



HAL
open science

La rencontre avec la musique : la méthode de la collection d'événements

Catherine Dosso

► **To cite this version:**

Catherine Dosso. La rencontre avec la musique : la méthode de la collection d'événements. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lorraine, 2020. Français. NNT : 2020LORR0305 . tel-03855337

HAL Id: tel-03855337

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03855337>

Submitted on 16 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

École doctorale Humanités nouvelles – Fernand Braudel (ÉD 411)

Centre de recherche sur les médiations (ÉA 3476)

RENCONTRER LA MUSIQUE

La méthode de la collection d'événements

**Thèse pour le doctorat
en ARTS**

présentée et soutenue le 08 décembre 2020

**par
Catherine Dosso**

Jury

**M. Gilles Boudinet, Professeur, Université de Lyon, co-directeur de thèse
Mme Laurence Corroy, Professeure, Université de Lorraine, examinatrice
Mme Patrizia Laudati, Professeure, Université Côte d'Azur, rapporteure
M. Jean-Charles Chabanne, Professeur, IFE, ENS de Lyon,
Université de Lyon, rapporteur
M. Jacques Walter, Professeur, Université de Lorraine, directeur de thèse,
membre invité**

Remerciements

À Jacques Walter que je remercie sincèrement d'avoir accepté de diriger ce travail entre les disciplines et qui, par son soutien et ses encouragements, m'a permis d'aller au bout de ce projet. Son accompagnement m'a fait mesurer l'espace toutefois perméable entre les cultures artistes et celles, plus attachées à l'actuel, des fonctions de l'information et de la communication.

À Gilles Boudinet pour sa direction de thèse. Je le remercie pour son séminaire et son ouvrage sur Deleuze qui ont ouvert la perspective de ce travail. Merci aussi pour sa rigueur, la pertinence de ses remarques toujours éclairantes et motivantes et qui chaque fois m'ont guidée et encouragée tout au long du processus.

À Patrizia Laudati, à Laurence Corroy et à Jean-Charles Chabanne pour avoir accepté de former le jury de la thèse. Je vous en suis très reconnaissante, ainsi que pour votre temps passé à lire, à évaluer et à adresser vos remarques à ce travail.

À l'équipe du CREM pour son accueil et son appui ainsi qu'à l'École doctorale Humanités nouvelles – Fernand Braudel pour son accompagnement formatif, technique et toujours attentif. Merci pour votre disponibilité et pour votre soutien qui m'ont accompagnée tout au long de la thèse.

À Ronald Bogue que je remercie pour sa gentillesse et pour ses conseils donnés au début de ce travail.

À Christine et à Delphine qui m'ont souvent accueillie et toujours à bras ouverts dans leurs classes et que je remercie pour leur disponibilité, pour les échanges constructifs et amicaux avec elles, ainsi que pour les projets artistiques qui se poursuivent.

Aux enfants des deux classes des écoles pour leur entrain et pour leur bon vouloir. À Jane, à Camille et à Charlène pour leurs témoignages.

Aux étudiants du Master MEEF et pour eux, bien que les réformes actuelles obscurcissent les enseignements sans tenir compte des lignes de vie.

A ma mère,

A Enzo pour sa patience

A mes trois fils Lucas, Oreste et Emilio et à Montana et Justine pour avoir accepté mon devenir étudiante, à Francis et à Paul qui m'ont dit qu'il fallait en finir, et à la ribambelle de mes neveux et de ma nièce et des cousins d'Italie. A Sylvie, Bernard, Odile, Cécile

Je me réjouis déjà de pouvoir dès à présent me rendre plus disponible à vous tous.

tagada, en souvenir de Roland

et du rire de Gini

Ouvrages abrégés les plus cités de Deleuze et Guattari.

ACE 1972 Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe, Paris, Éd. de Minuit.

MP 1980 Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux, Paris, Éd. de Minuit.

QuPh 1991 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit.

TABLE DES MATIERES

La méthode de la collection d'événements	1
Introduction	10
1 Quelles relations avec les œuvres musicales ?	29
1.1 Fondements et traces d'écoute au 18^e et au 19^e siècle.....	31
1.1.1 Pôles de l'œuvre, de l'artiste et du récepteur.....	32
1.1.2 Positivisme, spéculation et théorie du sentiment à l'époque des lumières	35
1.1.3 Pratiques d'écoute : un changement de paradigme aux 18e et au 19e siècles	50
1.2 Le corps écoute	50
1.2.1 La musique comme expression de l'événement vital	51
1.2.2 L'écoute gestuée : La perçaction.....	54
1.2.3 Des sur-conduites d'écoute embrayées ou débrayées ou interactives	65
1.2.4 La production de métaphore comme conduite d'écoute	70
1.2.5 Somaesthétique	79
1.2.6 Des expériences esthétiques modestes	82
2 Autour du concept de rencontre comme devenir méthodologique.....	93
2.1 Approche méthodologique qualitative d'un objet incertain.....	94
2.1.1 De l'idéaltype à l'expérimentation	94
2.1.2 L'absence de l'enjeu d'apprentissage	97
2.1.3 La capture comme processus du choix des fragments.....	97
2.1.4 Lancer le coup de dé nietzschéen et choisir les modalités de l'expérimentation	101
2.1.5 Impressionnisme méthodologique	104
2.2 Construction de l'exemplier.....	105
2.2.1 Un terrain de départ.....	105
2.2.2 Des cas.....	107
2.2.3 Des exemples	110
2.2.4 Des moments	110
2.2.5 Des épisodes.....	113
2.3 Réflexion sur la valeur.....	114
3 L'événement.....	116
3.1 Philosophies de l'événement.....	117
3.1.1 Points de vue sur la notion d'événement	117
3.1.2 Événement deleuzien en 1969	124
3.2. Gilbert Simondon : L'individuation comme « rencontre ».....	130
3.2.1 Disparation, transduction, multiplicités	131
3.2.2 Dédution, induction, synthèses dialectique et transductive	132
3.2.3 Propriétés non substantielles et relation affine.....	134
3.2.4 Temporalité, hiérarchie et première multiplicité.....	137
3.2.5 Modulation énergétique	138
3.2.6 Conservation de la tension et résidu.....	142
3.2.7 Les dyades : mondes de relations	143
3.2.8 Individuation et individualisation.....	145

3.3	Premiers essais d'analyse transductive	146
3.3.1	« La prose du transsibérien » de Blaise Cendrars	148
3.3.2	« Opening Night » de John Cassavetes.....	149
3.3.3	Le soleil tourne autour de la terre	152
4	<i>La rencontre comme ritournelle.....</i>	155
4.1	Rhizomes et synthèses disjonctives.....	156
4.1.1	La relation inexplicable, action et réaction, intentionnalité	157
4.1.2	Continuité et Coupures de flux. La production du désir	163
4.1.3	Des rhizomes et des arbres	165
4.2	La ritournelle	180
4.2.1	Au cœur du processus vital	182
4.2.2	L'exemple du « Boléro » de Ravel : répéter le territoire	186
4.2.3	Une fillette apprend la comptine « Mini mini bir kür ».....	189
4.2.4	Giulio dessine « La Danse des Sylphes ».....	195
5	<i>Puissances du son. Puissances de la musique</i>	204
5.1	La musique et le sonore	204
5.1.1	Les puissances du son	205
5.1.2	Le son et la musique.....	212
5.1.3	Rythme et musique	214
5.1.4	La répétition en musique	215
5.1.5	Temps lisse et temps strié, rythme et pulsation	221
5.2	Devenirs et Heccétés	227
5.2.1	Devenirs.....	228
5.2.2	Faire territoire : le devenir expressif de la composante	235
5.3	Devenir de la musique.....	241
5.3.1	Heccété, coefficient de passage : Intensivité au cœur du sensible	242
5.3.2	Capture de l'heccété dans l'œuvre	244
5.3.3	Le possible de l'art.....	255
6	<i>Rencontrer l'œuvre</i>	260
6.1	Les écoutes de Jane, musicienne.....	262
6.1.1	Un plaisir agrément	262
6.1.2	Expérience esthétique et individuation	266
6.1.3	Plaisir satisfaction.....	269
6.1.4	Aguet ou attention	271
6.1.5	Devenir musique de Jane, devenir viole du violoncelle	272
6.2	Résoudre l'énigme	274
6.2.1	Promenade avec Steve Reich	274
6.2.2	Interpréter ou rencontrer ?.....	276
6.3	Conjugaisons : Tom, Jim, Ange et Bizet	280
6.3.1	Méthode d'analyse des points remarquables	281
6.3.2	Variété des modes de jeu de TomBizet.....	286
6.3.3	Conjugaison des points remarquables dans la perçaction	287
6.3.4	Désynchronisation et aguet	289
6.3.5	Devenir intense	294

6.3.6	Manifestations de plaisir	299
6.3.7	Le moment pathique comme devenir	302
Conclusion		307
Bibliographie alphabétique		319
Table des œuvres citées.....		342
Table des annexes		344
Table des figures		345
Exemplier des rencontres		346

Claire Parnet : c'est C comme Culture, tu te dis pas cultivé, tu dis que tu vois les films que pour un travail précis que tu es en train de faire, mais en même temps tu vas toutes les semaines voir une exposition, on a l'impression que tu as une pratique, qu'il y a un effort vers la culture que tu systématises, comment tu expliques ce petit paradoxe ? Tu n'es pas cultivé¹ ?

Gilles Deleuze : Une conjonction, c'est un quelque chose de nouveau, du type, ce soir il y a concert. C'est quelque chose de nouveau. Ah tu sais il y a un tel qui donne un concert ce soir. C'est une nouveauté et vous ne l'engendrez pas ; ça ne résulte pas. Ce n'est pas l'effet d'une cause. Une genèse n'est pas causale. Alors, ma phrase préférée de *L'Anti-Œdipe* : il y a concert ce soir².

¹ Abécédaire Deleuze, 1995, C comme Culture.

² Deleuze, 1987-a

INTRODUCTION

Notre travail questionne la nature de certaines relations qui naissent entre des enfants et des musiques et qu'avec Deleuze et Guattari nous appelons « rencontres » même si leur vocabulaire conceptuel est différencié, plus précis, qu'ils parlent de *devenirs*, de *ritournelles*, de *plans de consistance* et d'*organisation* selon l'angle par lequel ils élaborent leurs pensées dans leur ouvrage commun *Mille Plateaux* écrit en 1980. Nous pouvons penser avec eux que la « rencontre » concerne l'expérience réelle de quelqu'un en tant que relance d'une dynamique expérientielle dans un contexte nouveau. La question de l'éducation musicale de l'enfant à l'école a été inscrite dans le titre de ce travail dès le premier jour, et c'est bien cette question que nous voulions approcher, mieux comprendre, et qui nous a décidé d'entreprendre cette thèse après un mémoire de master qui portait sur le même champ³. Nous expliquons plus loin comment la situation scolaire comme cadre a été peu à peu mise à l'écart de la préoccupation de cette recherche. Cette question s'inscrit donc dans notre pratique professionnelle puisque nous enseignons l'Éducation musicale aux étudiants de master 1 et 2 du Master MEEF⁴ à l'Université de Lorraine. En effet, les programmes de l'école française préconisent de « prendre en compte la sensibilité et le plaisir de faire de la musique et d'en écouter » (France, 2015). Si nous distinguons avec Jean-Marie Schaeffer (2015) l'espace artistique de la production et l'espace esthétique de la réception des œuvres, c'est la question de la réception esthétique des œuvres musicales que nous souhaitons interroger dans notre recherche. Ces activités d'écoute musicale à l'école sont moins pratiquées que les pratiques vocales par les enseignants. L'une des causes de cette désaffection est liée aux représentations des enseignants trop souvent persuadés de la nécessité d'une maîtrise experte des connaissances pour enseigner la musique (Jahier 2006, Maizières 2009). D'autre part, la demande sociale manifeste peu d'attentes dans les domaines des enseignements artistiques. Cela accentue l'impression d'une « pratique gratuite qui rend d'autant plus sensible la question du rapport au savoir qu'engagent les élèves dans les activités d'apprentissage » (Eloy & Palheta, 2013). Il nous semble qu'interroger la nature expérientielle de l'écoute de la musique peut contribuer à répondre en partie à ces problèmes.

³ Dosso C., 2012, Place du plaisir dans les activités d'écoute musicale à l'école, Mémoire de master, Université de Lorraine.

⁴ MEEF : Master Éducation, Enseignement et Formation.

Christian Ruby (2017), après Michael Fried⁵ (1990) et Jacqueline Lichtenstein (2014) dans le domaine de la peinture, revient sur l'établissement à l'époque des lumières d'une croyance qu'il nomme le *grand récit du spectateur* selon laquelle se dessine un type du spectateur universel pensé non pas dans un *devenir spectateur* mais comme une essence au statut fantasmé aujourd'hui « invalidée au prisme interculturel » (p.30). Cette figure s'édifie sur le plan d'une relation en face à face qui, selon ces auteurs, à partir de pratiques diffusées par les œuvres elles-mêmes (tableaux et écrits littéraires représentant et exemplifiant les bonnes postures) tentent tout d'abord de justifier une relation esthétique émancipée de la fonction religieuse. Édifiées en Europe au 18^e siècle ces pratiques sélectives ont été accompagnées de propos philosophiques qui mettent en évidence l'impact des œuvres sur l'éducation du citoyen. Une telle éducation, que les écrits du poète théoricien de l'esthétique Friedrich Schiller⁶ ont largement soutenue, se forge sur les principes du bon jugement de l'amateur éclairé, capable de distinguer entre les œuvres celles qui soutiennent les « bonnes » idées. Il s'agit d'une construction sociale qui nécessite la mise en œuvre d'exercices esthétiques ou d'exercices de goût s'élaborant par la fréquentation des œuvres ainsi que par des échanges entre les spectateurs. Ces instances forgent la communauté des amateurs en même temps qu'elles naturalisent le « bon goût » qui qualifie les âmes bien nées. Aujourd'hui, les échanges pour partager et faire évoluer les goûts au sein d'un groupe sont travaillés par les politiques éducatives et culturelles au travers de pratiques qui visent à « un art de l'élaboration de soi dans une perspective commune ». Alain Kerlan (2019) souligne cette contradiction entre la visée de l'émergence des singularités individuelles que les arts contribuent à faire exprimer et celle d'un partage pour créer la culture commune. Dans notre travail, au-delà d'une construction sociale des pratiques culturelles, au-delà de la sphère des connaissances partagées, nous nous intéressons à ce niveau plus sauvage qui signe nos expériences avec les œuvres artistiques. Félix Guattari (1992) parle de proto-esthétique qui engage selon lui un substrat absolument nécessaire pour pallier les pertes liées à la spécialisation des champs que ce soit au niveau des activités professionnelles mais aussi du point de vue d'une spécialisation des places dans la vie sociale. En effet dans certaines sociétés de tradition orale l'individu ne se définit pas par quelques traits qui le personnalisent et permettent de le distinguer : il est pris dans un enchevêtrement de liens et de responsabilités sociales, en fonction d'un exercice pris dans les cercles divers, familiaux, de clan, religieux, amicaux. La vie est faite de la relation à la terre, à l'espace, au temps, aux matériaux, aux corps qui expriment leurs rapports au monde selon des postures, des mouvements liés au travail, au soin, à la danse, au chant. Les sociétés postindustrielles ont tailladé ces espaces qui ne séparaient pas l'expressif du fonctionnel. Des niches dans notre société, selon l'auteur, préservent ces modes : par exemple celles de la petite enfance, de certaines psychopathologies, mais aussi celle de l'art. C'est ce niveau plurimodal, expressif,

⁵ Michael Fried, 1990, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard. (cité par Christian Ruby p. 72).

⁶ Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1795, « Sur l'éducation esthétique de l'homme » in : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Introduit par R. Leroux, Paris, Aubier, 1943.

émancipé ou jouant avec les formes de pensée ou les formes sensibles, que la création artistique tend à emmêler et à approfondir. Selon Deleuze et Guattari, l'œuvre d'art procède d'un geste créateur humain agissant au sein d'un conglomérat d'hétérogènes constitué de vécus individuels et collectifs, d'affections et de perceptions, d'aspects historiques et politiques, de pratiques artistiques réélaborées ou inventées, pour en dégager des composés de sensations faits de « percepts » et d' « affects » (QuPh). Bien sûr un tel travail visant l'exploration de niveaux proto-esthétiques peut se conduire avec des enfants par le moyen de l'expression directe des corps (faire peindre, danser, mimer, chanter, improviser, bâtir les enfants) sans passer par la fréquentation de l'œuvre artistique. Notre choix ici est celui de penser le rapport à l'œuvre artistique. Nous voyons que ce niveau ne relève pas d'une éducation à une culture patrimoniale des œuvres en lien avec des savoirs déclaratifs, mais plutôt d'une éducation à la sensibilité par laquelle l'art serait fournisseur des occasions d'expérimenter des états psychoaffectifs et des formes de vie inédits dans l'expérience ordinaire de la vie commune (Macé 2011, Levinson 2014). L'accent que nous souhaitons relever est celui de l'instant d'une échappée hors d'une culture et hors des états psychoaffectifs déjà-là et cette échappée recèlerait en soi une puissante dynamique pour des constructions à venir.

Or appeler « rencontre » ces phénomènes ne correspond ni à une manière habituelle de parler, ni même à une série d'expériences personnelles auxquelles nous aurions pu nous référer quand nous avons démarré ce travail. Nous notons cependant que dans le *PEAC*⁷ et dans la *Charte pour l'Éducation artistique et culturelle*⁸, l'appellation « rencontre avec les œuvres » existe mais elle renvoie surtout au dispositif d'écoute en direct, par exemple au concert. Le terme renvoie très évasivement dans ces textes à une qualité spécifique de la réception. Si de manière très générale et intuitive nous voulions privilégier le sens que peut prendre une œuvre écoutée pour un enfant, afin d'éviter que l'activité d'écoute musicale ne soit assimilée à un exercice, c'est l'aspect singulier de la relation à l'œuvre, la présence du plaisir et de l'affect, des formes singulières d'implication et de curiosité pour les œuvres que nous voulions interroger dans ce travail. Choisir d'interroger notre question par la « rencontre » plutôt que par l' « expérience » peut surprendre. Cette notion de « rencontre » avec l'œuvre a été déjà questionnée : en 2012 par exemple, une réflexion pluridisciplinaire rassemblait des points de vue dans le domaine de divers champs de l'éducation artistique. L'insistance sur la dimension de l'essai, du tâtonnement et de l'incertain (Chabanne, 2012) nous avait alors intéressée, et il nous semble que c'est sur cette voie que nous avons été encline à persévérer. La notion de « rencontre avec l'œuvre »

⁷ PEAC : « Parcours d'éducation artistique et culturelle ».

