

Gilles Deleuze

Deleuze et Boulez à IRCAM, Sur le temps musical

Conférence du 23 février 1978

Transcription et horodatage de Charles J. Stivale

<https://www.youtube.com/watch?v=IYfhwRmyw9Y>

[Le texte que nous présentons ci-dessous, à titre de comparaison, est celui qui correspond à l'enregistrement, et non pas au texte publié, et délibérément remanié par Deleuze à ce propos, dans Deux régimes de fous, éd. David Lapoujade (Paris : Minuit, 2003), pp. 142-146, avec le titre "Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes". Il faut noter aussi que Deleuze est en train de développer les perspectives présentées ici dans son travail avec Guattari pour Mille plateaux, notamment pp. 318, 327, 364 note 71 et surtout, dans le plateau sur la ritournelle, pp. 390-394]

[Il s'agit d'un colloque qui s'est organisé sur une semaine avec la participation de Roland Barthes, Gerald Bennett, Luciano Berio, Pierre Boulez, Michel Decoust, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean-Claude Risset, et d'autres ; l'image visuelle commence à la minute 1 :02 après une mise en place textuelle qui se termine ainsi : L'une des questions soulevées par Boulez à la fin de ses analyses semble être la suivante : est-il possible de ne plus parler sur la musique, pour parler à partir de la musique ? ... Est-il possible de capter la musique non pas comme un objet, mais comme une force (capable de générer son propre mouvement) ? Ou ce qui revient strictement au même, qu'est-ce qu'il fait là, Deleuze le non-musicien, dans une conférence sur la musique ?]

Deleuze : Oui, c'est la question, « pourquoi nous non-musiciens, nous sommes là ? ».

Sur cette question, je voudrais faire une première remarque sur la méthode employée. C'est que Pierre Boulez a choisi donc cinq œuvres, cinq œuvres musicales : les rapports entre ces œuvres évidemment ne sont pas des rapports de filiation, ni de dépendance. Bien plus, il n'y a pas progression ou évolution d'une de ces œuvres à une autre. C'est plutôt comme si les cinq œuvres, mettons -- semi aléatoirement choisis, mais seulement semi -- faisaient un cycle, que dans ce cycle, elles entraient dans des réactions, [2 :00] l'une par rapport à l'autre. En d'autres termes, dans ce cycle se tissait un ensemble de rapports virtuels entre ces œuvres, et que dans ces conditions, pouvait se dégager un profil particulier du temps musical, profil particulier du temps musical qui ne valait que pour ces cinq œuvres. On aurait pu très bien concevoir que Pierre Boulez choisisse quatre ou cinq autres œuvres -- je dis au hasard ça, d'un langage -- par Bartok, une œuvre de Bartok, une de Stravinsky, une de Varèse, une de Berio. On aurait eu un autre cycle, des réactions d'une œuvre à l'autre, des rapports virtuels. On aurait pu dégager à partir [3 :00] de ce cycle-là un autre profil également singulier du temps musical, ou bien le profil singulier d'une autre variable de celle du temps.

Je dis donc, ce qui me paraît déjà très intéressant pour nous dans une telle méthode, c'est que ce n'est pas du tout une méthode de généralisation. Il ne s'agit pas à partir d'œuvres prises comme exemples musicaux de s'élever vers un concept abstrait du temps dont on pourrait dire, «voilà ce que c'est le temps musical ». Il s'agit à partir de cycles restreints, déterminés dans certaines conditions, d'extraire des profils particuliers de temps, quitte là-dessus à superposer ces profils, à faire une véritable cartographie des variables.

