour connaître les aspects de votre travail qui, sous un angle ou un autre, seraient à mettre en relation avec la pensée de Gilles Deleuze. Quelque soit le niveau de lecture impliqué (un ou plusieurs ouvrages, de façon approfondie ou passagère), il s'agit d'évoquer, du point de vue musical et compositionnel, les divers niveaux mis en relation, de l'association intuitive à l'organisation du matériau, de conceptions de forme à des outils opératoires...

1- Certaines lectures d'œuvres de Gilles Deleuze ont-elles marqué votre travail de composition ?

Si oui, lesquelles et de quelle façon ?

2- Quelles approches, notions, concepts, questionnements vous ont plus particulièrement intéressé.e ?

3- Quelles en ont été les conséquences (influences, suites pour votre travail) ?

Pourriez-vous citer la (les) œuvre(s) qui en portent la marque ?

Pourriez vous évoquer à quel niveau cette référence s'est inscrite ?

Tout d'abord, l'œuvre de Deleuze m'a impressionnée dans sa globalité, car il exprime dans tous ses livres cette aspiration à accéder à la vérité la plus inaccessible de l'être, qui n'est possible que si l'on accepte la dissolution des identités figées, la pulvérisation de l'Ego, du Moi, une expérience renouvelée de franchissement des limites, ainsi qu'une approche transversale dont l'intérêt est d'éclairer un champ d'investigation par les connaissances qu'apporte un autre domaine de recherche.

Importance d'une attitude qu'il faut tenter de garder à chaque instant dans l'acte d'écriture : se placer à la limite de son savoir et accepter de basculer vers un état psychique dans lequel la

conscience et la maîtrise sont abolies temporairement pour laisser place aux forces pulsionnelles, à l'inconscient, et à un trajet vers l'inconnu. Accepter les forces de dissolution car c'est grâce à elles que s'ouvrent d'autres circuits.

On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, *et qui fait passer l'un dans l'autre*.¹ (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 4).

Le temps de l'écriture est le temps où l'on laisse son moi disparaître ou se pulvériser dans les points qui s'étendent sur la feuille de musique. C'est cette absence à soi-même qui laisse la place à une autre dimension. L'écrit dépasse, déborde l'individu qui écrit.

Cette expérience, je la réitère à chaque pièce. Elle rencontre la notion d'**impersonnel** développée par Deleuze. Elle rencontre aussi la notion de **devenir**. C'est le devenir atome de l'écriture et c'est aussi mon devenir atome quand j'écris. Ces deux devenirs (de la création et de l'artiste) se renvoient l'un à l'autre, s'induisent l'un l'autre.

Parmi les ouvrages de Gilles Deleuze, voici ceux qui ont eu le plus d'importance pour ma réflexion :

Différence et répétition (1968) ; *Logique du sens* (1969) ; *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, avec Félix Guattari (1972) ; *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, avec Félix Guattari (1980) ; *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) ; *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983) ; *L'image-temps. Cinéma 2* (1985) ; *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988).

1- **L'Anti-Œdipe**

Ce n'est pas le désir qui est dans le sujet, mais la machine qui est dans le désir.² (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p. 339).

Ma recherche musicale était déjà très influencée par les concepts psychanalytiques. Depuis une dizaine d'années, j'ai pour objectif d'écrire une musique qui développe des processus proches de ceux que l'on rencontre dans l'inconscient : par exemple, j'ai dérivé le concept lacanien de *chaîne de signifiants* vers un concept de chaînes d'unités sonores, c'est-à-dire d'éléments minimaux qui se connectent les uns aux autres et qui, se répétant avec des petites modifications, se déroulent sur différentes strates et forment des maillages et des réseaux complexes à rapprocher de la structure en réseau qui sous-tend l'inconscient psychique.

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF/Épithémée, 1968, p. 4

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1972, p. 339.

La lecture de *L'Anti-Œdipe* m'a inspiré cette idée de ***machines désirantes musicales*** (concept de ***machine désirante*** développé par Deleuze et Guattari), c'est-à-dire des petits mécanismes dont les articulations de particules sonores produisent des constellations, se défont, migrent, construisent et détruisent successivement divers agencements en raison de leur constante mobilité.