⁸ France, « Charte pour l'éducation artistique et culturelle », 2017, *Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle* Accès : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Education-artistique-et-culturelle/Actualites/Charte-pour-l-education-artistique-et-culturelle>

correspondait au début de ce projet de recherche à une compréhension très vague de notre objet. Mais, pour qui n'est pas familier des concepts, des termes, des thèmes et des logiques de la philosophie, ce petit geste se présentait déjà comme une difficulté. L'écart lexical entre « rencontre » et « expérience » a été alors décisif, puisque plutôt que de nous orienter exclusivement vers les nombreux auteurs, souvent philosophes, qui ont proposé des façons de décrire des formes de l'expérience esthétique, il a fallu nous attarder à examiner ce concept de « rencontre » qui d'ailleurs n'existe pas dans les dictionnaires de la philosophie que nous avons consultés. Face à cette absence de cadre théorique possible pour nous permettre de démarrer, l'opportunité d'assister au séminaire organisé par Gilles Boudinet à Paris 8 et la lecture de son ouvrage *l'Anti-pédagogue (2012)* nous a orientée vers la philosophie intensive de Deleuze et de Guattari. Certainement que le terme « expérience esthétique » nous avait aussi semblé trop éloigné de la réalité de l'expérience musicale des élèves. Nous savions aussi qu'il ne retiendrait pas l'intérêt des étudiants que nous côtoyons et que nous préparons au métier d'enseignant. En effet, si « esthétique » appartient à l'usage courant qui en fait un synonyme de « beau », parler d'« expérience esthétique » retourne complètement notre représentation. Marianne Massin (2013) en développe les raisons dans son ouvrage sur l'expérience esthétique dans l'art contemporain : esthétique renvoie alors directement au champ du Grand Art avec Majuscules, et entraîne avec lui « expérience » qui enveloppe soudain la pratique de l'expert : Massin nous fait voir l'origine commune des deux mots que nous sentons bien sans la penser clairement, avec un clin d'œil à David Hume⁹, l'expert étant celui qui a fait des expériences nombreuses, en somme, un spécialiste de l'expérience dans le domaine des arts. Cela explique pourquoi d'emblée « rencontre » convenait mieux, semblait inviter à un partage plus convivial, tendre à des essais plus imparfaits. Nous ne connaissons pas non plus l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer (2015) qui définit l'expérience esthétique selon une généticité et une généricité qui annule toute référence à une quelconque expertise. Ainsi cet auteur nous montre que nous faisons tous, comme Monsieur Jourdain, des expériences esthétiques sans le savoir et cette façon de décrire l'expérience convenait tout à fait à notre projet. Mais nous étions déjà partie à l'aventure des rencontres. Nous savions aussi que dans les propos des amateurs, de même que dans notre pratique personnelle, personne ne parlait de « rencontres avec des œuvres », formule qui semble ne pas trouver d'écho dans les pratiques sociales. Les amateurs aiment des œuvres, parlent de leur émotion, disent qu'ils les écoutent, qu'ils sont allés au concert, mais ils n'affirment jamais les rencontrer. Certes, il n'est pas non plus courant de parler d'expérience esthétique lorsque nous faisons allusion à une œuvre qui nous aurait marquée, cependant l'univers littéraire regorge d'auteurs et de manières de la définir. Ni orale ni écrite, notre formule était-elle donc orpheline ? Ce problème n'en est pas un, il existe bien des choses qui n'ont pas de nom, ainsi nous avons un nom et il fallait partir à la recherche de la chose qu'il désigne. Si nous avons appris que Gilles Deleuze dans tous ses livres n'a pas cessé de s'intéresser aux « rencontres », cependant l'incertitude n'a pas

⁹ David Hume, 1757, *Essais esthétiques*, présenté par R. Bouveresse, Paris, Garnier Flammarion, 2000.

cessé de ténasser ce travail qui postule l'existence d'un phénomène dont moi-même je doutais de son existence. En effet, je n'aurais pas su dire si j'avais rencontré une œuvre musicale, ni sur quels critères j'aurais pu prendre appui. L'impact devait-il se mesurer en termes de souvenir, de plaisir, d'étonnement, d'incompréhension, de degré de connaissance ? Il s'agira dans ce travail de distinguer parmi des conduites d'écoute, ou parmi des expériences esthétiques celles que nous appelons « rencontres » avec l'aide de notre lecture des textes de Deleuze et de Guattari.

Nous voyons que ce travail nécessitait autant une élucidation du concept de « rencontre » que de celui des « rencontres avec la musique ». Ainsi, la méthodologie s'est pliée à une forme d'exploration tâtonnante qui est devenue méthode de recherche et dont ce travail veut rendre compte. Ainsi, nous interrogeons dans ce travail la « notion » de rencontre entre un enfant et une œuvre musicale. Ne sachant pas ce qu'est une rencontre avec une œuvre, notre travail vise des hypothèses c'est-à-dire qu'à partir de nos lectures et à partir d'exemples nous proposons des « rencontres personnages » qui, tout en trouvant leur réalité dans une expérience vécue, pourtant n'accumulent pas d'indices concrets suffisants pour soutenir leur réalité expérientielle pour les acteurs eux-mêmes. Notre métier d'enseignante en éducation musicale devrait nous amener à adopter ici un cadre théorique didactique. Nous parlerons peu de l'enseignant dans ce travail qui n'est pas didactique. Nous nous contentons d'investiguer pour comprendre comment il serait possible d'envisager des rencontres entre des enfants et de la musique. Nous avons choisi d'aborder cette investigation à partir d'exemples que nous discutons en lien avec des éléments de lecture des textes philosophiques. Ces exemples ne sont pas paradigmatiques, nous reviendrons sur ce point. De plus, nos exemples, qui tentent d'informer le phénomène de la rencontre, n'appartiennent pas tous à la sphère musicale. Il nous a fallu avancer à tâtons et nous avons suivi les pistes qui nous ont fait signe pour avancer dans ce travail. L'écriture de la thèse rend compte du processus de notre tâtonnement. Si une hétérogénéité des exemples s'est imposée pour nous aider à avancer dans notre travail, nous aurions pu (mais nous ne l'avons pas fait) la gommer après coup. En effet, cette hétérogénéité des exemples non musicaux et des exemples musicaux procède du phénomène de rencontre lui-même et le travail s'est construit peu à peu presque de façon « organique » mais comme un organe qui croît dans des directions inattendues. Nos exemples, au fur et à mesure, sont devenus de plus en plus musicaux et enfantins.

Le phénomène de la « rencontre » a été largement exploré par une puissante philosophie concurrente de celle que nous avons choisi de suivre. Il s'agit de la phénoménologie qui, depuis Edmond Husserl, avec Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas a largement influencé nos modes de penser au 20^e siècle. Dans cette perspective philosophique concurrente, le phénomène de la rencontre est défini par l'instance expérientielle qui nous permet d'avoir accès à des vérités qui nous sont habituellement cachées par les schèmes interprétatifs exécutés sous le contrôle de la conscience et de nos représentations. La connaissance se donne alors sous certaines conditions qui défont le

contrôle conscient et prend la forme d'une révélation d'un déjà-là, vérité pensée comme essence possédée par l'objet ou par la situation que l'on déchiffre. Cependant, cette mise entre parenthèse du soi-conscient s'effectue sous le contrôle de la volonté et celle-ci n'échappe pas à la présence du sujet qui choisit d'investiguer un objet prédéterminé. Dans cette perspective, ce que l'on vise semble vouloir retenir deux formes de stabilisation toutefois paradoxales : celle du monde qui est connu dans son essence par l'expérience de la rencontre et celle du sujet à cet instant révélé à lui-même avec le surgissement d'une conscience aigüe de ce qui est et de ce qui pourtant se dérobe. Tout différemment, pour Deleuze et Guattari, il s'agit non pas d'investiguer un état de chose ou un état du sujet par un geste volontaire car leur attention se porte vers tout ce qui est devenir, changement, métamorphose. Deleuze écrit contre Heidegger et contre la phénoménologie en général que ce soit dans les travaux qu'il produit seul et dans ceux qu'il a poursuivis avec Guattari en cherchant le moyen de se défaire des puissances de la prédétermination. Dans notre vie ordinaire nous sommes amenés, en observant notre environnement, à ramener ce que nous percevons à des objets et à des situations connues, emmagasinées dans notre mémoire à partir de nos expériences passées. Cette compétence est naturelle et elle a été analysée avec les outils des neurosciences : La perception chez les animaux complexes comprend toujours des opérations d'emmagasinement des data, de comparaison, de classement (Di Bono, 2018). Il n'est pas envisageable de penser que l'on puisse supprimer ces réflexes sensoricognitifs. Deleuze, en 1962 dans sa thèse principale *Différence et répétition*, réfléchit aux conditions qui permettent de s'émanciper de ce moule expérientiel construit peu à peu au fur et à mesure des expériences, et qui tend à instaurer des schèmes de systématisation, en rabattant systématiquement tout ce qui arrive sur le mètre d'un déjà-connu. Cette question est aussi celle que pose Nietzsche avec le concept de *l'éternel retour*. Il s'agit de se demander à quelle condition nous réussissons parfois à « vivre », à « agir » sans nous conformer au joug des schèmes que ce principe de reconnaissance et de recommencement nous impose. Cette condition est toujours celle d'un *extérieur* qui nous fait signe et c'est à partir de ce processus involontaire que Guattari et Deleuze aperçoivent des devenirs. Le point de vue de Deleuze et Guattari défend une position « constructiviste » c'est-à-dire qui s'oppose à l'idée qu'il existe des états de vérité mais au contraire que la vérité est entièrement à construire. C'est une autre définition de la notion de vérité. Dans cette perspective nietzschéenne, on se libère du poids des états préjugés, d'une pensée des causalités et d'une généalogie des événements car le monde appelle le possible. Ce possible est envisagé comme production d'un inexistant, ce qui ne signifie pas que l'on appelle toutes les sortes d'événements de ses vœux car un vœu serait encore informé par trop de prédéterminations mais qu'il s'agit surtout de croire à un possible toujours renouvelé par les forces développées entre les corps -qu'ils soient physiques ou immatériels (sentiments ou pensées) - et qui nous implique activement en offrant la possibilité d'y participer. Dans la perspective d'une philosophie *intensive*, cette participation active permet l'élaboration d'un connaître, ou d'un sentir qui, en même temps qu'il construit du nouveau, construit aussi ceux qui sont impliqués dans le procès.

Deleuze et Guattari ont écrit 4 ouvrages ensemble entre 1972 et 1991. On pourrait nous reprocher de prendre appui sur des textes vieux de 40 ans et de surcroît sur des auteurs qui ont été violemment critiqués. Il a été reproché à Deleuze et Guattari de prôner une philosophie qui est douteuse du point de vue des valeurs ainsi que l'ont affirmé les « nouveaux philosophes » dans les années 1980 en s'attaquant en bloc à Michel Foucault, Jacques Derrida et Gilles Deleuze. À cette époque coïncident un puissant désaveu des philosophes soixante-huitards en France et un encensement et un engouement pour la pensée de ces mêmes philosophes outre atlantique, aux États Unis en particulier qui les baptise en bloc la *French Theory*. Les ouvrages polémiques et critiques de Bernard Henry Lévy¹⁰ (1977) et de Luc Ferry et Alain Renaut¹¹ (1985) accusent violemment les trois philosophes d'antihumanisme, d'inconséquence politique, de dogmatisme et d'hermétisme de principe (Halpern, 2013). Il est vrai que ces auteurs ont vécu et répondu aux événements qui ont secoué la société dans les années soixante, et que très certainement leurs écrits expriment un air du temps (Dosse, 2005, pp. 208-218), toutefois il est impossible de limiter la portée de la pensée deleuzienne à un contexte, car elle n'est ni moderne, ni postmoderne, Deleuze la qualifie de métaphysique en ce sens qu'elle exprime la nécessité de l'affirmation de l'infini¹². Les critiques se sont concentrées sur l'ouvrage phare de Deleuze et Guattari *L'Anti-Œdipe*, publié en 1972 au style assez iconoclaste, reflet de la société des années 60 prise dans les mouvements d'opposition et de libération. Celui-ci « témoigne de l'inscription indélébile de l'ouvrage dans son temps » ainsi que « du bruit qu'il a suscité avant d'être déposé dans la vitrine des curiosités soixante-huitardes » (Sibertin-Blanc, p. 5). Le contenu de l'ouvrage constitue une riposte vis-à-vis des pouvoirs écrasants des idéologies qui pèsent sur la société des années soixante : son style lui-même jette un pavé dans la mare des modes dominants caractérisant les doxa (discours scientifique, philosophique, politique ...). Le style se fait mineur en n'adoptant pas les canons de l'énonciation universitaire, il se fait mineur et détonne, il suffit pour s'en rendre compte de lire le premier paragraphe de *L'Anti-Œdipe*. Cela a desservi les auteurs ce que souligne Guillaume Sibertin-Blanc en 2010 qui reconstruit la problématique de l'ouvrage en regrettant que celui-ci ne soit pas mieux connu pour ses valeurs philosophiques et politiques. L'ouvrage critique les contraintes socioculturelles qui arriment les personnes parfois très violemment à des codes de prescription plus ou moins implicites. Ainsi Eugene Holland (2013) note que la critique d'Œdipe de Deleuze et de Guattari est adressée au système social qui se manifeste jusque dans les relations de répression et de rabattement familiales : les auteurs proposent une vision différente de celle de la psychanalyse ou de l'herméneutique dont les interprétations dominent la pensée à cette époque. Leur perspective rassemble politique et désir et propose la méthode de la «

¹⁰ Bernard Henry Lévy, 1977, *La barbarie à visage humain*, Paris, Grasset.

¹¹ Luc Ferry et Alain Renaut, 1985, *La pensée 68. Essai sur l'antihumanisme contemporain*, Paris, Gallimard.

¹² Alain Badiou, 2008, p. 110.

schizoanalyse¹³ qui renverse la direction de la causalité, en faisant dépendre la répression psychique directement des oppressions sociales. En 1998, Jean-Pierre Le Goff critique lui aussi l'ouvrage en dénonçant « l'éloge de l'inconscient comme triomphe de l'anti-culture, comme régression volontaire vers l'infra signifiant, lieu d'avant le partage entre le bien et le mal et de la production dans son immédiateté »¹⁴. Contrairement à la France, la réception américaine accueille plus que favorablement la *French Theory*. Outre atlantique, ceux qui sont appelés les penseurs de *la différence* ou les penseurs du *multiple ont* très tôt été reconnus et ont suscité des recherches nombreuses dans des domaines très variés et en particulier a constitué une source importante pour les *gender studies* qui y trouvent des sources pour dépasser la bipolarité des sexes (Dosse, p. 266). Cette influence est continue depuis les années 80 jusqu'à aujourd'hui. L'influence de Deleuze et Guattari alimente les recherches pluridisciplinaires d'un groupe de recherche international, les *Deleuze and Guattari Studies*, et leur influence est notable dans les départements universitaires d'art, offrant des outils pour penser « l'articulation de l'émancipation et du capitalisme, du désir et du pouvoir » (de la Vega, 2013). Le concept de *rhizome* de Mille Plateaux a été repris largement (en le détournant aussi) chez les créateurs de réseau internet ou dans le discours managérial.

Sans revenir dans le détail sur les critiques adressées à cette philosophie de la différence et de l'intensité, nous dirions simplement que la critique de l'antihumanisme vise une sorte d'irrévérence au regard des valeurs humanistes de la morale kantienne (il-légalité, mal-honnêteté, in-justice ...) en tant qu'elles sont enfermées dans des normes. Comment peut-on « coincer » quelqu'un qui n'est plus un sujet mais qui est en devenir dans des contextes toujours singuliers ? Ce sont ces questions qui poussent Deleuze et Guattari dans leurs propos et ces questions restent difficiles et n'ont pas vieilli, bien que les poser puisse susciter des réserves quant aux conséquences qu'elles induisent dans la gestion des politiques sociales. Prôner un constructivisme intensif pose le problème du jugement de valeur. En effet, si la valeur est placée dans le désir pris dans l'action machinique elle n'opère plus sur une évaluation de la visée et des conséquences que le processus génère. Ce problème est traité par les auteurs dans le sens qu'il s'agirait d'inciter à accompagner les productions dans le monde en luttant, tout en considérant chaque agencement dans ses particularités et ses tendances car il s'agit surtout d'éviter les jugements a priori qui empêchent d'inventer l'action qui est toujours à agencer. C'est le choix des jurisprudences contre les sentences issues de protocoles d'application tout faits. En effet, généraliser la jurisprudence c'est rendre la parole difficile et rendre les extrémismes impuissants, c'est aussi un idéal. Penser

¹³ L'auteur note que la schizoanalyse naît comme une riposte à certaines orientations de la psychanalyse qui enferment l'interprétation dans la relation œdipienne. Cette méthode n'en est pas une, elle propose un champ réflexif pluriel et hétérogène non unifié qui doit être suivi selon des lignes de bricolage créatif sans cesse réévaluées.

¹⁴ Jean-Pierre Le Goff, 1998, *Mai 68, L'Héritage impossible*, Paris, La Découverte (cité par François Dosse p. 265)

en termes de devenir et de contextes permet de croire au possible, ce qui installe cette philosophie dans une perspective positive, il s'agit toujours de croire que du possible peut se produire dans le monde. Pour cela, il s'agirait de faire en produisant avec désir en fonction d'un possible et ce possible correspond à une éthique. Mais l'éthique n'est plus a priori, elle habite l'agencement que l'on construit en travaillant à même les forces qui s'exercent en faisant reculer l'aveuglement des *a priori*. Toutefois notons que ces problématiques concernent peu les axes de notre travail de recherche dans le domaine de l'écoute de la musique, bien qu'évidemment elles soient au cœur des pratiques du métier d'enseignant.

Mais pourquoi avoir choisi ces deux auteurs qui ne parlent pas directement de la réception de la musique ? D'abord je dirais que Deleuze et Guattari m'aident à me défaire face à cette question gênante du « pourquoi les avoir choisis » et je reprends les paroles de Deleuze s'adressant aux étudiants lors d'un cours à l'université de Vincennes (1973) et qui les engage à « ne pas poser la question « pourquoi » car « il n'y a pas de réponse » ce qui compte c'est comment et avec quoi on travaille et il ajoute : « c'est une impression, je n'ai pas à me justifier ». C'est donc que ces auteurs m'ont fait impression et que cette impression a suscité un désir. Cette impression nous amène à tenter de comprendre comment se détermine une construction rencontrante à laquelle nous pourrions accorder notre croyance au regard d'une puissance de changement dans la relation au monde d'un jeune enfant. Il nous semble que Deleuze et Guattari produisent des concepts qui nous permettent d'en comprendre finement le processus.