Or peut-être que cette méthode, elle concerne la musique, et puis qu'elle concerne mille autres choses. Dans le cas précis du cycle choisi [4 :00] par Boulez, il semblait que le profil particulier de temps, qu'il ne prétendait pas du tout épuiser la question du temps musical en général, le profil particulier qui se dégageait, c'était une chose assez curieuse : comment d'un temps pulsé se dégage une sorte de temps non pulsé, quitte à ce que le temps non pulsé revienne à une nouvelle forme de pulsation. Et en effet, l'œuvre numéro I (Ligeti) [*Concerto de chambre* de György Ligeti] montrait comment à travers une certaine pulsation montait un temps non pulsé. Les œuvres II, III et IV [*Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Modes de valeur et d'intensité* d'Olivier Messiaen, *Éclat* de Pierre Boulez] développaient ou montraient des aspects différents de ce temps non pulsé supposé. La dernière œuvre V (de Carter) [*A Mirror on which to dwell* de Elliott Carter] montrait comment à partir d'un temps non pulsé, on retrouvait (5 :00) une nouvelle forme de pulsation originale, très particulière, très nouvelle. Eh bien, pour moi, là, c'est temps pulsé, temps non pulsé, je me dis bien sûr c'est musical, c'est complètement musical, et c'est aussi complètement autre chose.

Alors, la question, ça serait de savoir, si on avait le temps, en quoi consiste au juste ce temps non pulsé, cette espèce de temps flottant, ce qui correspond à peu près ce que Proust appelait "un peu de temps à l'état pur". Le caractère le plus évident, le plus immédiat, c'est qu'un tel temps dit non pulsé est une durée, c'est-à-dire c'est un temps libéré de la mesure, que la mesure soit régulière ou irrégulière, qu'elle soit simple ou complexe. Un temps non pulsé donc, il me semble, nous met d'abord et avant tout en présence [6 :00] d'une multiplicité de durées hétérochrones, qualitatives, non coïncidentes, non communicantes. Dès lors, on voit bien le problème musical, ou autre chose que musical, à savoir, comment ces durées hétérochrones, hétérogènes, multiples, non coïncidentes, comment vont-elles s'articuler ? Puisque, de toute évidence, on s'est privé du recours à la solution la plus générale, laquelle solution la plus générale et classique consiste à confier à l'Esprit le soin d'imposer une mesure commune ou une cadence métrique commune à toutes ces durées vitales. Puisque, dès le départ du problème, musical ou autre, cette solution [7 :00] est bouchée. Dans quelle direction aller ?

Alors, je ne sais pas, quitte à aller tout à fait dans un autre domaine, je pense que, actuellement, quand les biologistes parlent des rythmes vitaux, ils rencontrent des questions analogues. Ils ont fini par croire, eux aussi, que des rythmes hétérogènes puissent s'articuler en entrant sous la domination d'une espèce de forme unifiante. Et les articulations entre rythmes vitaux, au besoin de mêmes périodes, par exemple, un rythme de 24 heures, ils ne les cherchent pas du tout du côté d'une forme supérieure qui les unifierait, ni même du côté d'une séquence régulière ou irrégulière de processus élémentaires. Ils les cherchent tout à fait ailleurs. Ils [8 :00] les cherchent à un niveau sub-vital, infra-vital, dans ce qu'ils appellent, ils ont un très joli nom pour ça, que ce soit le premier mot technique, mais justement il n'est pas musical, ils l'appellent une population d'oscillateurs moléculaires qui vont en quelque sorte traverser, qui seront capable de

traverser des systèmes très hétérogènes et des rythmes très hétérochrones comme des molécules oscillantes, mises en couplage, qui dès lors traverseraient des systèmes et des durées complètement hétérogènes. Voyez que la mise en articulation, là elle ne dépend pas d'une forme unifiante ou unificative, ni métrique, ni cadence, ni de mesure quelconque régulière ou irrégulière, mais de l'action ce certains couples, [9 :00] certains couples moléculaires, ou même d'une population moléculaire lâchée à travers des couches différentes, des rythmicités différentes.