Ce concept de ***machine désirante*** rejoint la façon dont Lacan conçoit l'inconscient (il emploie le mot *usine* dans l'un de ses séminaires), mais rejette toutes les déformations dont a souffert la pensée psychanalytique, notamment dans sa pratique la plus dogmatique. Cependant, bien des points de convergence existent entre la pensée deleuzienne et les concepts psychanalytiques (surtout ceux qui circulent dans certains courants lacaniens actuellement - l'École Lacanienne de Psychanalyse, par exemple). Lacan a développé une logique du fantasme, et Deleuze y fait écho d'une façon particulière avec sa notion d'***agencement*** ou avec sa notion d'***instance paradoxale*** qui flotte entre les séries qu'elle met en résonance (dans *Logique du sens*).

Dans ce livre écrit avec Guattari, Deleuze invoque la force du désir et sa présence dans toutes les strates de la société.

Pour moi, c'est la fonction de l'art d'exprimer cette force du désir, sa puissance subversive. L'œuvre musicale ne doit pas se figer dans des états et des formes précis. La forme de l'œuvre est le résultat de ses trajectoires, des métamorphoses par lesquelles elle est passée. Si on ne l'enferme pas dans un schéma préfabriqué, elle vibre de toute sa possibilité révolutionnaire (une révolution consistant à briser les cadres établis, à échapper aux tentatives d'enfermement dans une identité rigide).

L'œuvre doit donc toujours être là où on ne l'attendait pas, et l'artiste toujours ailleurs, en décalage avec les identités qu'il tendrait à se donner ou par lesquelles on voudrait le définir.

2- Logique du sens

Le concept d'***immanence*** dépasse les oppositions sujet/objet et toute transcendance, et met en avant un monde d'intensités et de particules.

Ce concept est très intéressant si on le transpose dans une dimension sonore. La philosophie de Deleuze s'inspire de la physique quantique et de la biologie moléculaire. Ou bien, elle n'a pu se développer ainsi que parce que ces sciences connaissaient une avancée qui n'a fait que croître jusqu'à notre époque.

J'ai développé l'idée d'un plan d'***immanence sonore*** (ou ***cosmos sonore***, c'est-à-dire un ensemble infini et non hiérarchisé de fréquences sonores) au sein duquel les densités de points varient et se déplacent, dans des mouvements de condensation, de raréfaction,

s'agglutinant, entrant en collision, multipliant les trajectoires, formant des strates instables, des objets sonores éphémères qui, sous l'action de forces diverses, se dissolvent, se pulvérisent, ou dont les particules se coagulent de nouveau pour former d'autres objets tout aussi fugaces. La matière musicale est donc l'ensemble des courbes formées par ces **quanta** sonores. Elle est très élastique et organique, avec des zones d'intensités plus ou moins vivaces, plus ou moins durables. Elle fourmille de micromouvements, de glissements des couches superposées, avec quelques centres d'attraction, points-pivots autour desquels elle peut momentanément se cristalliser ou au contraire rebondir vers d'autres diffractions.

Monde fascinant où l'identité du moi est perdue, non pas au bénéfice de l'identité de l'Un ou de l'unité du Tout, mais au profit d'une multiplicité intense et d'un pouvoir de métamorphose, où jouent les uns dans les autres des rapports de puissance.³ (Gille Deleuze, *Logique du sens*, p. 345)

Cette notion d'*immanence* est donc fondamentale chez Deleuze. Elle évoque un ensemble de particules à l'état libre qui, selon leur distribution et leurs connexions, regroupent des sortes de frontières d'intensité, des molécules (agrégats transitoires), puis retrouvent leur liberté (déterritorialisation) vers d'autres devenir.

Et cependant, pour que ce monde du devenir soit perceptible, il faut garder une certaine différenciation de formes, même si elles sont très instables. C'est le paradoxe qui consiste à ne créer des figures que pour montrer qu'elles se défont.

Dans ce livre, la notion d'**instance paradoxale** évoquée plus haut, m'a particulièrement frappée car elle faisait écho à la psychanalyse lacanienne, mais en développant, en référence aux mathématiques, la notion d'un champ problématique (ensemble des relations et des combinaisons potentielles à l'intérieur d'un champ).

Le x par lequel Deleuze désigne cette instance paradoxale est l'élément virtuel qui n'est pas actualisé. C'est une sorte de force d'attraction pure qui met les différentes séries en résonance les unes avec les autres. C'est un fait de structure pure.