Ni Deleuze ni Guattari n'abordent la question de la réception de la musique. François Dosse (2007) nous apprend que Guattari est surtout psychanalyste, mais aussi un bon pianiste amateur qui déchiffre les partitions des opéras de Wagner. Il fréquente des cercles de musiciens dont le compositeur de théâtre musical Georges Aperghis, des pièces de théâtre se montent avec les patients (p. 211) de Guattari qui accueille aussi des musiciens dans la clinique de La Borde dans laquelle il exerce. Par exemple les chanteurs Johnny Hallyday, Jacques Brel s'y sont produits (p. 82). Guattari écoute lui-même beaucoup de musique (Guattari, 1985). Deleuze fréquente assidument les salles de cinéma et les galeries d'exposition, ainsi que la littérature, il a produit beaucoup plus de travaux sur le cinéma et la peinture ou la littérature que sur la musique. Pourtant il affirme lui aussi avoir beaucoup écouté de musique¹⁵, il est aussi un ami de longue date de Pierre Boulez. Le musicologue Antoine Bonnet (2015) s'interroge sur la pertinence de la réflexion deleuzienne au profit d'une connaissance de la musique : « Le souci de Deleuze n'aura pas été celui de la musique pour elle-même, pas plus que celui d'un autre art pour lui-même, mais bien la musique, ou tout autre art, en tant qu'elle peut éclairer la philosophie sur les différents modes de pensée » (p.82). Son attention aux œuvres artistiques semble alors parfois se soumettre à une loi plus forte que celle de l'expérience de création ou de réception des œuvres elles-mêmes mais nous ne sommes pas de l'avis de Bonnet quand il affirme que Deleuze « aura eu

¹⁵ Deleuze, 2004c- Abécédaire O comme Opéra.

une opinion sur les arts » qu'il a gardée pour lui, mais qu'il ne lui aurait « pas importé d'avoir un rapport véritable, singulier avec les œuvres ». Ce n'est pas parce que Deleuze affronte sa pensée philosophique en construction à l'expérience de l'œuvre, que celle-ci perd en substance. Nous sommes ici au cœur du problème : faut-il avec Bonnet penser l'œuvre « pour elle-même » en postulant l'éminence ou l'a priori de l'œuvre ou bien faut-il produire avec et à partir de l'œuvre ? Il nous semble que Deleuze fait les deux, traversant l'éminence de l'œuvre à laquelle jamais il ne renonce. Nous ne doutons pas que Deleuze pense à partir de son expérience très singulière des œuvres, ce qu'il nomme être « sensible à un signe ». Le rapport de Deleuze aux œuvres est celui d'un amateur passionné. Il est vrai qu'il fréquente assidument la littérature et les galeries d'art et peu les salles de concert (Abécédaire, Opéra), mais chaque fois qu'il parle de la musique il ouvre des perspectives absolument enthousiasmantes : C'est ce qu'affirme aussi Jean-Marc Chauvel (2015) : « Deleuze lui-même, dans les exemples qu'il convoque sait faire preuve d'une pertinence qui laisse le musicologue admiratif ». Ses propos sur Édith Piaf, sur les œuvres d'Alban Berg et de Gustav Mahler, ses remarques sur la ritournelle et le galop, ou sur la voix chantée déterritorialisée, le concept de *Ritournelle* construit avec Guattari ouvre des perspectives capables de renouveler l'écoute musicale. En 2003, Ronald Bogue écrit que Deleuze s'intéresse à une poiesis, c'est-à-dire qu'il s'agit toujours d'un « faire » qu'il soit artistique, scientifique, ou philosophique et qu'il ne pose pas la question de la réception. Pour lui, tout est production, il s'agit donc de produire une réception qui est créative et les concepts de *devenir* informent le processus, tout est rencontre, dans tous les domaines d'expérience. S'ils n'abordent pas la réception de la musique qui n'est pas leur propos, nos auteurs nous parlent de rencontre et nous verrons qu'ils nous parlent aussi beaucoup du « son » qui joue un rôle dans la composition conceptuelle de la rencontre en particulier avec le concept de *ritournelle*. Ajoutons que les concepts de Deleuze et Guattari conviennent certainement particulièrement bien aux enfants. En effet, les enfants seraient particulièrement sensibles aux *devenirs*, concept qui est central dans la perspective intensive de la rencontre, les enfants *deviennent* ce qui est à rapprocher mais à ne pas assimiler au *devenir enfant* développé dans *Mille Plateaux*. *Devenir* parce que l'enfant est souvent à la place de celui qui ne sait pas, qui est perdu, qui accorde sa confiance sans savoir. Mais aussi parce que l'enfant n'a pas encore développé de conscience forte de sa propre subjectivité, et que celle-ci selon Guattari prend des aspects polysémiques, animistes et transindividuels qui caractérisent les sociétés sans écriture (1992). Buytendijk (1952), dans son ouvrage *Phénoménologie de la rencontre* développe son investigation sur le phénomène de la rencontre en observant lui aussi la période d'enfance comme particulièrement riche en rencontres. Nous observons dans cet ouvrage qui suit une perspective philosophique différente de celle que nous avons adoptée, que Buytendijk différencie nettement les formes de rencontres : celle qui est rare, la plus aboutie et parfaite et qui est celle de l'adulte (rencontre avec l'œuvre d'art, avec l'être aimé et avec Dieu) et celles qui sont innombrables et qui sont les petites rencontres enfantines valorisées par l'auteur mais de moindre rang dans sa pensée et qui sont

observées selon des caractères distincts ; par exemple l'auteur insiste sur la place du jeu qui laisse de l'ouvert dans l'expérimentation.

Reste la critique souvent adressée à Deleuze et Guattari qui concerne leur hermétisme auquel j'ai été confrontée concrètement. En effet, le paramètre de la difficulté que l'on éprouve pour comprendre un texte est très actif sur la manière dont on s'y prend. On pourrait dire que l'un des corpus de ce travail, c'est le corpus des écrits de Deleuze et de Guattari qui constitue le pari d'une hypothèse possible : Je parie que dans ce corpus je trouverai des éléments qui me permettront de poser la question de la rencontre avec l'œuvre musicale. Comme c'était difficile, j'ai lu le corpus d'une manière non philosophique, tout simplement par impossibilité de faire autrement. C'est la différence que fait Nathalie Heinich (2008) entre une interprétation hétéronome et une interprétation autonome ou plutôt celle que fait Michel De Certeau (1980) entre une tactique et une stratégie. La première est celle du profane, mais c'est très difficile d'être un profane, malgré les apparences, parce qu'il dispose de beaucoup de liberté et qu'il est enfermé dehors. Alors on mobilise tout un potentiel, sans savoir ce qui va marcher. On se fie aux croyances, aux intuitions, on tâtonne. Mais surtout, on prend appui sur un désir, et ce désir, on ne sait pas d'où il vient. Et là, j'ai écrit « on » parce que le « je » est complètement perdu : on lit des choses et on ne peut qu'accrocher des fragments et même, ce sont les fragments qui s'attachent. Ce qui fait sens : c'est d'abord un désir. Comme on l'apprend peu à peu avec nos auteurs en laissant reposer, ruminer, rêver, les textes à demi lus, le désir n'a pas d'objet précis. Il se confond ici avec une volonté de faire un travail. Le profane, s'il veut s'initier, il faut bien qu'il accorde toute sa confiance. C'est si difficile qu'il est impossible de ne pas prendre tout en bloc, comme un enfant fait totalement confiance à ses parents. Cette philosophie est comme une maison, et le problème pour moi c'était que la maison était ouverte mais inaccessible. Elle était ouverte par la séduction, le sourire, le franc-parler, un certain humour, une impression de liberté, on dirait par un style. Au début, je ne savais pas de quelle couleur était cette philosophie ni d'ailleurs que les philosophes avaient des couleurs. Je pensais peut-être que la philosophie c'était comme les mathématiques, avec l'un on apprend la géométrie euclidienne avec l'autre les probabilités et que ce qui les distinguait c'étaient surtout des objets conceptuels. Que la philosophie ait une histoire, je ne m'en doutais pas, tant Platon est cité un peu partout comme un maître, et il n'est pas faux non plus de penser dans une certaine mesure une inactualité des idées. Cela implique que j'ai pris la carte du parti avant de lire le programme. Peu à peu, j'aurais pu trouver ci et là des regrets, mais au contraire, des éléments de compréhension et d'incompréhension ont bâti un espace habitable. On dit qu'il faut un cadre théorique, en quelque sorte un outil jetable, que l'on peut substituer à un autre au besoin. Deleuze et Foucault parlent de la théorie qui doit servir comme une « boîte à outils » (Foucault, Deleuze, 1972), et Deleuze avec Parnet (1977) écrivent « voler, plutôt qu'interpréter », il s'agirait de prélever ce qui sert à un projet. C'est autre chose ici qui serait plutôt de l'ordre non d'un cadre avec lequel on travaille depuis un extérieur mais d'un espace habitable qui se présente comme un ethos, se caractérise par une *Stimmung*. On ne peut pas dire non plus de cet espace qu'il est un donné

fixe, car il s'accorde, s'étire, se module. La difficulté pour moi, a été d'utiliser cet espace habitable comme cadre théorique. Je ne sais pas si l'exposer ainsi est pertinent mais il me semble qu'un problème de ce genre s'est interposé dans ce travail.

J'ai mis beaucoup de temps à m'autoriser à écrire mais aussi à lire. De réelles angoisses qui concernaient la réception par les autres, les vrais spécialistes, les philosophes, les deleuziens et qui m'amenaient à ne pas parler du travail que je faisais : illégitime et anéantie à la fois. Sans formation de philosophie, on a beau dire, ce n'était pas facile car, même s'ils visaient une pop'philosophie, celle-ci n'a de populaire que son intention de passer à côté des traditions qui destinent les textes aux spécialistes, d'annoncer que la pensée est à tout le monde, d'accueillir les essais, les ratés, et même de propulser leurs livres offerts à l'éparpillement. Oui, mais on comprend vite que si tout le monde peut oser penser, pourtant ce geste ne se gagne qu'au prix fort : à propos de Deleuze, le philosophe Frédéric Streicher écrit que bien que les textes soient adressés à tout le monde, et malgré son succès auprès des soixante-huitards, « il faut bien comprendre que ce philosophe n'est pas un penseur démocratique » [en ce sens que] ... et si les hiérarchie s'écroulent, c'est pour laisser place à une nouvelle hiérarchie qui n'est plus fonction de l'autorité établie mais de la capacité à agir et à penser avec intensité » (Streicher, 2013). Émerge une autre forme d'aristocratie qui d'ailleurs, se retrouve partout chez Deleuze et Guattari : peut-être constitue-t-elle une de leurs contradictions car les bras ouverts cachent des chausse-trappes. L'aristocratie est réservée à ceux qui sont assez faibles c'est-à-dire mineurs pour être capables d'agir à contre-courant ou plutôt d'agir en phase avec un courant dans une relation de co-agentivité modulatrice. Nous avons trouvé la lecture excessivement difficile et nous sommes heureuse d'apercevoir que d'autres partagent notre effort : Le philosophe Elie During écrit qu'« avec Deleuze, ce qui est frappant, c'est que sa philosophie, tout en présentant une certaine puissance de séduction liée au style, est en même temps une philosophie difficile, extrêmement composée, texturée, grouillant de références parfois allusives à l'histoire de la philosophie » (During, 2013). John Raby, musicien qui soutient sa thèse en 2015 se plaint ainsi : « ce qui devait être un dialogue entre une œuvre musicale et une philosophie, est devenue un monologue intérieur à cette seule philosophie. Nous ne nous demandions plus « qu'est-ce que l'univocité peut avoir à faire avec la musique ? », mais « qu'est-ce que l'univocité ? » [...] c'est ainsi qu'indécis, bloqué entre une approche prudente (pour ne pas dire paralysée) et un usage intuitif, cette philosophie nous posa un problème cornélien de méthodologie ». Il est possible de percevoir un effet de *double bind* dans les propos de Deleuze et Guattari qui écrivent : « On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne » (MP, p.10). Ainsi, deux difficultés apparaissent : l'obligation de l'usage des textes et celui de la difficulté de compréhension des textes, deux écueils qui risquent fort d'empêcher tout simplement d'avancer dans le travail. Selon Deleuze il faut lire sans chercher à comprendre ce que veut dire l'auteur : « Si vous voulez savoir ce que je veux dire, trouvez la force qui donne un sens, au besoin un nouveau sens à ce que je dis. Branchez le texte sur cette force » (Deleuze, 1973). Ne rien comprendre... mais

faire fonctionner ... Mais avec eux de toutes façons il n'y avait aucun risque, je ne risquais pas de « comprendre » c'était plutôt comme lire une langue inconnue. Toutefois, dire « il n'y a rien à comprendre dans un livre » ne veut pas dire que le livre ne dit rien, en tout cas pour ma part j'ai essayé de comprendre, je ne vois pas ce que j'aurais pu faire d'autre. Arnaud Villani (2005) annonce différemment le mode de lecture adéquat qui selon lui engage directement une forme d'adhésion : « la décision de faire confiance à un auteur est simple *requisit de lecture*, étant entendu que si on a le droit de penser ce qu'on veut d'un auteur, nul n'a le droit de lui prêter des conceptions qu'il refuse expressément. [...] Faire confiance à un auteur signifie le laisser parler. Il faut du temps pour qu'un philosophe parle en soi. La tendance à remplacer l'auteur par soi-même est irrésistible ». Cet avertissement de Villani s'adresse plutôt aux critiques qui opposent des objections. Évidemment mon usage du texte n'est pas critique, il est empathique et, je l'espère, surtout un peu machinique. Empathique par croyance et confiance accordée, par affinité inexplicable avec un auteur, par désir. Machinique par obligation de brancher les propos des deux philosophes sur du concret. Mais cela ne rend pas ces remarques de Villani inutiles. Certes, nous comprenons qu'il vaut mieux utiliser leurs livres à contresens plutôt que de comprendre sans les utiliser. Faire fonctionner le livre -plus modestement quelque chose du livre- « avec » un extérieur et comprendre les livres, a été pour moi un processus unique, interactif et simultané : observer dans le monde qui m'entoure des choses, hétérogènes, qui entraînent en relation avec le propos du livre, qui font signe, et lire le livre par l'observation des choses. Autant dire qu'on branche deux inconnus l'un sur l'autre : rébus du texte sur opacité du monde. Mais là, entre le livre et le monde, s'affronte aussi le mur de nos représentations déjà installées. Ainsi « ça résonne » mais en réalité ça amplifie du déjà-là, des croyances, des questions auxquelles on croit trouver une réponse, réponse qui occulte le rébus du texte en même temps qu'elle forçait la vérité préconstruite du regard sur le monde. C'est en cela que Villani a raison de nous avertir qu'il faut du temps pour laisser parler un auteur en soi. Par exemple pour ma part, entre autres, je suis tombée dans le piège des signes. Deleuze parle des signes, j'avais lu « Proust et les signes » réécrit en 1976. On est tellement habitués à une démarche sémiologique, la trace de pas sur le sable c'est le signe que quelqu'un est passé avant, avec de l'habitude et de l'expertise on peut même dire comment, qui et quand quelqu'un est passé. On mélange ça avec des infusions phénoménologiques implicites avalées peu à peu, ci et là, à notre insu. L'impact de la phénoménologie et de la sémiologie ont été si forts au 20^{ème} siècle qu'on en est pétris sans en jamais avoir lu une seule ligne. Questions de l'origine, de la Vérité, de l'interprétation des signes... on a vite passé le pas, et confondu des agencements avec l'apparition de traits de vérité, ayant rejoint le point qui nous externalise. Seul le doute, une ténacité, la lassitude et la certitude d'une impuissance nous repêchent provisoirement. Car l'écart n'est pas si large, entre d'une part l'agencement provisoire qui se crée et produit certaines intensités dans des corps et qui produit la vérité de cet agencement comme signe d'une détermination qui s'exerce-là, qui est ainsi le signe de possibles que possédaient potentiellement ces corps-là et d'autre part, tout près et irréductiblement autre, la mainmise sur un dévoilement de vérité prise telle-quelle comme vérité originelle.

L'écart n'est pas si large entre « le tranchant de nos déterminations » et le déterminé prétranché. Deleuze affirme qu'« il n'y a rien à comprendre dans un livre ». Il est vrai que les auteurs eux-mêmes semblaient avoir tout fait pour me mettre le plus d'embûches en travers de ma lecture, en particulier d'écrire sans annoncer « de quoi » ils allaient parler, sans introduire, sans accompagner la lecture. On aime bien que l'auteur prenne un peu souci de nous, ça encourage : Jean-Marie Schaeffer écrit de cette façon : « Prenons un exemple. La fonction native des rouleaux de peinture à thème bouddhiques... » ou encore « pour simplifier les choses, je me bornerai pour le moment à l'attention perceptive. Essayons de voir à l'aide d'un exemple trivial ce qui se produit... » ou alors « Jusqu'ici j'ai tenté d'établir que l'appréciation esthétique est un état intentionnel... » ou enfin quand il nous encourage en avertissant son lecteur que le propos va devenir ardu mais qu'il faut en passer par-là.... Il nous emmène pas à pas, ce n'est pas toujours facile mais nous le suivons dans son raisonnement ; avec Deleuze et Guattari pas de père protecteur on vous lâche dans le chaos tout de suite :

« Nous avons écrit L'Anti-Œdipe à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. Ici nous avons utilisé tout ce qui nous approchait, le plus proche et le plus lointain. Nous avons distribué d'habiles pseudonymes, pour rendre méconnaissable. Pourquoi avons-nous gardé nos noms ? Par habitude, uniquement par habitude. Pour nous rendre méconnaissables. Pour rendre imperceptible, non pas nous-mêmes, mais ce qui nous fait agir, éprouver ou penser. Et puis parce qu'il est agréable de parler comme tout le monde. [...] Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun reconnaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés. [...] Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées [...] dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques » (MP, p. 9).