Supposons ça. Ce n'est pas par métaphore que l'on peut dire, je crois, qu'une des grandes découvertes de la musique relativement récente a été précisément la découverte plutôt que de notes et de tons purs, ils substituaient la notion de molécules sonores, et de molécules sonores en couplage, capables de traverser des couches de rythmicité, des couches de durée tout à fait hétérogènes. Voilà donc, il me semble, ce qui serait ou ce qui pourrait être la première détermination d'un temps non pulsé. [10 :00]

[Voix de l'assistance, quelqu'un qui voudrait poser une question ; le modérateur dit, « Pas tout de suite. Je crois qu'il vaut mieux que M. Deleuze fasse son exposé avant... » La personne semble insister sur quelque chose de rapide, et le modérateur, Pierre Boulez, doit répondre, « Ecoutez, je vous en prie, ne l'interrompez pas, laissez donc M. Deleuze finir son exposé d'abord ».]

Question : Pourquoi est-ce que vous utilisez un langage si compliqué qui ne comprend rien du tout de *[les mots se perdent dans le bruit des autres membres de l'assistance qui le demande de se taire]*

Deleuze : Je vais vous dire ... *[Pause, applaudissements de quelques membres de l'assistance à la tentative de supprimer de cette question]*

Boulez: Alors partez si vous n'y avez rien compris !

Question : *[Propos inaudibles]* [11 :00]

Boulez: Ecoutez, Monsieur, je crois que ça suffit maintenant. Ça suffit.

Question : *[Propos inaudibles]*

Le modérateur : Si c'est pour dire les banalités que vous dites, vraiment ce n'est pas la peine d'insister. *[Applaudissements, réactions diverses ; pause]*

Une femme : *[Protestation contre l'emploi du terme « banalités » ; d'autres mots divers]*

Deleuze : Alors moi, je crois... je vais montrer que j'ai compris, tout à fait compris ce qu'il vient de dire, parce que mon deuxième point, il est très, très, très, très simple, très simple. *[Pause]* Je crois, mais je sens que je vais être interrompu *[Deleuze désigne du doigt les assistants particulier]* parce qu'il sera trop simple. *[Rires]* Je dis, un second caractère éventuel du temps non-pulsé, je pense qu'il aurait un rapport très étroit avec les phénomènes d'individuation parce

que des phénomènes d'individuation ont eux-mêmes avec le temps des relations très variables. Nous connaissons tous un type d'individuation, c'est le plus courant, c'est même celui... le régime de celui sous lequel nous vivons qui se fait à la fois par formes, spécification d'une forme et assignation d'un sujet, à savoir moi, un autre, quelqu'un, il y a une forme, et cette forme est assignée dans des conditions qui produisent des individuations, qui font [13 :00] les individuations. Nous savons aussi qu'il y a des individuations beaucoup plus paradoxales, je veux dire, d'un autre type, qui ne répondent pas à l'ensemble forme-sujet, qui sont beaucoup plus des individuations du type d'un lieu, un paysage, un jour, une heure de la journée, si je dis, quelle terrible 7 heures 05 – là je parle concret [*Deleuze regarde sa montre sur la table*] – quelle terrible 7 heures 05. Un paysage, une heure, etc. Il y a un certain type d'individuation là qui ne sera même pas au jeu conjugué d'une forme et d'un sujet. C'est une individuation du type paysage, ou bien événement, ou bien heure, [14 :00] ou bien presque température.