Cette notion de Deleuze rejoint la notion lacanienne d'*objet a* (objet virtuel qui s'incarne éventuellement dans des objets partiels, le sein, la voix, etc., mais qui est en fait un objet vers lequel on tend sans jamais l'atteindre).

Le désir est une notion qui parcourt toute la littérature psychanalytique et toute la philosophie de Deleuze ou de Deleuze et Guattari. L'objet empirique du désir n'est jamais désirable par lui-même mais toujours en vertu de ce qui l'associe symboliquement à un autre objet (dans la chaîne associative des représentations). Si l'activité désirante ne cesse de se porter sur de nouveaux objets empiriques, c'est bien parce qu'aucun d'eux n'est à la hauteur de l'horizon

³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 345

ultime du désir. C'est cet écart qui relance indéfiniment le désir et qui donne une mobilité à la structure. Et cet objet du désir qui se situe au-delà de tous les objets empiriques successifs, et qu'on ne peut atteindre, est nommé *objet a* par Lacan.

Par ailleurs, dans *Logique du sens*, Deleuze rapproche également cette notion d'*instance paradoxale* de la notion lacanienne de *phallus* (sorte d'axe de référence flottant et toujours absent) qui manque toujours à sa place et qui évoque les inconnues x et y des équations mathématiques, instances sans identité repérable, mais autour desquelles des fonctions s'articulent. Faute de connaître l'identité d'un élément, on le nomme x , y , ou a (Lacan, très influencé par les mathématiques), on tente d'en désigner la place, mais cette place est mobile, car elle s'articule en relation avec d'autres éléments qui sont eux-mêmes mobiles. Importance de la fonction et non de l'identité.

Deleuze évoque également cette référence mathématique dans *L'image-temps*.

[...] il y a espace riemannien lorsque le raccordement des parties n'est pas prédéterminé, mais peut se faire de multiples façons : c'est un espace déconnecté, purement optique, sonore, ou même tactile (à la manière de Bresson).⁴ (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 169)

Sur le plan musical, ce x deleuzien qui flotte (ou ce a lacanien) est une sorte de surplus sonore produit par les nombreuses connexions, les chaînes et les strates sonores.

On peut considérer qu'il est produit par le substrat de tous les éléments écrits sur la partition, qu'il est perçu dans les interstices de ce qui est écrit. Il est en quelque sorte virtuel puisqu'il n'est inscrit nulle part. C'est l'interprétation, la mise en jeu des corps qui va le révéler, qui va actualiser ce qui est virtuel. C'est comme si les gestes corporels reliaient les éléments discrets de la partition et l'addition de ces gestes et des bruits générés par les gestes laisse entendre une sorte d'enveloppe sonore mouvante qui se glisse dans tous les plis de la texture musicale (paradoxe d'une incarnation désincarnée). Sa présence évanescence résulte de la succession et de l'accumulation des gestes et des phénomènes sonores qu'ils produisent.

Et l'espace musical est l'espace riemannien par excellence, puisque le raccordement des points et des parties est sans cesse en mouvement. C'est un espace qui se déforme selon les déplacements des points qui constituent ses surfaces et ses volumes.

Son excès renvoie toujours à son propre défaut, et inversement. Si bien que ces déterminations sont encore relatives. Car ce qui est en excès d'un côté, qu'est-ce que d'autre sinon une place vide extrêmement mobile ? Et ce qui est en défaut de l'autre côté, n'est-ce pas un objet très mouvant, occupant sans place, toujours surnuméraire et toujours déplacé ?⁵ (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 56)

⁴ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 169

⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 56

Comme dans un jeu, on assiste à la combinaison de la case vide et du déplacement perpétuel d'une pièce.⁶ (Gilles Deleuze, *Ibid.*)

J'ai développé dans ma pièce pour percussion solo *Al Aknawakht* ce processus d'un jeu sans fin entre un élément minimal (une triple croche) qui ne cesse de changer de place et une case vide minimale (la durée d'un huitième de soupir) dont le micro-vide circule, comme si l'objet et sa place correspondante se repoussaient l'un l'autre, étaient soumis à une force de répulsion (positif et négatif se repoussant mutuellement).

Le concept de **déterritorialisation** est également très marquant. Il rend compte du mouvement infini de la matière et il affirme la force du renouvellement, vital dans tous les domaines. Il questionne les notions d'identité, de représentation.