Les auteurs ont disparu dans le livre. Pas de père protecteur... le sujet d'un livre, c'est un bon Dieu fabriqué... Mais Deleuze a lui-même beaucoup lu de philosophie, il « tient Spinoza sur son cœur », il aime Nietzsche, il écrit des monographies qui s'inscrivent dans l'histoire de la philosophie, Kant, Leibnitz, Spinoza, Nietzsche, l'empirisme. Son geste et celui de Guattari seraient-ils ceux d'un pervers ? D'ailleurs ils aiment aussi les pervers. Toute la difficulté pour eux, le challenge, c'est écrire un livre contre la puissance de la doxa sans la refabriquer ailleurs, Contre Doxa ne sera pas Bon Dieu. Ne pas durcir en crédo les pointes de déterritorialisation qui filent en dehors des idées reçues. Nous avons besoin de toutes sortes de livres, et, comme l'affirme le musicien John Cage lorsqu'il s'aperçoit que certains musiciens refusent d'improviser sans filets et que d'autres apprécient très peu de contraintes : « J'ai essayé de donner l'exemple de cette société où l'on pourrait à la fois être libre et pas libre, [...] dans certaines de mes œuvres] j'ai donné des exemples de comment être libre et dans d'autres encore des exemples de comment ne pas l'être, j'espère qu'à

l'avenir, nous aurons besoin de toutes ces sortes de personnes » (Kostelanetz, 1988, p.125). Entre l'improvisation et le déchiffrement, l'hermétisme de la lecture est le prix à payer, afin d'engager le lecteur à déchiffrer et à inventer en même temps. Tout s'emmêle et fascine dans ces lectures, comment résister aux sirènes des signes de Proust, aux mystères ouverts par l'événement de Logique du Sens, comment trier entre tous ces appels. Deux manières d'entrer dans les textes nous semblent nous permettre d'engager un début d'écriture : ce qui nous plaît et nous attire dans ces textes, et ce que nous pensons pouvoir en comprendre. Le filtre est posé, et filtre parmi nos lectures, en dehors de notre vouloir qui se trouve dimensionné à ce que nous pouvons y voir. Nous ne partons pas de ce qui est utile à notre recherche, tout en faisant le pari que ce qui filtre correspond à ce que nous voulions attraper. Certainement que certaines pièces qui auraient fait tourner notre machine plus vite ou avec un meilleur rendement vont nous manquer, mais nous ne les avons pas aperçues.

Nous ne savions pas que parler de la rencontre nous entraînerait vite du côté du devenir, c'est-à-dire de l'insaisissable. Au contraire, nous pouvions croire que « rencontrer » s'entendrait plutôt du côté de l'être stable, du solide, du pérenne. Bien sûr on sait que rien n'est durable au-delà d'un certain temps mais on peut se leurrer et la rencontre ce serait celle que l'on fait une fois pour toutes, cet élixir d'oubli qui installerait l'avenir dans un quotidien jonché de choses et de personnes sur lesquelles on peut compter. Un vocabulaire mystérieux : *heccéités, devenirs, ritournelles...* permet de décrire ces expériences. Nous sommes touchées par « l'inventivité conceptuelle des dixième et onzième plateaux de *Mille Plateaux* » (Guesdon, 2016, p. 15). Pour aborder le sens de l'expérience humaine que Deleuze et Guattari pensent en termes de « rencontres » nous filons à leur suite dans ce monde conceptuel très étrange et décalé mais jamais détaché de notre expérience concrète du monde (que ce soit la nôtre ou celle des autres qui nous est donnée à comprendre). Le philosophe deleuzien Philippe Mengue nous en donne un exemple en 2015 avec son ouvrage sur sa pratique sportive : rien de plus commun que de « marcher, courir, nager » et pourtant, en plongeant dans le processus du mouvement, de la vitesse, du déplacement dans un paysage, des métamorphoses expérimentées lorsque l'on « devient amphibie » en nageant par exemple, de sa description de la légèreté du corps gravissant la pente d'une montagne qui soudain métamorphose la sueur du devenir pachyderme du marcheur au point de son épuisement ravi : Philippe Mengue nous persuade de la réalité de ces expériences de *devenirs* en même temps que de leur vanité et de leur inconsistance auxquelles toutefois il n'est pas question de renoncer. Alors, l'explication conceptuelle elle aussi devient pachydermique au regard de ces expériences mineures. L'explication traque le juste mot sur la ligne fragile qui fracasse l'ensemble dans un ridicule. Le danger n'est pas le ridicule il serait plutôt celui de verser dans le dégoûtant : parce que trop personnel, trop détaillé, parce que trop de mots là où il ne faudrait que suggérer. Un échafaudage conceptuel métaphysique se dessine autour de la modestie des rencontres : Reculant devant le *Virtuel*, nous pouvons nous demander : croit-on à ces histoires d'*heccéités*, de *devenirs* et

de *ritournelles* ? Philippe Mengue nous aide à répondre en suggérant « qu'il y a une zone de la pensée où croire et ne pas croire devient indifférent » :

Est-ce que je crois, me demandera-t-on, à ces histoires de lignes, d'indéfini, de devenir animaux, poissons, oiseaux etc... ? À toute cette métaphysique ou mythologie conceptuelle élaborée sous l'inspiration du vécu sportif et aidé par la métaphysique deleuzienne du multiple ? Je répondrai à mon tour avec un petit sourire à cette question taquine que ce n'est pas la question, qu'il n'y a pas à choisir, que j'y crois et n'y crois pas en même temps (p. 218).

Comme le note Mengue, il s'agit de se tenir sur un plan qui vacille dans un entre-deux : car est-il possible à la fois de croire et de ne pas croire ? oui, si l'on se tient sur un ruban de *Noebius* qui fait passer d'une face à l'autre sans que l'on puisse dire que l'un se distingue de l'autre : les deux côtés se distinguent et ne se distinguent pas. Mais penser le monde ainsi oblige à renverser nos habitus de pensée et c'est ce qui a été aussi une tentative dans ce travail : peut-être y sommes-nous arrivés et peut-être non. Peut-être qu'à certains moments cela a un peu fonctionné, peut-être qu'à d'autres nous sommes retombées dans nos anciens modes d'agir et d'observer.

Aller à l'essentiel, en avons-nous été capable ? On s'aperçoit de plus en plus que faire une thèse est un *work in progress*. Avant de comprendre comment entreprendre, avant d'empoigner la chose, trop de ce qui nous encombre et que l'on avait l'impression qu'il fallait tirer au clair se retrouve dans l'écrit de la thèse et c'est là qu'il faudrait à présent désherber en jetant des parties entières. Mais on ne peut plus le faire parce qu'il faut terminer provisoirement. Le temps manque.

Le chapitre 1 constitue une réserve. Disons que ce gros chapitre constitue une somme de savoirs qui capitonne l'habitat à partir duquel l'espace vide dans lequel nous nous lançons présentait moins de risques. Nous ne l'avons pas composé au début de ce travail, plutôt même vers la fin, et le fait de l'élaborer a facilité la prise de risque de l'écriture : dans toutes les incertitudes que nous avons à supporter il y avait cet adossement à un domaine connu, musicologique, et sans lui nous n'arrivions pas à démarrer. Pour le dire avec Deleuze et Guattari, ce chapitre est un arbre planté dans le *rhizome*, et cet « arbre » aurait dû être raccourci, envahi, rétréci, ce que nous n'avons pas fait par manque de temps. Notre question concerne la manière dont nous faisons l'expérience de la musique et nous avons orienté notre recherche sur les répertoires de musique savante européenne. Ce chapitre démarre par une présentation des conceptions et des pratiques de l'écoute musicale au 18 et 19^e siècle. Nous dirions que rappeler tout ce qui se rapporte aux conceptions de l'écoute « pure », à une posture révérencielle face aux œuvres musicales, à la problématique occidentale positiviste qui caractérise un mode d'appréhension du monde à partir de la

séparation sujet/objet, tout ce qui se rapporte aux pratiques et représentations qui ont si puissamment marqué nos représentations de l'écoute musicale depuis le 18^e siècle jusqu'à aujourd'hui, nous permet de dégager un fil épistémologique dont le paradigme se retourne avec les propositions que nous pourrions qualifier d'écologiques « avant l'heure » de Simondon, Guattari et Deleuze que nous avons suivies dans l'élaboration de ce travail. Ces éléments historicisés jouent alors la fonction d'une sorte de tremplin qui permet d'apprécier l'écart entre ces conceptions d'hier souvent encore aujourd'hui habituelles de l'écoute avec celles que nous avons, à partir du chapitre 2, cherché à élaborer à partir de nos lectures sur les événements de rencontre. Nous dirions que si ce premier chapitre se présente comme un « arbre » en ce sens qu'il recherche les oppositions ou les filiations, il nous semble que la fin du chapitre 1 montre de nombreuses « radicules » qui rejoignent peut-être le rhizome de notre exemplier¹⁶ : par exemple ce qui concerne l'importance du corps dans l'acte d'écoute se retrouve dans le chapitre 6 avec les exemples des écoutes de Tom et de Jim (Bizet) ; La question des *conduites d'écoute* et en particulier l'écoute imaginative est arrimée aux exemples d'Isabelle (Britten) et de Giulio (Godefrid) mais aussi d'une certaine manière à mon expérience de l'écoute de Prokofiev et à celle de Pierre Arditi (Mozart) ; enfin, la proposition de l'écoute « aspectuelle » développée par Jean-Marie Schaeffer (2015) et par Levinson (1997) nous permet de discuter les comptes rendus d'écoute de Jane (répertoire baroque) mais aussi étayent nos observations de l'écoute gestuée de Tom (Bizet).

Après ce long premier chapitre, le chapitre 2 nous permet de clarifier notre « méthode ». Démarrer un écrit qui se veut universitaire par la méthodologie n'est pas habituel : en général d'abord on pense le cadre qui permet de problématiser et donc de faire apparaître une question. Dans ce travail tout se fait en même temps l'expérimentation informe le cadre théorique et la question se construit en se métamorphosant et en se problématisant par les exemples. Notre méthode se caractérise par la position impliquée du chercheur qui ne doit pourtant pas être confondue avec un subjectivisme. L'objet de ce travail est de constituer un exemplier des rencontres avec des œuvres mais affirmons déjà que rien ou presque dans cet exemplier ne constitue une preuve de rencontre entre des enfants et des œuvres : l'objet de ce travail est simplement d'actualiser une réflexion à la suite de laquelle nous pourrions poser une hypothèse : sans affirmer que les enfants ou les différentes personnes impliquées dans ce travail aient rencontré quoi que ce soit, nous aimerions poser en hypothèse des contours de rencontres possibles. Nous réfléchissons à la manière dont notre exemplier se remplit avec nos exemples -ou épisodes, -ou cas, ou moments. Or il s'agit d'une entrée « par rencontre » dans l'exemplier qui appelle notre participation active : cet exemplier est donc celui de nos rencontres avec ce que nous postulons être les rencontres des enfants ou adultes. Car, en suivant peu à peu nos auteurs dans la perspective que nous avons choisie, nous comprenons qu'une rencontre est toujours une rencontre de rencontre. Nous voulions nommer notre thèse « produire un exemplier par rencontre », titre peu explicite mais qui

¹⁶ Voir « Exemplier des rencontres » (p. 348)

nous semble refléter l'ensemble de cette recherche. Nous verrons que se côtoient dans l'exemplier des extraits du corpus des vidéos enregistrées à l'école pour cette thèse mais aussi des interviews d'étudiants, des compte rendus de travaux d'étudiants, des expériences d'écoute personnelles, des lectures poétiques, des extraits de films ou de vidéos de concert mais aussi des anecdotes ... Cette hétérogénéité dans l'exemplier s'explique par la nécessité du tâtonnement mais aussi parce que notre recueil des données se fait « par rencontre ». La rencontre est affectée et « l'affect ne relève pas de catégories extensionnelles, susceptibles d'être nombrées, mais de catégories intensives [...] correspondant à un auto-positionnement existentiel. Dès lors qu'on s'avise de quantifier un affect, on perd aussitôt ses dimensions qualitatives et sa puissance de singularisation, d'hétérogénéité, en d'autres termes les compositions événementielles, les « heccités » qu'elle promeut (Guattari, 1987). Si cette méthode de travail « affectée » peut sembler pertinente au regard de notre objet de recherche, pourtant cela nous amène à aborder une réflexion sur la valeur des faits que nous rencontrons/observons. Nous terminons avec une réflexion sur la valeur des expériences que nous voulons conserver.

Le chapitre 3 nous fait avancer à petit pas. Il se partage en deux parties. D'abord, nous distinguons différentes manières historiques et philosophiques de penser l'« événement ». En effet, si l'événement est indissociable du phénomène de rencontre tel que le pense Deleuze (Zourabichvili, 1994), pourtant la notion d'événement doit prendre alors une définition particulière. Ainsi, selon les disciplines, un même phénomène peut être ou non considéré comme un événement pour Deleuze. Nous concluons avec l'événement tel que Deleuze l'entend en 1969 dans son ouvrage *Logique du sens*, une conception de l'événement qui nécessite un jeu particulier de langage accompagnant les faits. Dans la seconde partie du chapitre, nous avons choisi de nous arrêter sur les concepts de Georges Simondon que nous prenons le temps de détailler. Les nombreux concepts simondiens de *disparation*, *transduction*, *états préindividuels*, *états métastables* ont beaucoup influencé Deleuze. Anne Sauvagnargues écrit en 2009 que « l'impulsion de Simondon est absolument essentielle pour la philosophie de l'intensité » car elle permet de penser « le devenir de l'individuation comme procès réel » (p. 242). Cette lecture de Simondon (1958, 1964, 1989) a été pour nous particulièrement aidante. En nous donnant des clés de compréhension pour la lecture de *Mille Plateaux*, elle nous a permis d'en apercevoir les lignes communes et les lignes de divergence. Pour que les concepts deviennent pour nous des outils, il nous a fallu les écrire en les explicitant, en les interrogeant librement, mais aussi en les éprouvant à de premiers exemples. Ce travail *in progress* d'explicitation apparaît dans ce chapitre 3.

À partir du chapitre 4 nous entrons dans notre sujet en associant plus fortement les exemples et les concepts deleuzo-guattariens essentiellement tirés de *Mille Plateaux*. Pourtant notre lecture de Simondon reste proche des analyses que nous conduisons et nous sollicitons son approche tout au long de notre travail. Le chapitre 4 concerne principalement le concept de *ritournelle* en lien avec la notion de *territoire* qui permet d'observer les mouvements entre ce qui est connu et ce qui est inconnu. L'exemple d'une fillette

apprenant une comptine nous montre des effets de *territorialisation* et de *déterritorialisation* dans l'interprétation de la chanson. Le second exemple est celui de Giulio dessinant son écoute d'une œuvre pour harpe. Il nous permet de revenir sur la notion de territoire mais l'analyse prend appui surtout sur le concept de *synthèse disjonctive* que Deleuze propose en 1968 dans *Différence et répétition* et qui est repris en 1972 dans *L'Anti-Œdipe*.

Dans le chapitre 5 nous nous intéressons aux spécificités du sonore qui génère une puissance non spécifique mais particulièrement active et puissante dans les phénomènes de dé-territorialisation. L'exemple musical du *Boléro* de Ravel nous permet de revenir en musique sur la notion de *territoire*. Nous donnons ensuite des exemples de *devenir musique* en prenant appui sur notre expérience personnelle d'écoute du conte musical *Pierre et le loup* de Prokofiev et sur celle de la *Promenade en traîneau* de Léopold Mozart que relate le comédien Pierre Arditi à l'occasion d'une interview. Dans ce chapitre, d'autres répertoires musicaux seront abordés, non sous la forme d'exemple, mais comme appui pour notre appropriation des concepts. Ici aussi, nos exemples soutiennent notre réflexion, et ne valent que pour leur potentiel à faire émerger des hypothèses.

Enfin nous terminons avec le chapitre 6. Celui-ci présente deux exemples. Celui de l'interview de Jane, jeune enseignante, qui parle de ses répertoires musicaux baroques de prédilection : ses propos nous aident à réfléchir à la place du plaisir de l'écoute musicale qui est un moteur puissant des pratiques d'écoute des amateurs. Or le sentiment de plaisir pose problème au regard d'une philosophie de l'intensité qui privilégie le désir : nous profitons des aveux de Jane pour tenter d'y voir plus clair. Cette question de l'ambivalence plaisir/désir trouve sa pertinence dans notre dernier exemple que nous conduisons grâce à Tom, Jim et Ange, trois enfants de CE2 qui ont été filmés pendant une séance en classe. Nous observons les états de plaisir mais aussi la manière dont l'écoute de Tom est conduite au plus près des événements sonores grâce à la médiation des mouvements du corps qui lui permettent de ressentir, de suivre et aussi de nous montrer le processus d'une métamorphose en acte pendant le déroulement d'une pièce pour orchestre de Bizet. Les chapitres 5 et 6 permettent, nous semble-t-il, d'avancer plusieurs façons pour penser des rencontres possibles avec la musique.

1 QUELLES RELATIONS AVEC LES ŒUVRES MUSICALES ?

Ne sachant pas ce qu'est « une rencontre avec une œuvre », c'est-à-dire ne sachant pas si une telle rencontre est obligatoirement esthétique ou au contraire peut s'émanciper de tout investissement sensible, ni de quelle manière et dans quelle mesure devraient pouvoir s'articuler la part sensible et la part non sensible dans la rencontre, nous avons, pour ce travail, besoin de constituer un corpus auquel nous pourrions adosser nos observations des pratiques enfantines à partir de la constellation conceptuelle deleuzo- guattarienne permettant d'appréhender les événements de rencontre. Nous faisons l'hypothèse que si toute rencontre avec une œuvre n'est pas obligatoirement d'ordre « esthétique » inversement, toute expérience esthétique ne serait pas obligatoirement de type « rencontre ». C'est ainsi que dans ce chapitre 1, nous avons laissé de côté la question de la « rencontre », afin de nous concentrer sur les modes de faire avec les œuvres musicales eux aussi déliés d'une obligation stricte de relation esthétique. En effet, il est utile de connaître l'existence des pratiques culturellement transmises mais aussi l'existence des modes peut-être plus « naturels » par lesquels un humain s'empare du phénomène sonore. Sans vouloir reconduire l'opposition classique nature/culture, il est bien évident qu'un organisme naturellement respire et par nécessité vitale qu'il sursaute en entendant un son inhabituel, même si la façon de sursauter diffère culturellement, ce que Marcel Mauss a bien montré (1950). Nous voudrions donc comprendre comment on écoute de la musique en postulant un continuum entre les modes d'écoute plus ou moins acculturés. Du point de vue des relations à construire avec les œuvres musicales, les pratiques des amateurs au 18^e et 19^e siècle et leur articulation avec les théories philosophiques émergeant à la même époque ont contribué à l'établissement de codes qui ont fortement marqué nos pratiques et nos représentations de l'écoute attentive de l'œuvre musicale jusqu'à aujourd'hui. Cette attention aux œuvres s'est cristallisée très vite sur diverses postures que souvent les auteurs ont identifiées et hiérarchisées à l'époque comme exclusives les unes des autres en fonction de l'intensité psycho-affective ou cognitive investie dans la relation. Sans vouloir affirmer une historicité stricte des postures d'écoute, mais tout en soulignant l'existence d'une filiation par l'effet d'une tradition de l'écoute musicale, ces modes de l'écoute savante informent encore actuellement nos représentations de l'écoute musicale ainsi que nos pratiques.