J'ai le sentiment que le problème de l'individuation en musique, qui est très, très compliquée sûrement, est plutôt du type de ces secondes individuations paradoxales que du type des premières. Par exemple, qu'est-ce qu'on appelle l'individuation d'une phrase, d'une petite phrase en musique ? Et en quel sens l'individuation musicale dans son couplage avec le temps est plus en rapport avec ce second type, beaucoup plus bizarre, qu'avec le premier type opérant par forme et sujet ? Je voudrais presque, à partir du plus, du niveau le plus bas, le plus rudimentaire ou le plus facile en apparence, il arrive qu'une musique nous rappelle un paysage, [15 :00] il arrive qu'une musique évoque un paysage. Le cas célèbre de Swann dans *A la recherche du temps perdu*, entendant la petite phrase de Vinteuil, et elle évoque pour lui le Bois de Boulogne. Il arrive aussi que des sons évoquent des couleurs, soit par association, soit par des phénomènes dits de synesthésie. Il arrive même que des motifs dans des opéras soient liés à des personnages, par exemple, un motif wagnérien qui est censé renvoyer à un personnage. Je ne pense pas que l'on puisse dire que ce mode d'écoute de la musique, on peut dire qu'elle est insuffisante, mais dire qu'elle est nulle ou sans intérêt, ça serait injuste. Peut-être même à un certain niveau, à un certain [16 :00] niveau de détente, il faut en passer par-là.

Mais en passer par-là, pourquoi ? C'est que, à un niveau plus détendu, ce n'est pas le son qui renvoie à un paysage, mais c'est la musique elle-même qui enveloppe un paysage proprement sonore qui lui est intérieur. Je pense, par exemple, même avec l'ambiguïté de niveaux, que chez Liszt, il y a cet aspect, comment le son peut renvoyer à un paysage extérieur et, en même temps, comment un paysage sonore devient intérieur à la musique de Liszt. On pourrait en dire autant pour la notion de couleur. On pourrait considérer le rapport son-couleur tantôt comme une simple association, mais aussi on peut considérer que les durées, les rythmes, [17 :00] les timbres à plus forte raison, sont en eux-mêmes des couleurs, des couleurs proprement sonores qui viennent se superposer aux couleurs visibles et qui n'ont pas les mêmes vitesses, ni les mêmes passages que les couleurs visibles.

On en dirait autant, il me semble, d'une troisième notion, celle de personnage. On peut considérer dans l'opéra certains motifs en association avec un personnage, par exemple, comme dans une première audition d'un Wagner. Mais Boulez a très bien montré comment les motifs chez Wagner ne s'associent pas seulement à un personnage extérieur, mais se transforment en une vie autonome dans un temps flottant non-pulsé où ils devenaient eux-mêmes, par eux-mêmes des personnages intérieurs à la musique. Ces trois notions très différentes de [18 :00] paysage

sonore, de couleur audible, de personnage rythmique me paraissent précisément les produits par lesquels un temps non-pulsé produit ses individuations d'un type très, très particulier.

Je veux donc terminer sur une remarque encore plus générale et très rapide. C'est que nous sommes amenés de tous parts à ne plus penser en termes de matière-forme au point même que la hiérarchie qui irait du simple au complexe, matière-vie-esprit, nous avons cessé d'y croire en tous les domaines. On peut même penser que la vie serait même plutôt une simplification de la matière. On peut penser que les rythmes [19 :00] vitaux, comme j'y faisais allusion tout à l'heure, ne trouvent pas leur unité ou leur unification dans une forme spirituelle, mais au contraire, dans des couplages moléculaire. Donc toute cette hiérarchie matière-forme – une matière plus ou moins rudimentaire et une forme sonore plus ou moins savante – est-ce que ce n'est pas ça que nous avons enfin cessé d'entendre et que les compositeurs ont cessé de produire ?