C'est un concept qui est présent dans toutes mes pièces, et qui s'exprime dans des situations musicales diverses.

Déterritorialiser, c'est se laisser entraîner par la force de dissolution des figures qui se manifeste dans toute matière. Sous la poussée des mouvements des particules, des cadres, des zones précises sont défaits, des unités minimales sont libérées et gagnent d'autres zones (ou champs de forces), ou se dispersent. Par exemple, sur le plan psychique, on peut évoquer un processus par lequel la cohésion du moi s'effrite. Sa construction, qui est la somme de toutes les identifications qui l'ont constitué, se défait. Sur le plan biologique, cela peut être la décomposition d'un corps et la remise en liberté des particules. Tous ces mouvements sont paradoxaux, car dans le mouvement même de destruction d'un état spécifique, ils favorisent l'apparition d'un autre état qui peut être soit informel (s'il s'inscrit dans un processus incessant) soit une autre forme (s'il se fixe).

Dans ma pièce *Doppelklänge* qui fait référence à l'exil géographique et à la sensation d'une sorte de flottement, d'une dissociation psychique induite par cet exil, j'ai travaillé sur une structure musicale qui comporte neuf petites mécaniques (dimension de fixité, de repère identitaire) dont s'échappent régulièrement des particules, des petits mobiles sonores qui effectuent un parcours migratoire vers d'autres territoires sonores. Il y a également une déterritorialisation du jeu pianistique qui investit toujours plus les cordes du piano.

Dans mon cycle de trois pièces pour ensemble et électronique, *Psyché-Cité/Transversales*, j'ai travaillé sur l'idée de territoires hybrides. Je suis partie de l'idée que le monde extérieur, construit par les humains, est une projection du monde intérieur, de sa psyché. Les frontières entre l'intérieur et l'extérieur ne sont donc pas si faciles à déterminer précisément.

⁶ Gilles Deleuze, *Ibid.*

Deux mondes fusionnent. L'univers sonore de ces pièces se situe à la frontière du vivant et de l'inanimé (l'organicité de l'animal ou de l'humain, et l'inorganique de la machine).

La zone d'ambiguïté sonore est au niveau du cri (enregistrement de sons fait dans le métro parisien).

Est-ce le hurlement des freins du métro ou le cri d'un animal ?

De plus, la structure qui sous-tend les pièces du cycle est elle-même une structure qui peut s'exprimer sous différentes formes. Cette structure en réseau est à la fois la structure neuronale et la structure du métro. Il faudrait plus parler de diagramme que de structure, dans la mesure où les points qui le composent changent dans cesse de configuration (d'où la mouvance).

Nous savons que la même matière constitue les êtres vivants et tout ce qui nous entoure. Il est donc envisageable d'imaginer le passage d'une forme à l'autre ou de rendre compte des zones d'indiscernabilité, des zones-frontières. Ces sont les mouvements de composition et de décomposition, d'accumulation et de désagrégation de cette matière qui produiront donc des zones et des formes mobiles et mutantes.

Le son est tout particulièrement une zone d'indiscernabilité. C'est l'expérience que j'ai faite dans le métro. Les yeux fermés, on pourrait s'imaginer qu'il s'agit d'une jungle envahie des sons d'animaux de toute espèce. J'ai voulu jouer à la fois sur cette ambiguïté sonore et sur une structure qui déploie des potentialités formelles infinies dans des domaines d'incarnation différents.

On a un donc un monde de l'entre-deux, parcouru de flux, de forces, de devenir jamais fixés. De l'objet à l'animal, de l'animal à l'humain, de l'humain au cosmos, du son au cri, du son au bruit. Écrire un chemin de traversée entre ces différents états, c'est rendre compte de la vie de la matière. Cela rejoint la notion deleuzienne de *machine moléculaire* (les particules se groupent et forment diverses molécules qui se meuvent à l'intérieur d'un organisme).

Ces prises de position artistique m'ont menée vers un travail prenant en compte les données de la génétique (mon prochain projet avec l'Université de Strasbourg - Département de bioinformatique) ou de la physique nucléaire (dans mon projet *Shel(l)ter*, créé à Berlin en janvier 2010, je développais des processus qui s'inspiraient de la fusion, la fission et la réaction en chaîne nucléaires).