Nous nous sommes donc attardée dans ce chapitre sur ces conduites d'écoute nées au 19^e siècle, conduites instruites, ou amateurs, montrant les auditeurs dans des postures plus ou moins engagées et investies. Il nous a semblé pertinent de retrouver ensuite des traces de ces manières pratiquées et pensées au 19^e dans « les conduites d'écoutes » mises en évidence en France dans le cadre de nombreuses recherches sur les conduites de réception

de la musique. Celles-ci se sont succédées avec une grande régularité depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Elles permettent de mettre en évidence certains traits de l'écoute musicale.

Pourtant, nous doter d'une connaissance d'un ensemble - non exhaustif- de ces modes de l'écoute ne suffit pas car le simple fait qu'une conduite existe lui donne une valeur d'existence mais non pas une valeur esthétique. Or les conduites d'écoute ont également fait l'objet de réflexions esthétiques philosophiques récentes qui nous sont utiles afin de valoriser ces conduites d'écoute observées *in situ* dans nos exemples. De ce point de vue, les propositions philosophiques de Jean-Marie Schaeffer (2015), celles de Jerrold Levinson (1997, 2006) et de Richard Shusterman (2000, 2008) nous ont semblé utiles pour analyser et comprendre certaines conduites d'écoute en lien avec notre question de la rencontre, en particulier par la liberté qu'elles prennent (avec Schaeffer et Shusterman) avec l'objet-œuvre en quelque sorte ignoré en tant que monument institutionnellement reconnu et à connaître. Ces philosophies modèlent des conduites à la fois modestes parce qu'à la portée de tout le monde et toutefois exigeantes dans la définition d'un savoir-faire perceptif distinct des conduites ordinaires. De ce fait, les réflexions de ces auteurs sur les stratégies esthétiques de la perception nous ont semblé pouvoir s'adapter aux modes de faire des enfants.

Nous voulons donc insister dans ce premier chapitre sur une épistémologie des conduites musicales et nous avons fait le choix de suivre un fil tendu sur une ligne qui distingue et assemble les descriptions des modes de faire concrets et la pensée esthétique sur ces modes de faire.

1.1 FONDEMENTS ET TRACES D'ÉCOUTE AU 18^E ET AU 19^E SIÈCLE

Le musicologue Jean Molino (1975) opte pour une « tripartition » des pôles poïétique de la création, esthétique de la réception et d'un niveau neutre d'analyse qui est réservé à l'analyse immanente de l'œuvre. Cette perspective se montre alors réservée quant au pôle esthétique, aperçu comme extrêmement fluctuant et manquant de fondations qui permettent de distinguer des valeurs et ouvrant large la voie au relativisme. Gérard Genette (1997) et Jean-Marie Schaeffer (2004) optent pour une distinction binaire entre poïétique et esthétique, en opposant ce qui relève de l'œuvre d'une part et ce qui relève de la réception de l'autre. Ces oppositions franches qui sont aujourd'hui réinterrogées par les théories écologiques de la réception (Gibson 1979, Clarke 2005, pourtant sont déjà décrites par Molino comme difficiles à envisager séparément : « Le fait musical est un fait social total » affirme-t-il en reprenant l'observation de Mauss à propos du « don » qui implique la totalité d'une société et de ses institutions. Ces distinctions, qui permettent de comprendre et de valoriser chaque pôle, ne sont pas opératoires à la fin du 18^e siècle, époque où naissent conjointement la notion d'œuvre d'art et celle de l'Esthétique, domaine de la philosophie qui confond la question de l'art avec celle de sa réception. Nous savons que les philosophes ont de tout temps traité la question des arts et celle de la musique depuis Platon et Saint Augustin en faisant porter leur pensée sur les pratiques et sur les effets de ces pratiques, mais sans élaborer de concept spécifique. Au 18^e, la philosophie rencontre les arts en donnant naissance au domaine de l'Esthétique ce qui suscite des textes très nombreux écrits par des théoriciens des arts ainsi que par des philosophes. Apparaissent alors en Europe les grands thèmes qui font de l'art le lieu de pratiques sociales nouvelles qui investissent autour des œuvres des valeurs que Schaeffer (1994) décrit sous le terme de « religion de l'art ». S'actualise en même temps un important changement de paradigme qui émancipe les œuvres de leurs fonctions auparavant reconnues en lien avec des commandes institutionnelles destinées à des publics et à des occasions bien identifiés : écrire, produire de la musique pour accompagner des fonctions diverses de la vie sociale. Cependant ces nouvelles pratiques artistiques ne renvoient pas toutes à de tels enjeux « spéculatifs » affectés d'un fort régime de spiritualité artistique. Martin Kaltenecker (2010) met en évidence la variété des pratiques de l'écoute musicale à partir de traces que cet auteur récolte dans des textes d'époque ; ceux-ci attestent de l'importance des sensations émotionnelles ou hédoniques, de la saisie analytique ou spirituelle des œuvres qui sont recherchées selon les amateurs. Ces manières différentes d'écouter la musique se retrouvent dans nos pratiques actuelles, pour des raisons diverses, certaines liées tout simplement au traitement psycho perceptif du son par l'humain, d'autres par effet de l'impact de représentations nées il y a deux cents ans et dont on retrouve des traces dans nos représentations actuelles. Il est vrai qu'aujourd'hui « la religion de l'art » tend à s'estomper au profit de pratiques « éclectiques » (Coulangeon, 2003) mais ce détour

historique nous a semblé pourtant nécessaire pour situer notre question de la « rencontre » qui, nous le verrons en particulier avec le point de vue de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1991), s'actualise en dehors de toute pensée positiviste et de toute transcendance. Apercevoir plus clairement ces « racines » qui sont les nôtres nous a permis aussi de mieux positionner les enjeux d'une philosophie des devenirs qui modifie, voire qui annule la relation dissymétrique du sujet à ses objets considérés comme des entités distinctes a priori.

Nous rappelons donc ici les spéculations et les pratiques de l'écoute musicale dont nous avons hérité depuis l'époque des lumières en considérant la question de la réception des œuvres musicales et en laissant de côté celle de leur facture.

1.1.1 POLES DE L'ŒUVRE, DE L'ARTISTE ET DU RECEPTEUR

En italien, l'*operaio* est l'ouvrier, le manœuvre, celui que nos représentations assimilent au sous-fifre agissant avec ses mains sous la responsabilité et les ordres d'un autre. Jacques Morizot (2009, p.323) rappelle que la notion d'œuvre possède une étymologie ouvrière, le mot dérive en effet du mot latin *opera*. Aujourd'hui nous retenons pour « œuvre » surtout la marque « d'une maîtrise ou du génie de son auteur » et par exemple, à l'école, à la différence de nos collègues canadiens, en France nous résistons encore parfois à déclarer « œuvres » ce que nous préférons nommer des « productions » artistiques enfantines. C'est que l'œuvre d'art comme « résultat intentionnel d'une action » renvoie habituellement au pôle poïétique d'une création exceptionnelle. Umberto Eco (1962) confirme cette proposition en précisant que « dans notre perspective d'occidentaux, seule mérite le nom d'« œuvre » une production qui est due à une personne et qui [...] conserve cette empreinte personnelle à quoi elle doit son existence, sa valeur et son sens » (p.35). Anticipons pour dire que Deleuze et Guattari vont plus loin et réservent quant à eux en 1991 une place exceptionnelle, ontologiquement gagnée, puisque selon eux, au sein des productions humaines, seule l'œuvre d'art actualise « le possible » (Bogue, 2007). Jean-Luc Leroy (2003) démonte, à partir de son analyse d'un bestseller de la musicologie¹⁷, ces jeux de hiérarchie qui opposent aussi souvent corporalité et sentiment éthéré du sonore et qui font perdurer, aujourd'hui encore, par exemple l'idée que le compositeur est l'artiste : c'est lui le maître d'œuvre alors que les instrumentistes ne sont que des interprètes, des sous-fifres qui obéissent en suivant les règles de la partition. En soutien de ces représentations concernant les répertoires qui se transmettent par le document écrit, la nature « allographique en deux

¹⁷ Il s'agit de l'ouvrage d'André Hodeir, 1951, *Les formes de la musique*, Paris, Que-sais-je ? Presses universitaires de France.

temps » (Goodman, 1968) de l'œuvre musicale¹⁸ résonne avec ces hiérarchies et bien que l'auteur envisage l'idée de l'inexistence d'un original dans le domaine de la musique, le poids social accordé à l'unicité du geste créateur attribue cette place à la partition originale Urtext qui se trouve directement débordée par la multiplicité des interprétations musicales¹⁹. Pourtant les amateurs et aussi les musiciens savent que l'on cherche souvent vainement la trace dans la partition de ce que l'on a entendu ou produit. On retrouve encore ces représentations dans l'espace de production des musiques populaires à la fin du 20^e siècle, par exemple au travers des pressions exercées par les maisons de disques pour inciter les chanteurs à composer leurs propres textes et éviter les reprises, cela malgré la pratique répandue des reprises par les plus grands artistes (Cusic, 2005²⁰). Joëlle Caullier (2011) défend l'aspect créateur de la pratique de l'interprète qui fait œuvre sans rien ôter à l'œuvre composée. Par le rappel de ces résistances à admettre l'égalité de ces deux gestes de création, résistances encore actives aujourd'hui dans nos représentations²¹, nous voulons insister sur le fait que l'œuvre, dans la conception occidentale énoncée par Morizot et par Eco, se définit par le geste du créateur que définit son exception et son unicité.

D'autre part, nous possédons aussi une conception « objectale » de l'œuvre que Schaeffer (2004) renvoie à une conception occidentale du monde. L'œuvre comme « objet » créé peut alors se penser en soi, elle échappe à son Auteur et elle peut aussi se penser en dehors de sa réception par un public. Pourtant, bien que nous accordions tant d'importance à l'objet, Schaeffer observe que, malgré tous les efforts²², il semble qu'il ne soit pas possible de définir « l'objet esthétique » en suivant un projet qui partirait du présupposé que « les "objets" esthétiques peuvent être distingués en tant que classe de l'ensemble des autres objets intramondains, objets "naturels" tout autant qu'artefacts ». Car, pour définir l'objet artistique il faudrait pouvoir catégoriser et définir des traits, « référer à un ensemble de propriétés objectales » qui le distingueraient des autres choses du monde. Schaeffer

¹⁸ Dans « l'œuvre de l'art », Nelson Goodman (1990) parle des œuvres musicales de la tradition classique européenne : l'allographie renvoie au fait que l'œuvre musicale ne possède pas d'original elle s'actualise dans ses interprétations multiples. La partition n'est pas selon cet auteur à considérer comme l'original de l'œuvre mais elle correspond au premier temps de la création. Allographique à deux temps signifie le second temps de création qui est celui de l'interprétation.

¹⁹ Nicholas Cook (1998) souligne la chronologie « composer, interpréter, critiquer : « il est impossible d'interpréter ce qui n'a pas été composé et la plupart des gens ne savent pas critiquer tant que le morceau n'a pas été interprété. Ainsi, ce qui commence comme une priorité chronologique se transforme en hiérarchie des valeurs » (p. 25).

²⁰ Mathieu Saladin produit en 2010 dans *Volumes !* la recension de l'ouvrage dirigé par Georges Plasketes dans lequel écrit l'auteur : D. Cusic, 2005, « In Defense of Cover Songs », *Popular Music ans Society*, 28 (2).

²¹ Nous avons souvent entendu ces propos à l'encontre des interprètes musiciens : Ainsi, à l'école quand les enfants chantent ils ne font que chanter une chanson créée par un autre. Alors que lorsqu'ils ont un pinceau entre les mains, ils créent, une trace de cette hiérarchisation entre création et interprétation.

²² Jean Marie Schaeffer répond à Arthur Danto qui, en 1964 dans son texte « Le monde de l'Art », a tenté le pari difficile et risqué de définir l'œuvre d'art.

souligne alors que le problème définitoire de la notion « d'objet esthétique » vient du premier et non du second terme. Ce n'est pas, selon lui, la notion d'« esthétique » mais bien celle d'« objet » qui échappe à la définition suffisante dont il est impossible de déterminer des propriétés perceptives spécifiques « manifestes et surnuméraires » qui distingueraient un objet ordinaire et un objet d'art. Nous avons connu quant à nous entre les formateurs de L'INSPE des discussions professionnelles interminables et virulentes sur la place (il)légitime des arts du cirque, des arts du goût, des arts du quotidien dans les curriculums scolaires. Si ces discussions revendiquaient en partie des territoires d'enseignement qu'il s'agissait de sauvegarder, c'était aussi, du même coup, nos représentations du fait artistique que ces mélanges semblaient venir pervertir. La question de savoir si les objets ou les pratiques contiennent et exercent des puissances ou si celles-ci sont uniquement le fruit de croyances humaines collectivement construites renvoie aux vieilles discussions qui ont opposé les partisans du positivisme et du sociologisme au 20^e siècle. Le second temps de ces constats aboutissait à vider les objets de toute puissance intrinsèque, en permutant le point de vue positiviste en point de vue sociologique. Alfred Gell (2014) et Antoine Hennion (1993) rappellent ces disputes en montrant que les pratiques « de totem » des sociétés traditionnelles, que l'on observait de haut depuis un point de vue européen, trouvaient leur exacte similitude dans la relation que les européens entretenaient avec leurs œuvres d'art. La question de l'œuvre comme objet se heurte enfin aux difficultés liées à la nature processuelle, événementielle, temporelle de certaines pratiques artistiques dansées, musicales ou de l'oralité des récits (Morizot, 2009). La notion « d'objet », selon Schaeffer (1994) qui prend ici appui sur Martin Heidegger, résiste à connaître ces expressions dans une tentative de fixer « la nature et l'essence des choses ». « Le Patron de l'objet aboutit à sa réification [...] en insinuant la fiction que l'être humain est extérieur au monde, qu'il se tient face au réel dont il s'exempterait en tant que pur sujet de connaissance ». Ce biais distingue la culture occidentale qui résiste à penser en termes de « processus, de transformations, d'interdépendances et d'interactions » préférant penser l'homme en termes « de face à face plutôt que d'immersion » ce que Molino décrit dans un article de 1999 en décrivant une ontologie des objets contre une ontologie des événements. Ces tensions amènent Marcel Jaus (1978) à valoriser « la relation » esthétique plutôt que l'objet, Schaeffer à dire Adieu à l'Esthétique (2000) tout en réinventant une définition de la contemplation esthétique qui évacue complètement le problème définitoire de « l'objet d'art » en se concentrant sur « un mode d'attention aspectuel » dont il définit les nuances avec précision (2015).

Nous rappelons maintenant les grands thèmes qu'a soutenus la Philosophie de l'Art à l'époque romantique en Europe et qui ont marqué si profondément notre relation aux œuvres.

1.1.2 POSITIVISME, SPECULATION ET THEORIE DU SENTIMENT A L'EPOQUE DES LUMIERES

Si l'art existe depuis des millénaires et que, selon l'ethnomusicologue sémioticien Jean-Jacques Nattiez (2005, pp. 344-349) la musique se retrouve dans la plupart des sociétés humaines, rappelons que la notion d'art en tant que telle apparaît à la fin du 18^e siècle lorsqu'a émergé un discours philosophique qui s'est attaché à décrire un certain type d'expérience ou d'attitude que l'on a appelé l'attitude esthétique. Prudemment, Roger Pouivet ajoute que « le concept d'art tel qu'on le connaît aujourd'hui serait né conjointement à celui de l'esthétique et qu'il serait une invention du siècle des Lumières » (2009, p. 173). Avant, on parlait de musique, de peinture ou de littérature. Il arrivait que les philosophes abordent l'acte artistique ou celui de la réception : dans le domaine de la musique, nombreux sont les écrits qui traitent des répertoires en lien avec les effets sur la réception : Platon et les effets des bons ou des mauvais modes musicaux sur les citoyens, Aristote et le plaisir agrément de l'activité en elle-même ... Cependant, il ne s'agissait pas de rassembler ces pratiques en un seul concept. Rappelons à la lecture de Schaeffer (1994) l'idée qui naît au 18^e siècle d'une entité transcendante qui ordonne la diversité des œuvres autour de principes. La « recherche de l'Unité », Unité dans l'Art, recherchée aussi bien du point de vue poïétique qu'en lien avec un sentiment d'unité expérimenté dans l'œuvre du point de vue de l'attitude esthétique, répond selon cet auteur à l'inquiétude liée à « désorganisation existentielle, sociale, politique, culturelle et religieuse » qui caractérise le 19^e siècle. Ériger l'art en concept et inventer l'expérience esthétique s'est aussi manifesté en même temps qu'un changement dans le statut social de l'artiste qui passe de l'état d'employé au service d'un prince à celui de « prince-créateur ». Marianne Massin rappelle pourtant que la notion de créateur n'est pas nouvelle, que déjà Platon, dans le dialogue Ion, discutait ce point de vue en s'interrogeant sur l'inspiration du rhapsode qui déclamait les vers du poète (2001, p. 21-27). Cependant, le créateur à la fin du 18^e siècle devient indépendant et est assimilé à un surhomme, à un visionnaire à la sensibilité hors du commun. Dans « Idee des absoluten Musik », l'historien de la musique allemand Carl Dahlhaus (1978) produit une lecture détaillée des conceptions de la musique romantique dont l'influence s'est transmise jusqu'à notre époque actuelle, « il repère les synchronismes surprenants (comme la contemporanéité du romantisme et du positivisme, soulève les paradoxes (les romantiques comme défenseurs de la musique pure), les changements de paradigmes, l'ambiguïté des termes, toutes mouvances qui contraignent le musicologue à une démarche nuancée non dogmatique » (Lescourret, 1992, p. 365). L'une des tendances de ces discours concerne ce que Schaeffer (1994) nomme « théorie spéculative de l'art » qui a, malheureusement selon lui, « pour une large part influencé -et déformé- la manière dont nous voyons les arts » jusqu'à notre époque actuelle. Cette théorie qui s'est largement diffusée en Europe, en infusant notre relation aux arts, présuppose une « théorie de l'être » qu'il explique ainsi : « si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art (et éventuellement, la philosophie) ».