Et quoi à la place ? Peut-être à la place ce qui est advenu, c'est l'idée d'un matériau sonore très élaboré. Il ne s'agit plus une matière rudimentaire qui recevrait une forme ; ce n'est plus ça le couple. Le couplage, c'est entre un matériau sonore très élaboré, [20 :00] et d'autre part, des forces qui par elles-mêmes ne sont pas sonores, non pas des formes, mais des forces qui par elles-mêmes ne sont pas sonores, et qui deviennent sonores ou audibles par le matériau qui les rend appréciables. Là, je pourrais, en effet, pour enchaîner avec quelque chose qui a été dit tout à l'heure, penser par exemple à la partie de Debussy qui s'appelle *Dialogue du vent et de la mer*, où là, un matériau sonore très élaboré est pris comme par deux forces. Dans l'exemple trois, je crois, qui était l'œuvre de Messiaen dans le cycle proposé par Boulez, le matériau sonore aussi était là pour rendre audible une force qui n'est pas audible en elle-même, à savoir le temps, la durée, et même l'intensité qui en elle-même [21 :00] est un phénomène sonore. De même, dans l'œuvre de Boulez, *Éclat*, tout le matériau sonore très élaboré avec l'extinction des sons était fait pour rendre sensible et audible deux temps eux-mêmes non sonores définis l'un comme le temps de la production en général et l'autre comme le temps de la méditation en général.

Donc si vous voulez, au couple matière relativement simple, forme sonore qui informerait cette matière, il me semble que de plus en plus on a mis l'accent, on a substitué un autre couplage entre un matériau très élaboré en tant que matériau et des forces imperceptibles qui ne deviennent perceptibles que par ce matériau et qui ne deviennent appréciables que par ce matériau. Et c'est alors en ce sens que à la limite, [22 :00] on pourrait dire la musique, elle n'est pas seulement, elle n'est pas *seulement* l'affaire des musiciens dans la mesure où la musique n'a pas pour élément exclusif ou fondamental le son. Elle a pour élément l'ensemble des forces non sonores que le matériau sonore élaboré par le compositeur va rendre perceptible de telle manière qu'on pourra même percevoir les différences entre ces forces, tout le jeu différentiel de ces forces.

Alors là, je me dis, à la limite, si bien que la vraie nouveauté en musique, mais c'était déjà vrai, tout ce travail de matériau très, très élaboré au service de forces non sonores, ça a traversé toute la musique traditionnelle. Il n'y a pas lieu de faire une coupure. Il y aurait plutôt lieu de dire que il y a eu un immense bouillonnement à la fin du XIXème et au début du XXème qui ne passe pas forcément par la musique atonale, [23 :00] ni par la musique sérielle, qui passe plutôt par toutes ces tentatives créatrices pour libérer le chromatisme, pour se libérer du tempérament, et qui ont

donné dans toutes les directions des inventions à la fois du type moléculaire, des inventions aussi dans se rendre perceptible des forces qui par elles-mêmes ne sont pas sonores, dans l'élaboration d'un matériau sonore complexe.

Et je me dis, enfin, est-ce que d'une certaine manière on n'est pas tous devant des tâches un peu semblables. Je pourrais dire de la philosophie aussi, par exemple, que d'une certaine manière, on pourrait dire que la philosophie classique, c'est quoi ? C'est... on se donne une espèce de matière rudimentaire de pensée, comme un flux de pensée, et puis faire de la philosophie, ce serait informer cette matière, c'est-à-dire établir des formes-pensées, des formes de pensée, que les philosophes [24 :00] appellent des concepts ou des catégories. Mais, de tout temps, les philosophes, ils ont aussi marché autrement. C'est-à-dire Ils ont cherché à élaborer un matériau de pensée, pas un matière simple, un matériau de pensée très complexe pour rendre pensable des forces qui ne sont pas pensables par elles-mêmes. Donc c'est un peu comme si on disait en musique, il n'y a pas d'oreille absolue. Le problème, c'est d'avoir une oreille impossible, rendre audible par un matériau complexe des forces qui ne seraient pas audibles en elles-mêmes. En philosophie, il ne s'agit pas d'une oreille impossible, mais d'une pensée impossible, c'est-à-dire rendre pensable par un matériau de pensée très complexe des forces qui ne le seraient pas. En ce sens, je crois que nous avons, nous avons tant à apprendre de la musique parce qu'elle est très, très en avance. [*Fin de l'enregistrement*] [24 :55]