Mais les chromosomes apparaissent comme des *loci*, c'est-à-dire non pas simplement comme des lieux dans l'espace, mais comme des complexes de rapports de voisinage. [...] Le double aspect du gène est de commander à plusieurs caractères à la fois, et de n'agir qu'en rapport avec d'autres gènes ; l'ensemble constitue un virtuel, un potentiel ; et cette structure s'incarne dans les organismes actuels, tant du point de vue de leur spécification que de la différenciation de leurs parties, suivant des rythmes qu'on appelle précisément « différentiels », suivant des

vitesse ou des lenteurs comparatives qui mesurent le mouvement de l'actualisation.⁷ (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 240).

Ce travail rejoint également les concepts développés dans *Logique de la sensation*.

3- Logique de la sensation

Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une zone d'*indiscernabilité*, d'*indécidabilité*, entre l'homme et l'animal.⁸ (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 19).

Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation.⁹ (*Ibid.*, p. 27).

J'ai développé l'écriture d'un corps sonore, reflet du corps de sensation, du corps parcouru par les pulsions (qu'on peut appeler « pulsions » dans un contexte musical), avec les variations d'intensité, et les forces qui dessinent une autre cartographie que celle perçue par la vision. Le corps pulsionnel peut être ressenti comme mutant, sinon monstrueux ou animal, car les zones qui sont surinvesties sur le plan pulsionnel (douleur ou plaisir) peuvent être vécues temporairement comme des sortes d'excroissances (par exemple, une migraine ophtalmique donne la sensation que l'œil a pris toute la place du corps, une douleur pulsative donne la sensation que l'organe qui souffre est en mouvement ou que, sur un mode plus fantasmatique, quelque chose d'animal a pénétré dans le corps et y bouge).

Dans *Shel(l)ter*, la frontière entre le son et le cri peut disparaître. Quelque chose de monstrueux s'exprime, qui fait référence, d'une part aux mutations parfois monstrueuses générées par la radioactivité, mais d'autre part à la définition même du monstre qui est un individu hors-catégorie, un être hybride qui combine des identités appartenant à des champs différents (humain-animal, extra-terrestre), etc.

Ce travail sur les différentes dimensions d'expression du corps est nourri de littérature psychanalytique, mais deux livres de Deleuze, plus particulièrement, ont donc complété les directions de recherche qui m'intéressaient : ***Logique de la sensation*** et ***L'image-temps***.

Bacon n'a pas cessé de peindre des corps sans organes, le fait intensif du corps.¹⁰ (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 34).

Une onde d'amplitude variable parcourt le corps dans organes ; elle y trace des zones et des niveaux suivant les variations de son amplitude. À la rencontre de l'onde à tel niveau et de forces extérieures apparaît une sensation.

⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF/Épithémée, 1968, p. 240

⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Turin, La Vue le Texte aux Éditions de la Différence, p. 19

⁹ *Ibid.*, p. 27

¹⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Turin, La Vue le Texte aux Éditions de la Différence, p. 34

Un organe sera donc déterminé par cette rencontre, mais un organe provisoire, qui ne dure que ce que durent le passage de l'onde et l'action de la force, et qui se déplacera pour se poser ailleurs.¹¹ (Gilles Deleuze, *Ibid.*).

Il reste les corps, qui sont des forces, rien d'autre que des forces. Mais la force ne se rapporte plus à un centre [...]. Elle n'affronte que d'autres forces, elle se rapporte à d'autres forces, qu'elle affecte ou qui l'affectent.¹² (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 182)

4- Différence et répétition et Logique du sens

Autre notion très importante chez Deleuze : question du temps et de la répétition.

J'ai cherché à développer un temps musical complexe, constitué de plusieurs strates et de plusieurs lectures possibles par l'auditeur.

Deux temps [...] dont l'un est cyclique, mesure le mouvement des corps, et dépend de la matière qui le limite et le remplit ; dont l'autre est pure ligne droite à la surface, incorporel, illimité, forme vide du temps, indépendant de toute matière.¹³ (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 79)

Plusieurs aspects :

- La flèche temporelle du discours musical qui s'écoule, toujours dans la même direction. C'est le temps chronologique, le Chronos que Deleuze évoque dans *Logique du sens*. C'est le temps biologique, celui d'un corps formé, d'un corps qui fait cohésion, et du temps qui le mène de son apparition à sa disparition, en passant par des phénomènes balisés et des représentations, une possibilité de figuration.