Schaeffer rappelle qu'est véhiculée à cette époque l'idée que l'art « révèle des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes ». L'art permet de retrouver un monde préservé, coupé du monde ordinaire, qui vient combler « la nostalgie d'une vie authentique non désacralisée ». Des tendances s'opposent mais elles placent l'œuvre artistique sur un piédestal qui la distingue du monde commun et qui, du même geste, contribuent à en sacraliser l'accès. Nous commençons par présenter plus précisément trois tendances opposées, quasi contemporaines et parfois extrêmes dans leurs affirmations contradictoires : d'une part le formalisme de Hanslick (que l'on peut taxer de positivisme avant l'heure), d'autre part l'idéalisme métaphysique de Hegel source des théories spéculatives, et enfin les théories romantiques de l'expression des sentiments.

Le « positivisme » de Hanslick

Démarrons d'abord avec le point de vue « positiviste » avant l'heure et anti- spéculatif que défend le critique musical Édouard Hanslick qui publie en 1854 un essai intitulé « Vom Musikalisch-Schönen²³ ». Cet ouvrage connaît une large diffusion bien qu'il fasse entendre, à cette époque romantique, une voix minoritaire contre les esthétiques musicales romantiques qui lui préfèrent l'expression du « sentiment ». Hanslick ne s'occupe pas de l'expression des sentiments dans la musique, il défend un espace de « pureté » que, selon lui, seules les œuvres musicales peuvent atteindre. Pour lui, la musique est constituée par des « formes sonores en mouvement ». Celles-ci sont saisies par la rationalité objective et Hanslick s'oppose au fait que dans la musique, des sentiments soient interprétés par la subjectivité de l'auditeur. Pour lui, la musique permet la fusion de la forme et du contenu, entités indissociables dans la musique instrumentale. Elle est le seul art qui réussit ce tour de force d'éviter la représentation, ce que les arts du visuel réalisent plus difficilement. Dans cet ordre d'idée, Hanslick affirme que « la musique vocale, [dont] le contenu dérive du poème non de la musique », rétablit un hiatus entre d'un côté le contenu de la musique (sens extramusical, un argument, une narration par exemple) et de l'autre, le jeu des formes sonores (p.26). Il repousse donc tous les aspects représentationnels, descriptifs et imitatifs, émotionnels mais aussi transcendants que la musique pourrait suggérer ou contenir. Le « beau musical », est possédé par l'œuvre instrumentale, l'auditeur est amené à la contempler de façon objective. C'est dans ce sens que Dalhaus le décrit comme un « positiviste » avant l'heure. Hanslick, fin critique musical enthousiaste dont il ne faut pas caricaturer l'esprit, repousse définitivement dans la musique l'expression des sentiments, et sa critique, selon Henry Pleasants (1950)²⁴, va à l'encontre de « la tendance dominante du

²³ *Vom Musikalisch-Schönen* publié en 1954. Hanslick E., 1854, *Du beau musical : contribution à la réforme de l'esthétique musicale*, trad. de l'allemand et présenté par A. Lissner, préface par J.M. Le Lannou, Paris, Hermann, 2012.

²⁴ Henry Pleasants écrit une introduction à sa traduction de l'ouvrage : Hanslick, E., 1950, *Hanslick's Music Criticisms*, trad. de l'allemand par H. Pleasants, New York, Dover Publications.

goût populaire de l'époque » qui est dominé par « l'opéra italien, un culte de la virtuosité, les valse de Strauss et de Lanner » (p. 21 et p. 26). Dans cet ouvrage, ainsi que dans ses nombreuses critiques de concerts (1988), on voit Hanslick, en effet, défendre un plaisir musical plus raffiné et exigeant. Notons pourtant l'existence d'une intuition, ou d'une ambiguïté au sein de ses propos, et que l'on peut lire dans un paragraphe qui a été supprimé par Hanslick dans une réédition ultérieure : en effet, si l'analogie directe avec le monde par le moyen des sentiments ou des imitations est écartée, Hanslick définit l'esthétique de la musique pure comme « Tönendes Abbild der grossen Bewegungen im Weltall » (« reflet sonore des grands mouvements de l'univers ») dans lequel l'homme retrouve la coïncidence avec le grand tout » (Lescourret, 1992, p. 372). L'auteure, qui reprend ici les observations de Dalhaus, retient cette précision qui nous semble rejoindre nos questions sur le sensible que nous reprendrons plus loin. En effet, pour Hanslick qui exige la « pureté » débarrassée des représentations émotionnelles et descriptives, l'extériorité du monde est rattrapée en quelque sorte par une identité de nature entre l'événement du son musical au sein de l'œuvre et les événements issus des mouvements du monde : Le fracas sonore de l'œuvre est fracas comme tout fracas du monde : « les éléments de la musique : le son, le ton, le rythme, la force, la faiblesse se trouvent dans tout l'univers » (p. 372). Il ne s'agit donc pas d'analogie par ressemblance qui passe par une mimesis représentative mais de la réalité d'une présentation de même nature dans la musique et dans le monde. Hanslick pressent ici ce qui sera développé deux cents ans plus tard avec l'approche écologique des phénomènes perceptifs (Clarke, 2005). Anne Boissière (2016, p. 164-166) relève aussi chez Hanslick cette lecture qui tient à distance un formalisme vide : « certes Hanslick réfute l'idée que la musique exprimerait des sentiments [...] il réhabilite le sentiment à condition de l'envisager dans son affinité au mouvement ». Une proximité conceptuelle, entre « produire un mouvement du monde » et « représenter un mouvement du monde », dont l'écart pourtant apparaît clairement dans le propos, a peut-être induit l'auteur à la supprimer de sa théorie « du beau musical » car il est vrai que cette idée interdit la clôture complète de l'œuvre sur elle-même en créant une brèche vers un dehors qui rejoint un univers mondain. D'un autre côté, ce passage supprimé par Hanslick invite l'auditeur à se sentir en proximité avec un « grand tout » de l'univers et cela dénote une aspiration que nous pouvons colorer de mysticisme qui résonne avec les notions d'absolu en vogue à cette époque. En faisant abstraction de ce paragraphe supprimé, l'œuvre musicale, pour Hanslick, réalise un projet d'idéalité de pureté : produire la césure complète avec le monde, en niant toute représentation et en créant un pur monde musical. La notion d'absolu se retrouve aussi ici, dans cet idéal de pureté. Du même coup, l'œuvre s'autonomise puisqu'elle existe dans le monde sans pourtant il n'y faire aucunement référence. Notons aussi que Hanslick écoute les œuvres à partir d'un savoir musical spécialiste, il a suivi lui-même un enseignement musical, il connaît l'harmonie, la composition. Son écoute est orientée, informée par une technique spécialiste, et ne peut être celle de l'amateur²⁵. Hanslick limite la réception des

²⁵ Nous donnons à « amateur » le sens étymologique de « celui qui aime ».

œuvres musicales exclusivement à un espace rationnel construit à partir d'une compétence d'écoute techniquement, historiquement et culturellement construite. Cette compétence écarte tout appel à une quelconque transcendance et s'empreint d'une haute idée de l'œuvre et de sa réception (critique de répertoires faciles, critique de modes de réceptions par association de représentations extramusicales). Lescourret note alors que Hanslick s'émancipe de l'absolu métaphysique empreint de christianisme, en lui substituant un autre idéal, celui de « pureté » qui trouvera un regain d'existence avec le positivisme de la fin du 19^e siècle et du 20^e siècle. Celui-ci se manifestera par « l'analyse structurale [des partitions] et par l'esthétique d'inspiration marxiste qui tous deux concourent à l'effacement du sujet au profit de la forme, de la technique compositionnelle et de son histoire comme logos (raison, raison d'être et sens) de la composition » (p. 372). En cela, l'écoute selon Hanslick pose les prémisses d'une haute idée de l'écoute musicale, écoute spécialiste, dont le 20^e siècle occidental hérite le paradigme, et dont on retrouve encore des traces aujourd'hui dans les formations universitaires en musicologie. Ce n'est pour notre part, qu'en 2015 que nous lisons dans le texte officiel des programmes de l'école dans le domaine de l'écoute musicale qu'il s'agit de favoriser les aspects interactifs de l'expression des sentiments et des émotions ressentis par les jeunes élèves²⁶. Jusque-là l'écoute musicale à l'école, perpétuant le geste de Hanslick, se plie à la perception des caractéristiques objectives de l'œuvre. C'est pour cela qu'il nous a semblé nécessaire de rappeler ce point de vue qui nous permet de comprendre l'impact de ces idées dans nos représentations de l'écoute musicale des œuvres savantes. D'autre part, au-delà des aspects élitistes que représente le point de vue de Hanslick, nous sentons qu'il touche des questions selon nous essentielles sur la musique et qu'il nous semble pouvoir rapprocher du point de vue sur le « possible » de l'art (Deleuze, Guattari, 1991). Hanslick, dans ce paragraphe supprimé sur les « tons de l'univers » auxquels la musique crée un accès direct et qui évoque une événementialité constitutive de la musique, mais aussi, de par sa théorie de clôture de l'œuvre musicale que le geste artistique autonomise dans certains répertoires instrumentaux, nous semble se rapprocher de notre lecture de Deleuze et de Guattari (1991) pour qui l'œuvre d'art crée « les sensations persistantes qui incarnent l'événement » et qui affirme son autonomie en écrivant qu'elle « tient debout toute seule ». Nous aborderons plus loin ces éléments de proximité en questionnant une éventuelle aristocratie du point de vue de Deleuze et de Guattari sur l'art.

²⁶ Ministère de l'Éducation Nationale, 2015, « Enseignements artistiques », Programmes du cycle 2. Le texte institutionnel réserve aux enfants de six à huit ans ce travail de l'écoute favorisant le partage des émotions et des sentiments perçus. Dès le cycle 3 (enfants de 9 à 12 ans du CM1 à la 6^e) le texte objectivise le propos « exprimer ses goûts au-delà de son ressenti immédiat » (MEN, 2015, « Cycle 3 - Éducation musicale », Programmes du cycle 3). Le texte insiste beaucoup sur l'acquisition du lexique et sur la capacité d'analyse.

La spéculation de Hegel

La pratique de l'écoute musicale de Hanslick s'oppose en tous points à celles du métaphysicien Georg Wilhelm Friedrich Hegel qui le précède d'une cinquantaine d'années. Hanslick est musicien, théoricien et critique, alors que Hegel est philosophe. Si Hanslick parle de la musique exclusivement, Hegel parle de l'Art en recherchant un principe unique commun à l'architecture, la sculpture, la poésie, la musique et la peinture. Le problème est le même pour tous les arts qui doivent viser un même contenu intentionnel : produire l'idée du beau. Hegel écrit un ouvrage intitulé « Esthétique ou Philosophie de l'art²⁷ », publication posthume à partir de ses cours dispensés dans les années 1820-30. Cet écrit, qui a eu peu de retentissement à son époque, a été par la suite largement diffusé et il a fortement marqué les conceptions esthétiques du 19^e et du 20^e siècle²⁸. Schaeffer (1994) rappelle avec circonspection cette conception de l'art. De son point de vue contemporain, informé par la philosophie analytique mêlée de philosophie de l'esprit, la perspective hégélienne, qui doit tant à la croyance, est non tenable aujourd'hui. Elle consiste à affirmer que les œuvres incarnent « une détermination fonctionnelle interne », propriété ontologique qui n'est pas vérifiable parce que ces propriétés possédées par l'objet ne sont pas « relationnelles ». Schaeffer (1994) cite Hegel qui écrit que l'art révèle « le Divin, les intérêts les plus élevés de l'homme, les vérités les plus fondamentales de l'Esprit ». Selon Schaeffer, à cette époque, la philosophie légitime le sens des pratiques artistiques par « une définition évaluative des arts » et non « par une approche descriptive ». Hegel est idéaliste, pour lui, le beau c'est l'idée du beau accessible grâce à l'esprit divin, seul à détenir une valeur de vérité. Il reconnaît l'existence du beau naturel, mais il ajoute que celui-ci, toujours grossier, peut donner une intuition de vérité qui pourtant sera plus directement accessible dans la contemplation de l'œuvre d'art. La pensée chrétienne de Hegel affirme aussi que le geste créateur de l'artiste est le fait d'un humain qui possède une technique toujours transcendée par l'inspiration divine. Pour Hegel, « le monde de l'art est plus vrai que celui de la nature et de l'histoire » (p.19) parce qu'une vérité divine l'habite. C'est ainsi que l'art doit posséder un but en lui-même et ne pas trouver de justification en dehors de lui-même : il n'est pas un « amusement, ornement simple, moyen de jouissance » (p.18), il n'est pas imitation du monde qui imiterait les imperfections du monde, il n'est pas non plus expression des sentiments ou « des passions de l'âme » car alors il serait là aussi un simple miroir asservi à la nécessité de refléter un aspect imparfait du monde, enfin il n'est pas « perfectionnement moral » du spectateur en offrant « l'homme en spectacle à lui-même [pour tempérer] la rudesse de ses penchants et de ses passions ». Son seul but est de donner l'intuition de l'idée du beau qu'il n'est possible de réaliser que dans le sensible et « au-delà de tous ces

²⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique ou philosophie de l'art*. Il écrit le texte entre 1818 et 1830 qui sera publié en 8 tomes en 1832. Traduit et publié par Samuel Yankelevitch en 1944 aux éditions Aubier.

objets perçus immédiatement par les sens ». « Il faut chercher la véritable réalité, [...] le principe qui se manifeste dans le temps et dans l'espace par toutes ces existences réelles mais qui conserve en lui-même son existence absolue », c'est-à-dire Dieu. Pourtant, Hegel récuse la pure « pensée spéculative [dans laquelle] la raison s'élève au-dessus de la forme individuelle perçue par les sens pour concevoir l'idée pure dans son universalité (Hegel, p.26). Il revendique pour l'art un entre-deux, ni uniquement sensible, ni uniquement spéculation idéale pure. Cet entre-deux va réussir à « représenter l'idée sous une forme sensible » (p.27). Autrement dit, le beau ne peut s'exprimer que dans les corps sensibles des œuvres, seules capables avec l'aide divine d'en produire l'idée. Il n'est pas dans notre projet de détailler le propos philosophique de Hegel, mais d'en présenter des éléments qui nous permettraient, sans prétendre aucunement poursuivre la rigueur d'une pensée philosophique, de situer un peu mieux le projet Deleuze et de Guattari. En effet, dire que l'art représente l'idée sous une forme sensible et que par cette opération se produit l'« aliénation de l'idée dans le sensible » nous rappelle sous une forme négative la définition du « possible » artistique de Deleuze et de Guattari quand ils affrontent la métaphysique en créant pour l'œuvre le concept d'un être paradoxal « mi-virtuel, mi-actuel ». Ces deux conceptions philosophiques de penser un être artistique paradoxal, être artistique qui serait suspendu dans un entre-deux mi-actuel / mi-idéal chez l'un ou mi-actuel / mi-virtuel chez les deux autres, pourtant s'opposent : chez Hegel le beau est aliéné dans l'œuvre dans le sens que c'est à la philosophie et non à l'art qu'il accorde l'accomplissement du don de vérité, la beauté est dans l'idée et le beau de l'art n'est qu'une réduction du vrai beau idéal que l'on contemple par l'esprit. Chez les deux autres, l'œuvre produit une nouveauté qui enrichit le possible du monde. Chez l'un le monde est rabattu par comparaison avec l'idée qui le surplombe ; chez les autres le monde est augmenté d'un virtuel qui s'actualise en une forme sensible née à cet instant et à laquelle il ne manque rien.

Hegel écrit peu sur la musique il consacre une grande partie de sa réflexion à l'art de l'architecture et de la sculpture - domaine privilégié de l'art grec. Mais, pour souligner les contradictions entre des points de vue, nous notons que Hegel reproche à la musique d'être privée du pouvoir de représenter (au contraire de la peinture par exemple). Car pour lui, si l'art ne doit pas imiter le monde imparfait, pourtant il doit représenter le beau dans le sensible ce que ne peut faire la musique dont le contenu sombre dans « la nuit de l'indétermination ». Il affirme donc que « le destin de la musique est condamné à s'unir à la parole pour se trouver un substitut de contenu objectif afin d'éviter un repli sur elle-même dont la seule finalité serait « d'édifier une architecture sonore, vain jeu de constructions vides de contenus ». En un mot, Hegel reproche à la musique ce que Hanslick y admire le plus.

S'il semble qu'ici nous n'ayons pas souscrit au projet hégélien, c'est parce qu'il porte la césure avec l'expérience humaine en même temps qu'il dénigre l'expérience mondaine. C'est ainsi que Hegel porte l'idée d'un âge d'or de l'art grec insurpassable et qui anime chez lui un ressentiment contre l'art de son époque ainsi que le sentiment de la fin de l'art. Le

lieu critique qui fait échapper du sensible pour en considérer une réduction depuis une position de surplomb à partir du point d'absolu ne nous convient pas, mais nous sentons comme ce maigre espace de survol nous guette par un effet de l'éducation judéo-chrétienne. C'est donc avec intérêt que nous avons lu ce texte. Ce ne sont pas les sentiments d'absolu ou d'unité, ni même celui de pureté que nous rejetons, mais l'irréconciliable que dessine Hegel entre l'absolu d'une part et la multiplicité de l'existant tel qu'il est d'autre part. Nous voulions retrouver dans les propos de Hegel, le lieu d'une spéculation transcendante qui nous semble s'exercer contre le monde actuel.

La théorie du sentiment

Quasi contemporaine des deux précédentes, une troisième tendance, - ni formaliste comme celle de Hanslick, ni spéculative comme celle de Hegel - et largement représentée au 19^e siècle, considère que l'œuvre exprime des sentiments et se fait peinture de paysages intérieurs ou extérieurs. Il s'agit selon Kaltenecker (2010) d'une écoute imaginative qui tend à devenir herméneutique. Ses adeptes sont si nombreux qu'on ne peut qu'en citer quelques-uns : Stendhal, Guernsey, Chabanon, Rochlitz, Goethe... « Il semble bien que pour le romantisme, une structure [musicale] est validée dès lors qu'elle peut faire image » (Kaltenecker, 2010, p.248). La multiplication des œuvres à programme (Hector Berlioz et sa *Symphonie fantastique*, Beethoven et la *Pastorale*, les poèmes symphoniques de Franz Liszt, le *Freischütz* de Carl Maria Von Weber ainsi que la grande vogue du *Lied* qui crée la connivence entre le poème et la musique entraîne ici le projet musical vers des perspectives très différentes : l'argument textuel devient un guide pour l'écoute et pour la composition. Il stimule l'une et l'autre. Ce troisième paradigme affirme donc que le contenu de la musique est extramusical. Il s'oppose à la fois au contenu de l'œuvre comme « esprit de vérité » de Hegel et aux pures « formes en mouvement » de Hanslick. Nous reviendrons ce sur troisième paradigme de l'écoute plus bas en revenant plus précisément sur les pratiques d'écoute. Ce troisième paradigme est moins lié au phénomène de sacralisation de l'art puisqu'il permet à chacun d'inventer et de produire ses propres images qui ne sont pas seulement des paraphrases poétiques mais aussi des images très prosaïques, comme chacun peut en proposer à sa fantaisie (Kaltenecker, p.242). Pourtant, il nous semble que la catégorie esthétique romantique du sublime tend à rappeler ces imaginations vers des sphères qui invitent l'auditeur à expérimenter un au-delà supra ou infra humain, rejoignant ainsi les notions d'absolu.