- Mais sur le plan musical, cette continuité apparente peut être brisée par les bifurcations des trajectoires.

Des signaux sont énoncés. Ils ne prendront la fonction de signes que lorsqu'ils seront susceptibles d'être connectés avec d'autres signaux énoncés dans d'autres temps de la pièce. Le déroulement des événements musicaux est donc parsemé de ruptures. On fait appel à la mémoire de l'auditeur chargée de réunir des fragments qui semblent parfois hétérogènes à la structure dans laquelle ils s'inscrivent, mais dont on découvre les rapports qui les lient à la faveur d'un événement sonore ultérieur. On n'est pas dans un écoulement temporel pré-établi, logique, chronologique. On est dans un temps psychique, qui est beaucoup plus complexe que le temps organique, où la mémoire, l'imaginaire et l'inconscient ont une fonction importante qui vient enrichir et perturber l'éventuelle perception d'un temps chronologique.

¹¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Turin, La Vue le Texte aux Éditions de la Différence, p. 34

¹² Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 182

¹³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 79

- Des fragments sonores multiples se renvoient leurs échos et ne s'agencent les uns avec les autres que dans l'espace de résonance qui s'imprime dans la mémoire de l'auditeur. C'est le temps de la présence, celui qui se manifeste dans les rêves, par exemple, c'est-à-dire un temps qui met en présence tous les temps vécus par un sujet, où des éléments du passé, du présent et même du futur viennent se coaguler dans une manifestation présente. Mais nommer ce temps un *temps éclaté* signifie cependant que malgré la rupture d'une flèche directionnelle, il se réfère toujours au temps chronologique (le Chronos de Deleuze, mais qui serait un Chronos perdu). Les représentations sont fragmentées, mais on s'y réfère néanmoins puisqu'on évoque leurs débris.

Il s'agit bien d'un problème de résonance entre deux séries.¹⁴ (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 162).

- La logique qui sous-tend les événements est donc perçue à la fin de la pièce, ou à des moments charnière quand des lignes qui avaient des trajectoires singulières se rencontrent en quelques carrefours. Des objets fugitifs conquièrent rétrospectivement leur importance dans le tout, quand le tout est inscrit dans la mémoire, dans un espace ouvert où tous les éléments qui le constituaient peuvent enfin résonner les uns avec les autres.

Mais au lieu de partager un espace fermé entre des résultats fixes conformément aux hypothèses, ce sont les résultats mobiles qui se répartissent dans l'espace ouvert du lancer unique et non partagé : *distribution nomade*, et non sédentaire, où chaque système de singularités communique et résonne avec les autres, à la fois impliqué par les autres et les impliquant dans le plus grand lancer. C'est le jeu des problèmes et de la question, non plus du catégorique et de l'hypothétique.¹⁵ (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 76)

- Des événements ne sont perçus que parce qu'ils insistent, car leur abstraction est telle qu'ils sont réduits à un simple geste (par exemple, une oscillation répétée).

Le passage, le mouvement des événements musicaux est plus important que les événements eux-mêmes. Ils font référence à ce que la psychanalyse nomme le temps de l'inconscient : le Ça qui insiste mais qui ne s'actualise pas dans un événement précis, ce temps qui ne passe pas, c'est le temps du mouvement pur qui pulvérise toute possibilité de représentation. Dans cet intervalle de temps à la fois suspendu et répété, il y a une combinaison incessante de tous les éléments qui sont pris dans son flux. Ce qui prédomine, ce ne sont pas les éléments recombinaisonnés ou dissous, mais le mouvement paradoxal de combinaison et de dissolution simultanées. Pour Deleuze, c'est la *forme vide du temps*. On est emporté par les processus en cours. C'est le temps de l'instant sans cesse renouvelé du processus en action, où la force de cohésion et la force de dissolution sont les doubles faces d'un même processus.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF/Épithémée, 1968, p. 162

¹⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 76

Le présent existe, mais seul le passé insiste, et fournit l'élément dans lequel le présent passe et les présents se télescopent. L'écho des deux présents forme seulement une question persistante, qui se développe dans la représentation comme un champ de problème, avec l'impératif rigoureux de chercher, de répondre, de résoudre.¹⁶ (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 115).

Deleuze évoque ces deux sortes de temps.