Ces idées ont profondément marqué notre relation aux œuvres. Citons une trace actuelle de celles-ci dans notre actualité : Bruno Le Maire²⁹, amateur de musique classique, publie en

²⁹ Bruno Le Maire est un homme politique français, ministre de l'économie et des finances depuis 2017 et amateur de musique. Le Maire B., 2012, *Musique absolue*. Une répétition avec Carlos Kleiber, Paris, Gallimard.

2012 un livre intitulé : « Musique absolue. Une répétition avec Carlos Kleiber³⁰ » Même si « l'absolu » de Le Maire prend le sens que l'on donne à un geste sans concession qui risque le tout pour le tout, à chaque interprétation, à chaque répétition et qui, à travers son implication dans le jeu musical, donne l'image d'un « oui absolu à l'existence » qui repousse les limites de l'expression possible, le mot est pourtant le même, l'œuvre artistique est redevable d'une impossibilité, l'idée d'« absolu » par définition inatteignable est rendu sensible au moyen de l'expression artistique. C'est peut-être surprenant mais on entendait encore en 2012 des échos de ce paradigme écrasant de l'écoute spécialiste chez Karine, non musicienne, étudiante et enseignante stagiaire qui m'accordait un entretien sur sa pratique débutante de l'enseignement de la musique à l'école et qui exprimait un sentiment d'incompétence face à l'exigence d'une science musicale de l'écoute :

« c'est comme quelque chose qui est un peu réservé à des gens qui s'y connaissent ; je peux que aimer-bien en amateur en fait, mais je me vois pas vraiment faire une discussion autour d'une musique classique avec des gens qui s'y connaissent »

Nous retrouvons aussi chez cette jeune enseignante le sentiment de surplomb occupé par les œuvres d'art qui appellent une forme de transcendance :

[à propos de la musique] : « ça me paraît en fait tellement au-dessus du reste que c'est inaccessible que c'est comme une secte et que si on n'appartient pas à ce monde-là on n'y arrivera jamais » (Karine, 2012³¹).

Vérité de l'œuvre et peur de dire le faux, sentiment de réserve sacralisée destinée aux spécialistes, ces effets de distinction imprègnent encore aujourd'hui notre société. Nous voulions retrouver ici ces marques qui désignent dans les œuvres l'enjeu d'un projet exceptionnel. Les pratiques éclectiques agençant les goûts musicaux contribuent à atténuer aujourd'hui ces représentations.

1.1.3 PRATIQUES D'ÉCOUTE : UN CHANGEMENT DE PARADIGME AUX 18^E ET AU 19^E SIÈCLES

³¹ Entretien réalisé en 2012 réalisé dans le cadre du recueil de données pour mon mémoire de master 2.

Ce paragraphe constitue le verso du précédent. Après avoir décrit les trois visées de l'écoute des musiques savantes au 19^e siècle, nous abordons maintenant les attitudes, les pratiques, les règles de l'écoute musicale à partir de quelques exemples. Celles-ci sont décrites avec précision et profusion par Kaltenecker (2010) qui analyse de nombreuses sources de l'époque et dont l'ouvrage est une mine d'informations. Ces pratiques reflètent les oppositions des idées qui les sous-tendent et que nous avons rappelées plus haut. Il est utile dans un travail sur l'écoute musicale de prendre connaissance de ces rapports d'écoute que constituent ces textes qui créent un corpus très riche d'expériences d'écoute. Ces « rapports d'écoute » du 18^e et du 19^e siècle ont fondé notre conception actuelle de l'écoute musicale des répertoires classiques.

L'ouvrage de Kaltenecker, selon Jean-Claire Vançon (2013) insiste sur la superposition temporelle des divers modes d'écoute, cette « anhistoricisation » est interprétée par Kaltenecker par ce qu'il nomme une « Oreille divisée ». La « division » de l'oreille affirme que des tendances d'écoute « concentrée », « distraite », « imaginative », « réflexive » ou « spéculative » coexistent à la même époque. Pourtant, notons que certaines postures de l'écoute sont valorisées et que les propos de l'époque les considèrent souvent de manière hiérarchique et exclusive. Autrement dit, les postures d'écoute sont attachées à des façons qui sont propre à des personnes, et elles ne semblent pas constituer -tout au moins dans les traces sinon dans les faits- des variations possibles des modes d'écoute chez la même personne selon le moment. Une exception peut être faite qui concerne la posture qui alterne attention et la distraction : Kaltenecker rappelle que les pratiques d'écoute au 18^e ainsi qu'au début du 19^e siècle accueillaient encore des comportements très libres dans le public, échanges verbaux, nourriture, déplacements pendant le concert étaient la règle (p.130-132). Le concert, l'opéra sont des lieux de vie et des lieux dans lesquels on écoute de la musique. Le public peut osciller selon les moments entre des attitudes plus ou moins concentrées sur l'œuvre. Ce que Kaltenecker tient à rappeler, c'est le non-sens des catégories trop rigides : œuvres du 18^e asservies à capturer l'attention du public distrait contre œuvres du 19^e ignorant un public captif, de même l'auteur rappelle de nombreux exemples pris à des époques très variées afin de montrer que l'écoute concentrée n'est pas non plus la propriété ni une invention de certains publics du 19^e. Si un changement de paradigme semble s'observer à cette époque, Kaltenecker montre qu'il s'agit plus de tendances que de ruptures.

À cette époque du 18^e et du 19^e siècle, l'écoute musicale s'est pliée au projet de la spéculation esthétique dont nous avons décrit des aspects plus haut et qui a imposé peu à peu au public la posture immobile et silencieuse que l'on connaît encore aujourd'hui au concert. Par exemple, les statuts d'une société de musique à Varsovie inscrivent en 1805 : « Pendant l'exécution de la musique et du chant l'assemblée entière devra observer le plus grand silence » (p. 132). À cette époque se développe aussi la pratique du concert public en lien avec la construction de nombreuses salles dédiées à la musique. Une nouvelle conception des œuvres et des nouvelles pratiques de l'écoute musicale naissent

conjointement et sont résumées ainsi par Kaltenecker : « l'écoute concentrée sur des œuvres musicales compliquées » (p.8). La concentration est dépendante d'un niveau de complexité grandissant de l'œuvre. Avant, au 18^e siècle, en référant aux travaux de Lydia Goehr (1992), Kaltenecker (p.8) rappelle le paradigme poïétique d'une « rhétorique de l'accroche ». Celle-ci installe au sein du discours musical des « éléments saillants dont la fonction vise l'accroche des auditeurs », et la préoccupation principale du compositeur cherche à articuler ces effets de façon à « moduler affectivement [pour] ménager l'auditeur ». Cela se lit dans une lettre connue de Mozart à propos de la composition de ses concertos pour piano K 413-415 et que cite Kaltenecker : « [mes concertos] tiennent le juste milieu entre le trop difficile et le trop léger : ils sont brillants, agréables à l'oreille, mais bien sûr sans tomber dans un côté creux ; çà et là, les connaisseurs seuls pourront y trouver satisfaction, mais de telle manière que les non connaisseurs seront nécessairement contents, sans savoir pourquoi » (p. 59-60). Kaltenecker souligne que Mozart se situe encore dans le registre de la communication, ce qu'il appelle « la musique adressée » au public, faisant montre ici de l'usage d'une rhétorique à plusieurs niveaux en fonction du degré de connaissance du public. Reprenant les observations du Kivy (1995), Kaltenecker détaille l'inversion de ce processus au début du 19^e siècle : maintenant, « l'auditeur règle son écoute sur l'œuvre », ce n'est plus l'œuvre qui se règle sur la nécessité d'attirer sur elle l'intérêt de l'auditeur, l'effort est inversé et l'auditeur admet que l'œuvre dépasse sa compréhension. Kaltenecker relève la référence dans de nombreux textes de l'époque de l'essor « d'une écoute concentrée » en lien avec « une éducation progressive d'auditeurs confrontés à une musique de moins en moins facile à juger sur le champ, exigeant une concentration qui contraint le corps ». C'est caricatural de l'énoncer ainsi, répétons-le, car les concerts affichent des programmes plus ou moins novateurs, plus ou moins populaires, l'habitude des « potpourris » l'atteste. Des registres esthétiques différents sont reconnus, certaines œuvres sont destinées à un public connaisseur, jouées dans des espaces adaptés : « jouer un quatuor à corde dans un grand concert bruyant est ressenti comme une absurdité dans les années 1780 ». À cette époque une catégorie d'amateurs de plus en plus nombreux regroupant en grande partie la classe bourgeoise adopte un « rapport affiché aux arts » pour des raisons de concurrence avec le pouvoir aristocratique affaibli économiquement (Kaltenecker, p. 57). Cet affichage coïncide avec le changement d'esthétique qui privilégie la complexité de l'œuvre. Et ainsi, l'affichage d'une posture coopère avec le travail d'une « écoute réflexive » car ce rapport affiché construit des compétences qui s'élaborent peu à peu et que l'on hiérarchise selon que l'on est considéré comme un « amateur » ou comme un « connaisseur ». Kaltenecker rapporte qu'à la fin du 18^e siècle, on observe un renversement dans la nature de la relation aux œuvres : alors qu'à l'époque précédente l'amateur se distingue du « sçavant », condition qui ne convient pas au galant homme du 18^e siècle, maintenant émerge l'idée que l'amateur doit « progresser » : « Le connaisseur tient "le milieu entre l'amateur et le sçavant", et il "tient le milieu entre l'amateur et l'artiste". Il connaît la part « mécanique » de l'art alors que l'amateur est seulement « avide de plaisir musical » (p.59). Dans ce cas de figure, l'écoute attentive prend la forme d'une « écoute

réflexive ». Celle-ci correspond à l'attitude de Hanslick par exemple, c'est l'écoute du connaisseur, ou de celui qui devient connaisseur. L'émergence de la figure du « génie créateur » doit aussi émanciper l'œuvre du schéma à reproduire. L'œuvre est destinée « à un public formé par une communauté nouvelle, voire une secte créée par chaque œuvre de génie ». Ainsi, Richard Wagner et son cercle d'initiés éduquent-ils le public festivalier de ses œuvres (p. 238). Cette compétence d'écoute que Kaltenecker nomme « l'écoute réflexive » est renvoyée également au registre d'un « travail ». Nous avons présenté plus haut l'exemple de Hanslick qui « tend à une perception préanalytique et déconsidère l'affect » (p. 223). C'est une écoute qui souhaite approfondir la compréhension de l'œuvre, ce qu'elle exerce souvent par l'exercice de la réécoute. La saisie de l'œuvre est alors comprise du côté d'un optocentrisme qui élève l'oreille à la puissance de l'œil : il s'agit de visualiser le plan de l'œuvre pour être capable d'embrasser le flux sonore d'un seul geste. C'est impossible lors d'une première écoute selon le théoricien analyste Heinrich Schenker qui explique en 1894 que l'auditeur doit saisir la ligne génératrice de l'œuvre qui définit selon lui toute musique classique, celle-ci donne la clé de l'unité et de la cohérence interne de toute œuvre. Pour cela, l'auditeur doit « prendre la place du compositeur » (Kaltenecker, p.364). La réécoute n'est possible à une époque qui ne connaît pas encore l'enregistrement que par le concert en direct et le répertoire de chambre du quatuor à cordes se prête, dans le cadre de réunions privées, à la reprise des œuvres à la guise des musiciens qui sont souvent des musiciens amateurs. Ces pratiques de l'écoute « différée » sont aussi « soustractives » (Kaltenecker (pp. 170-218 ; 314) car elles se passent volontiers de toute information extramusical qui puisse parasiter le message sonore. Les pratiques très prisées de l'audition en aveugle se développent : il s'agit de préserver la musique de toute distraction d'ordre visuelle, on cache par exemple le geste musical des instrumentistes afin de masquer « les mouvements mécaniques et auxiliaires des musiciens comparables à toute la machinerie des poulies, cordes et autres fixations du décor, pour obtenir « un son pur, transfiguré, épuré des bruits qui accompagnent la production du son et qui est comme un mur acoustique » (p.314). Ces pratiques « soustractives » selon Lescourret (1992, p. 379), trouvent au 20^{ème} siècle de nombreux adeptes parmi les amateurs de disques et s'observent dans une tendance qui « n'a cessé de s'étendre depuis un siècle et demi », facilitée par l'essor des techniques de diffusion de l'enregistrement.

Mais cette écoute « attentive » qui se fait « réflexive » et « soustractive » peut aussi s'emballer et devenir selon Kaltenecker « une écoute différée » (p.164). L'auteur cite par exemple les propos d'un critique après l'écoute d'un quatuor de Beethoven qui, « ne comprenant rien, remarque que l'on doit présupposer malgré tout que l'œuvre s'est constituée à partir « d'une clarté et d'une nécessité situées dans l'âme du créateur" » (p.9). Il s'agit d'une écoute attentive qui admet son incompréhension ; elle acte une dissymétrie entre l'auditeur et l'œuvre. Ce qui change au 19^e siècle c'est l'affirmation d'une liberté de créer qui s'émancipe de la fonction de réception c'est-à-dire que l'œuvre doit exister, indépendamment du fait qu'elle soit éprouvée ou comprise par quelqu'un. Si des cercles d'auditeurs spécialistes se forment, ces nouvelles conceptions de l'œuvre creusent une

rupture au sein du public, rupture que l'on retrouve un siècle plus tard avec Wassily Kandinsky (1954) qui hiérarchise lui aussi l'accès aux œuvres dans la société en le chronologisant en théorisant une forme de « réception différée », une réception pour demain, au moyen de sa métaphore du « Triangle » : L'œuvre qui naît à la pointe du Triangle (p. 61-68) ne se pratique qu'en cercles restreints et elle vise le grand public par l'effet mécanique du passage du futur dans le passé. Le Triangle acte l'incommunicabilité entre les couches du triangle social qui vivent une pseudo-actualité ; et en somme, le Triangle est maître du temps puisque la tâche que porte l'artiste consiste à créer aujourd'hui l'œuvre destinée à la réception de demain. Nous retrouvons aussi ici les hiérarchies dont Adorno (1961, p. 15-30) hérite en les contextualisant une cinquantaine d'années après Kandinsky lorsqu'il présente sa typologie bien connue des 7 classes d'auditeurs en lien avec des styles et répertoires musicaux eux aussi classés et correspondants ; celle-ci aussi place l'expert en haut de l'échelle. Il est à noter que le projet d'Adorno est à la fois plus raisonnable et plus radical que celui de Kandinsky : il prend acte d'une différence de « nature » dans les publics en affirmant un risque d'ingérence totalitaire à imposer un mode de saisie technique et savante à des personnes qui ne veulent ni ne peuvent suivre un tel projet³². Ses propos s'entendent aussi sous l'ombre des phénomènes de distinction et d'aliénation sociale par l'effet des œuvres de consommation sur le public. L'un des modèles qui s'impose au 19^e siècle et que l'on retrouve au 20^e siècle fait passer le plaisir des amateurs mélomanes à la trappe puisque l'œuvre se dérobe par le fait que celle-ci vise un « inaudible ». Norbert Dufourt (1992, p.17) ajoute que les artistes de la modernité revendiquent « comme son principe, un droit d'innovation formelle dont le corollaire est, au sein de la culture, l'élimination des formes historiques et des techniques traditionnelles de l'art ». Le décalage, l'incompréhension, le refus des œuvres nouvelles par le grand public sont des manifestations qui sont considérées comme normales, intégrées au système de la modernité.

Kaltenecker retient, à côté de l'écoute « réflexive » qui se fait parfois « soustractive » et « différée » que nous venons de présenter, deux autres types d'écoute sur lesquelles nous nous attardons maintenant : il s'agit de « l'écoute imaginative » et de « l'écoute du sublime » (pp. 223-226). Précisons tout d'abord que l'écoute « concentrée » ou « attentive » est aussi bien celle d'un investissement psycho-affectif imaginatif important que celle qui vise plutôt la compréhension « réflexive » d'une œuvre ; elle correspond toujours à un fort désir investi dans l'exercice de la réception. Par exemple, l'auteur présente Stendhal³³ attentif à ce qu'à l'opéra, les corps de ses voisins soient assez éloignés du sien « au moins d'un intervalle d'un pied [...] la chaleur d'un corps étranger [lui semblant] fatale au plaisir musical » pendant la représentation d'un opéra afin de lui permettre de « partir » en s'abandonnant à la musique tout en laissant libre cours à ses imaginations amoureuses. Cet

³² Kaltenecker (p. 375) cite Adorno qui écrit ce propos en termes « d'utopisme inhumain ».

³³ Stendhal, 1988, *L'opéra italien : notes d'un dilettante*, Éd. Michel de Maule.

exemple nous montre que le dispositif qui accompagne les écoutes « concentrées » n'est pas réservé à des écoutes « réflexives ».

L'écoute « imaginative », selon l'auteur, « explore un monde inconnu en cherchant à trouver des ressemblances entre les faits musicaux et les faits du monde³⁴ ». C'est un jeu de correspondances entre des sons et des sentiments, des images ou des narrations fictionnelles qui ont une fonction « de décodage inventif ». Celui-ci permet à l'auditeur de comprendre la musique en inventant une imagerie personnelle mais toutefois adéquate. Nous reviendrons plus loin sur cette dimension de l'écoute que Michel Imberty (1979) a explorée, que François Delalande a mise en évidence de manière expérimentale et qui, en psychologie de la perception renvoie à une amodalité du système sensoriel humain (Imberty, 2005). Kaltenecker note que cette manière associative, d'abord fragmentée car elle associe de temps à autre une image ou un sentiment sur une phrase mélodique ou un thème, prend, au cours du 19^e siècle, une tournure herméneutique. Une systématisation du processus amène certains auditeurs à créer une narration imaginée, sorte de discours didascalique parallèle au jeu musical. « Il s'agit donc la plupart du temps de la transformation possible de toute musique, grâce à la projection sur elle d'un moi ou d'un nous [...] toute symphonie est transformée en poème symphonique » (p. 223). Dans notre pratique enseignante nous avons bien souvent repéré ce procédé d'écoute qui procède soit par association d'images ponctuelles, soit par le biais herméneutique d'un fil narratif créé pendant l'écoute. Cette écoute imaginative est favorisée par l'esthétique musicale romantique que sous-tend très souvent un appui descriptif ou narratif.