- Chronos, temps de la succession des objets. Mais on peut travailler sur un éclatement de Chronos. Les fragments temporels sont dispersés par la mobilité, par les forces de disjonction qui emportent toute cohésion sur leur passage. Si l'auditeur essaie d'accrocher des objets dans sa mémoire, il n'en perçoit que des lambeaux.

- L'Aiôn est un flux pur. On ne reconnaît plus rien de précisément défini. Seuls des gestes abstraits sont perçus, mouvements d'oscillation, de rotation, de bascule, de chute, etc.

La forme de la pièce est le résultat de toutes les trajectoires qu'elle a parcourues, le diagramme mobile de toutes les surfaces sonores qui ont été successivement investies et désinvesties, de tous les objets qui sont apparus et ont disparu, de tous les changements d'états par lesquels elle est passée.

Ce nouveau discours n'est plus celui de la forme, mais pas davantage celui de l'informe : il est plutôt l'informel pur.¹⁷ (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 130)

Alors que Chronos était inséparable des corps qui le remplissaient comme causes et matières, Aiôn est peuplé d'effets qui le hantent sans jamais le remplir.¹⁸ (*Ibid.*, p. 193)

Deleuze a également développé le concept de répétition dans *Différence et répétition*.

J'ai travaillé sur cette notion dans la plupart de mes pièces.

Dans *Fluctuatio (in)anymi*, on trouve une dialectique entre deux sortes de répétition : une répétition rigide, figée, où le mouvement se fixe sur le même circuit et sur deux objets alternés autour d'un point de convergence défini, et une répétition qui, à l'aide d'une infime modification lors de la réitération, provoque chaque fois une légère divergence dans le circuit, l'ouvrant très progressivement vers un autre champ.

1/ La répétition alterne deux termes ou deux objets (de type A1/A2/A1/A2, etc.) sans les modifier. Il y a donc une cristallisation du mouvement qui tourne autour du même centre sans pouvoir s'en détacher.

2/ La répétition consiste en une différence, c'est-à-dire une répétition qui énonce un élément plusieurs fois mais qui le modifie très légèrement chaque fois qu'il est répété. On aboutit ainsi

¹⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF/Épithémée, 1968, p. 115

¹⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 130

¹⁸ Gilles Deleuze, *Ibid.*, p. 193

à une forme en spirale où la trajectoire produit des sortes de cercles répétés qui se déportent en s'écartant du centre : $A_1, A_2, A_3, A_4... A_n$.

Cette répétition défait toute représentation possible, car les énonciations successives introduisent chaque fois un petit écart.

[...] la répétition dans la représentation est bien forcée de se défaire en même temps qu'elle se fait.¹⁹ (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 366).

Ce qui se déplace et se déguise dans les séries ne peut pas et ne doit pas être identifié, mais existe, agit comme le différenciant de la différence.²⁰ (*Ibid.*, p. 383).

De plus, si l'on superpose des chaînes différenciantes, leurs termes et leurs écarts se déplacent non seulement sur le plan horizontal mais aussi sur le plan vertical entre tous les niveaux de la stratification.

[...] les termes de chaque série sont en perpétuel déplacement relatif par rapport à ceux de l'autre [...].²¹ (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 54)

Le *dispar* est l'ultime élément de la répétition, qui s'oppose à l'identité de la représentation.²² (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 80).

Une même séquence peut être déroulée sur plusieurs strates selon des temporalités différentes. Une chaîne *A* énoncée une seule fois sur une strate englobera cette même chaîne *A* énoncée deux fois sur une autre strate, ou quatre fois sur une autre encore (et chaque énonciation avec des petites différences et avec des variations de vitesse spécifiques).

La relativité du temps dans lequel se répètent ces événements musicaux très légèrement modifiés à chaque énonciation introduit la relativité du diagramme dans toutes ses dimensions (et la relativité de la perception).

On a différentes échelles de temps simultanées, un temps microscopique et un temps macroscopique avec tous les intermédiaires possibles entre ces deux états extrêmes. Dans le cas du corps par exemple, on a le temps des cellules (micro-organismes dont les déplacements sont très nombreux et rapides, ainsi que la circulation de l'énergie électrique ou chimique à l'intérieur du corps), le temps des organes (qui peut être d'une autre nature, pulsatif pour le cœur, par exemple), le temps des individus (la durée de leur vie et le rythme des événements, la façon dont ils sont ressentis par le psychisme), le temps des étoiles, le temps des planètes, etc.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF/Épithémée, 1968, p. 366

²⁰ Gilles Deleuze, *Ibid.*, p. 383

²¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 54

²² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF/Épithémée, 1968, p. 80

Si l'on travaille cette concomitance de différents temps sur le plan musical, on développe donc des strates qui déroulent des événements avec des vitesses différentes. De plus, à l'intérieur de chaque strate, des accélérations et décélérations apparaissent à des moments différents, plus ou moins longues et prononcées selon les strates. Dans ce cas, la perception peut être orientée par l'écriture (notamment avec le timbre, ou la reconnaissance d'éléments cellulaires mélodiques ou rythmiques, de gestes musicaux précis). On peut décider de focaliser l'attention de l'auditeur sur une strate ou sur une autre, ou sur deux des strates et pas les autres, etc. On peut aussi décider de ne pas focaliser l'attention de l'auditeur sur une strate définie. Dans ce cas, les étirements et les dilatations différentes de chaque strate engendreront l'audition d'une matière (et d'un temps) très élastique dans laquelle des torsions sont manifestes, puisque des mouvements contraires sont présents dans la polystratification.

La mobilité des dimensions horizontale et verticale peut générer une dimension diagonale plus ou moins inclinée selon la coïncidence des lignes qui joignent les points sur les plans horizontal et vertical. La sensation d'une torsion dans des directions opposées peut se produire, ou au contraire celle de certaines convergences. Toutes ces perceptions sont aussi éphémères que le phénomène sonore parcouru de convulsions constantes.

Cela engendre chez l'auditeur une sensation paradoxale qui combine simultanément reconnaissance et non-reconnaissance de ce qui s'énonce, ou bien la perception que ce qui se déroule en une seule fois peut aussi se dérouler en se divisant à l'infini, tout en se métamorphosant.

[...] Aiôn illimité, devenir qui se divise à l'infini en passé et en futur, toujours esquivant le présent. Si bien que le temps doit être saisi deux fois, de deux façons complémentaires, exclusives l'une de l'autre: tout entier comme présent vivant dans les corps qui agissent et pâtissent, mais tout entier aussi comme instance infiniment divisible en passé-futur, dans les effets incorporels qui résultent des corps, de leurs actions et de leurs passions. Seul le présent existe dans le temps, et rassemble, résorbe le passé et le futur; mais le passé et le futur seuls insistent dans le temps, et divisent à l'infini chaque présent. Non pas trois dimensions successives, mais deux lectures simultanées du temps.²³ (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 14).

4- Y a-t-il des textes - publiés ou inédits, qui font mention de votre travail en rapport avec Deleuze ? (soit de vous-mêmes (notes, réflexions, articles), soit d'entretiens (enregistrés ou publiés) ou de musicologues ?

Y a-t-il un musicologue ou une personne informée de vos recherches dans ce sens auquel s'adresser ?

²³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », p. 14

Makis Solomos a un CD de certaines de mes pièces. Il m'a demandé d'écrire un article dans le n°6 de la revue *Filigranes* « Musique et inconscient » (2007) et a présenté l'œuvre *Fluctuatio (in)animi* à ses étudiants de l'Université de Montpellier.

Dans cet article [...ça écrit ça écrit ça écrit ça...](#), publié dans la revue *Filigranes* n°6, je mentionne la notion de *machines désirantes* de Deleuze et Guattari et les développements que j'ai conçus sous le terme de *machines désirantes musicales*.

Je décris également assez succinctement ce type de développement musical sur la page [Axes de recherche](#) de mon site internet. Le fichier PDF [Axes de recherche](#) présente les différentes directions de ma recherche et cite Deleuze, parmi d'autres auteurs.

Par ailleurs, Sophie Dardeau (flûtiste de l'ensemble L'itinéraire et musicologue) travaille actuellement à un livre dans lequel elle inclura un entretien que nous avons eu et des exemples de mon travail.

Je ne cite pas directement Deleuze dans notre entretien, mais les processus que je décris ont une résonance très claire avec la philosophie deleuzienne (le champ infini de particules sonores, les processus à l'œuvre dans la matière musicale, les conceptions temporelles, etc.).

Clara Maïda, novembre 2010