« L'écoute du sublime » correspond plus directement à des expressions sonores musicales romantiques en lien avec l'infini ou l'immense. Ce n'est plus le scotch imagé apposé sur le jeu musical, c'est le jeu musical lui-même qui vous scotche littéralement par un effet sonore hyperesthésique qui laisse sans voix. Il s'oppose au beau qui renvoie à l'agréable, l'équilibre et à la répétition. Il s'exprime par des dérèglements de la quantité avec « des sons très faibles ou très forts » (p. 137) ou même avec des sons répétés trop longtemps : « une succession d'accords parfaits, son agréable parmi tous, ressemble alors à un torrent de lumière³⁵ » (p.138). Nous pensons par exemple à la progression des neuf accords d'orchestre s'abîmant sur une répétition de six accords à la fin de l'exposition et de la réexposition dans le 1^{er} mouvement de la 3^e symphonie *Héroïque* de Beethoven. Cette réitération, au-delà de toute raison, nous enfonce peu à peu dans des ténèbres, dans un temps présent infini qui refuse de passer. Mais c'est l'ensemble du mouvement de cette symphonie qui exprime et fait sentir le terrible qui presse. Le sublime, en nous présentant des grandeurs qui ne sont pas à la mesure d'une saisie rationnelle, nous met devant un impossible à penser, dépasse

³⁴ La typologie de ces 4 modes d'écoute analysés par Martin Kaltenecker se lisent tout au long de l'ouvrage et sont résumés pp. 223-226.

³⁵ Propos de William Crotch (1775-1847) cité in : Schroeder D.P., 1997, *Haydn and the Enlightenment*, Oxford, Clarendon Paperbacks, p.129.

notre entendement et nous rend conscient de notre « sensorium³⁶ » (Kaltenecker p.208). Celui-ci est fait de « secousses majestueuses qui appellent une interprétation moralisante de la condition de l'homme » et « qui reste ambigu, non formulable de manière claire, intimement lié à un ordre céleste et transcendant ». L'auteur ajoute que selon Herder, « le sublime ne menace jamais la forme, il se fixe dans les decrescendos et crescendos, dans les mouvements et progressions qui nous font sentir l'espace ». Le sublime est alors ce qui « déchire le fil de nos pensées en nous transposant soudain au sein d'une nouvelle série des objets et de successions ». Catherine Kintzler (2005) en hommage au pouvoir des musiques acousmatiques, évoque son écoute de ces œuvres qui l'obligent à « se rincer l'oreille ». Il nous semble devoir distinguer l'instant « sublime » et un renouveau des catégories que proposent les répertoires acousmatiques car ceux-ci ne font pas irruption dans l'espace « strié » de nos puissances de reconnaissance ; en quelque sorte ces derniers vous plongent d'emblée dans un univers autre que l'on accepte ou que l'on refuse alors que le sublime défait l'ordre d'une composition attendue tout en s'établissant paradoxalement sur cet ordre. Cette question du sublime déchirant la forme musicale nous intéresse car elle renvoie directement aux questions développées dans *Mille Plateaux* par Deleuze et Guattari. Si nous pensons au passage répété de l'accord de quinte diminuée et sixte que nous évoquions dans la symphonie de Beethoven, nous dirions que la forme, qui est aussi du temps encodé dans un programme de développement, s'abîme dans la répétition de l'accord et que peu à peu nous souhaitons que cet accord ne s'arrête plus, la forme s'effondre, elle ouvre sur l'informe pour lequel nous sommes démunis et que nous ne pouvons saisir puisque le matériau sonore ne se rapporte à rien de connu ni ne va nulle part. On ne peut dire que l'intention de Beethoven était de jouer à suspendre un instant le déroulement attendu de la musique, de manière à créer le ressort d'une tension/détente que le discours tonal mobilise tant. Joseph Haydn jouerait à ce jeu léger qui n'expose pas la forme musicale à ses limites. Le sublime fait irruption dans l'œuvre, à cet instant le crescendo ou les flots sonores échappent à la forme en tant que forme saisie dans son déroulement. Il ouvre, au sein même du discours formé, une parenthèse, un espace d'une autre dimension, un gouffre de sensations fortes et brutales qui empêchent de penser, qui nous tirent de la possibilité de ramener le son à un discours de l'œuvre rationnellement construit et qui nous tient comme en étau entre le sensible et un inconnu impensable qui, on ne sait pourquoi, semble interroger la condition humaine elle-même. Nous sentons devant ces spectacles que notre condition humaine nous rassemble face à ce qui nous dépasse. Marc Jimenez (1997) présente le sublime comme se subissant, créant une sensation de dépendance par rapport à des forces de la destinée qui se montrent plus fortes que nous. La vie ne règne plus, c'est le vivant qui s'exprime avec ses désordres et ses troubles. Le terme de « sublime » (Burke, 1757) dont l'usage courant semble un peu désuet renvoie pourtant à une catégorie esthétique que l'on ne peut pas circonscrire entièrement aux œuvres européennes d'inspiration classico romantiques parce

³⁶ Kaltenecker cite le « Kalligone » de Johann Gottfried Herder publié en 1800 à propos du *sensorium* et selon sa thèse d'une esthésie qui n'est pas incompatible avec une esthétique des formes.

qu'il décrit un état émotionnel qui appartient à l'humain : Burke le décrit au départ comme « une fascination exprimée pour le paysage sauvage, les lieux d'horreur et l'immensité » (Guenin, 2016³⁷). Ainsi le sublime déborde la catégorie musicale des œuvres d'esthétique romantique. Jimenez en appelle aussi « au sublime des mathématiques liées à l'infiniment grand devant lequel l'imagination capitule [...] La joie du sublime résulte de la prise de conscience de la supériorité de l'intellect sur les sens ». Gilles Boudinet (2008) donne un exemple d'une œuvre qui appartient à l'esthétique baroque, « les Variations Goldberg » dans lesquelles Jean-Sébastien Bach, tout en suivant le schéma des variations qui franchissent pas à pas l'exploration du système harmonique tonal, en arrive au point de rupture qui effondre la forme tonale, et qui, au seuil de l'impossible, propose en guise de pied de nez une plaisanterie musicale en forme de Quolibet : l'auteur décrit ainsi le processus qu'il rapporte au phénomène du sublime : « l'intention du compositeur était de conduire vers un dépassement du système même de son œuvre, d'en faire éprouver le vertige d'un hors soi » (pp. 41-42). Anticipons et ajoutons qu'Anne Sauvagnargues (2009, pp. 20-25) explique comment Deleuze trouve dans la pensée du sublime kantien des énergies pour développer ses questions sur les rencontres, sur ce qui nous arrive du « dehors » et qui « force à penser » car selon Deleuze, penser n'existe que sous effraction d'un « dehors » (Zourabichvili, 1994, p. 7-21). Pour Deleuze, « il s'agit de porter la faculté à sa limite, qui est en même temps sa puissance et de la mettre en état de rencontre hétérogène et disjointe » (Sauvagnargues, p. 81). « Le sublime apparaît alors comme le mode selon lequel certaines images, certains signes nous sollicitent et nous forcent à penser. Non pas toutes les images car la plupart d'entre elles se complaisent à provoquer en nous un réflexe doxique, une conduite sensorimotrice qui se contente de répéter un cliché. En délivrant la perception de l'action commune et du cliché des conduites ordinaires, le sublime nous empêche de décharger les situations en motricité. Portant la perception à la limite de son pouvoir, il la libère pour un exercice sensoriel supérieur, que Deleuze nomme vision, images sensorielles optiques ou sonores » (p.87). L'auteure (p.89) ajoute que le sujet, « incapable de riposte, n'est plus en mesure de neutraliser l'événement par un échappement moteur, une action, une réaction psychologique, mais se trouve rivé, sans défense, à la puissance d'une affection ».

Nous avons vu que l'époque classique et romantique a vu se constituer un véritable « discours » sur l'écoute musicale conjointement produit par les amateurs, les musiciens eux-mêmes et les philosophes. Ces textes précisent diverses modalités de l'écoute : soit que la réception s'ajuste au plus près d'une description de l'œuvre musicale composée (cas de la posture d'écoute réflexive proche d'une conception positiviste du monde), soit qu'elle prenne la mesure d'une écoute « différée » admettant une réflexivité propre de l'œuvre elle-même qui place l'auditeur en situation d'écouter un inaudible à venir, soit qu'elle

³⁷ Hélène Guénin est la commissaire de l'exposition « SUBLIME – les tremblements du monde » qui a eu lieu au musée Centre Pompidou Metz du 11 février au 5 septembre 2016 et dont l'intention a été de montrer des expressions du sublime dans les arts jusqu'à notre époque actuelle.

suscite des images dont la fonction est de produire un sens associé à des « briques sonores » (écoute imaginative libre), soit qu'elle soit littéralement créatrice d'une herméneutique subjective qui constitue alors la part de sens que l'œuvre peut détenir pour l'auditeur (posture d'écoute herméneutique), soit qu'elle s'extirpe d'elle-même dans la contemplation d'une idéalité (écoute spéculative). Ces écoutes ne peuvent être produites qu'en réponse à une intentionnalité dans l'œuvre : écoute qui sombre dans les effrois sonores de l'expression du sublime, mais c'est aussi le cas de l'écoute différée, soumise à la complexité et à la nouveauté de l'œuvre elle-même, ou de l'écoute imaginative faisant trame avec les adresses expressives des œuvres. Kaltenecker met aussi en évidence des pratiques d'écoute « soustractives » qui éliminent les stimuli visuels, spatiaux, sociaux, kinétiques pour se concentrer exclusivement sur la dimension sonore de l'œuvre.

Notons que toutes ces sortes d'attention à la musique, qui produisent le sens de l'activité chacune à sa manière, relèvent d'un type d'écoute « concentrée » contraignant les corps qui se tendent vers l'objet sonore. Tous ces modes d'écoute se sont transmis avec les répertoires de génération en génération jusqu'à aujourd'hui. Ainsi que le propose Yves Citton (2017), les décrire et les faire éprouver en les associant aux répertoires qui leur correspondent peut constituer un espace d'essais pour mettre son corps à l'épreuve de sensations nouvelles mais aussi pour permettre d'actualiser en soi des générations d'auditeurs passées et de participer concrètement d'une construction collective qui nous constitue de toutes façons à notre insu. Il s'agirait – sans se leurrer sur l'authenticité d'un tel scénario- de se mettre à disposition d'événements pour voir « comment ça fait ». Se faire une collection d'éprouvés et comme un collectionneur attentif, les (re)parcourir parfois en pratique ou en pensée³⁸

1.2 LE CORPS ECOUTE

- Écoute ! Qu'est-ce qui résonne ?
- C'est un corps sonore.

³⁸ Il nous semble que ces échos détiennent aussi une valeur qui dépasse le cadre historicisé de leur production. En effet, sans vouloir dire qu'il est possible de vivre l'expérience de personnes d'il y a 200 ans, pourtant, nous pourrions jouer à écouter comme eux, habiller notre perception des échos de leurs commentaires, mais aussi comparer nos modes d'écoute actuels à ceux qui avaient cours aux 18 et au 19^e siècle. Procéder ainsi pourrait trouver écho avec une des propositions d'Yves Citton qui milite en 2017 pour une « actualisation » de la réception des œuvres du passé. Certes, ces pistes d'écoute « en costume d'époque » n'ont pas été expérimentées dans le cadre de ce travail, mais elles auraient pu constituer des essais pour des rencontres possibles.

- Mais lequel ? Une corde, un cuivre, ou bien mon propre corps ?
- Écoute : c'est une peau tendue sur une chambre d'écho et qu'un autre frappe ou pince, te faisant résonner, selon ton timbre et à son rythme³⁹

1.2.1 LA MUSIQUE COMME EXPRESSION DE L'ÉVÉNEMENT VITAL

« En musique la question du corps est intimement liée à la question du sens, à tel point qu'il serait impossible de saisir le sens musical si l'expérience de la musique était complètement désincarnée » (Spampinato, 2015, p. 11). La musicienne compositrice Pascale Criton (2015-b), en prenant appui sur les nombreux travaux en psychologie de l'expérience musicale de Michel Imberty (2001, 2004, 2005, 2007) affirme toute l'importance du corps dans le jeu musical, central aussi bien du côté de l'exécution de la musique que de celui de son écoute : « La musique relève d'un affect de vitalité intimement lié au mouvement élaboré précocement avant le langage et décisif pour la constitution d'un soi mobile et interactionnel ». Placer le corps au premier plan dans le processus musical semble relever du truisme. Pourtant, nous héritons d'une longue tradition occidentale qui a longtemps caché le corps au point de ne pas le penser (Guillebaud, 1998). La musique possède pourtant, par l'importance de l'action des corps qui la fait naître en se performant, une fonction stimulante, préservatrice et créatrice intervenant directement au niveau des articulations entre temporalité, affect, et perception. Anne Boissière (2011), en reprenant la pensée d'Erwin Straus (1935), soutient le concept « d'espace acoustique » comme lieu des « modalités d'un vécu qui engage le rapport de l'homme au monde ». Car placer le corps au premier plan de la relation avec la musique produit un effondrement de ces frontières sujet/objet qui marquent notre culture occidentale et nous permet de penser le monde en rétablissant l'indistinction entre le sentant et le senti (Straus). Nous explorons dans ce chapitre diverses manières de considérer la relation corporelle à la musique, étant entendu que nous considérons « corps » au sens large et inclusif des sphères sensori-affectivo-imaginatives indissociables des ressentis liés aux réponses sensori-motrices.

Le musicologue et psychologue Michel Imberty (2001, 2004) s'est saisi des observations cliniques du psychiatre Daniel Stern (1985) dans son travail avec les nouveau-nés pour penser différemment le fait musical. Stern en effet présente le concept « d'affect de vitalité » en décrivant des schèmes affectifs qui ne sont pas réductibles à un répertoire émotionnel identifiable. Ceux-ci présentent des courbes de puissances et des valences émotionnelles aux dynamiques distinctes : les citer, selon Imberty (2004, p. 517) c'est comprendre immédiatement l'impact de ce concept du point de vue d'une compréhension du fait musical : Stern, en effet, décrit des événements tels que « surgir », « s'évanouir »,

³⁹ Jean-Luc Nancy, 2002, *À l'écoute*, Éds. Galilée, 4^{ème} de couverture.

« fugace », « explosif », « crescendo », « decrescendo », « éclater », « s'allonger » ... et Imberty remarque que ces affects sont liés aux façons d'être, qu'ils séparent « une joie explosive d'une joie fugace, les mille façons de sourire, d'exécuter un mouvement, de se lever de sa chaise, de prendre le bébé dans ses bras, ressentis qui ne sont pas réductibles aux affects catégoriels classiques ». Ces affects de vitalité, nous le voyons par ces exemples, traversent nos actions, colorent nos actes, leur apportent des variations, et renvoient à des contenus « a-modaux ». Le jeune enfant, le nourrisson déjà et même, selon Stern, le fœtus appréhende ces affects dans l'a-modalité sensorielle qui rend indissociables « le son d'une voix douce à l'inflexion descendante qu'accompagne une caresse » d'un mouvement de berceement pour calmer. Imberty note qu'il s'agit plus d'une façon de se conduire et de sentir le moment présent que d'un contenu : comment on le porte d'un endroit à l'autre, comment on nourrit l'enfant constitue une part de sens bien plus immédiate que la compréhension d'un contenu intentionnel qui serait celui de se diriger vers tel endroit, ou de se nourrir de tel aliment. Ce sont ces façons qu'Imberty repère comme étant des manières de « donner de l'épaisseur à l'instant » et qui sont selon lui directement reprises par la musique ou la danse. Selon Daniel Stern, ces affects sont aussi l'une de des raisons de l'art : « au cours des comportements spontanés, le domaine des affects de vitalité est l'équivalent du style dans l'art » (1985, p. 206, cité par Imberty). Par effet de leur emmêlement amodal, ces sensations toutefois signifiantes, s'expriment et se reconnaissent dans leurs expressions différenciées. On traduit d'un mode dans un autre : Imberty note en effet, que « les perceptions, les actes et les pensées n'existent pas en tant que tels mais constituent la matrice de leur développement dans des expériences ultérieures (p. 519). Nous dirions qu'ils s'y actualisent. Deux éléments sont déjà à retenir de ces réflexions : l'importance d'une « manière expressive », un mode qui prend le pas sur le contenu exprimé d'une part, et d'autre part l'amodalité qui fait passer un affect -non pas semblable mais comme né d'un même geste dans des actions très différentes et que nous percevons par des sens toutefois différenciés. La philosophe Suzanne Langer défend une perspective proche de celle-ci avec le concept de *feeling* qui décrit une activité et non plus un état. Antonio R. Damasio évoque « les sentiments d'arrière-plan tels que : « la fatigue, l'énergie, l'exaltation, le bien-être, le malaise, la tension, le relâchement, le sentiment d'émerger, la pesanteur, la stabilité ou l'instabilité, l'équilibre ou la fragilité, l'harmonie ou la discorde ». Selon Boissière (2016, pp. 151-172) pour Langer, l'art n'exprime pas des émotions mais des qualités », ces qualités « trouvent des modalités d'une connaissance possible à travers l'art ». C'est ainsi qu'au-delà de nos catégories préconstruites, nous sentons une façon de l'être et nous connaissons qu'« il y a plus de différences entre un cheval de course et un cheval de labour qu'entre un cheval de labour et un bœuf » (MP, p. 314)⁴⁰. C'est déjà ici la question des puissances qui

⁴⁰ Lewis Carroll, 1865, *Alice au pays des merveilles*, illustré par B. Lacombe, traduit de l'anglais par H. Parisot, Toulon, Soleil. Les discussions philosophiques du célèbre chat du cheshire dans *Alice au pays des merveilles* font dire à Alice qu'elle a « souvent vu un chat sans sourire mais jamais un sourire sans chat ». En effet, l'animal possède la propriété de disparaître : Deleuze et Guattari (QuPh, p. 120⁴⁰) reprennent le motif du chat de Lewis Carroll ce qui exprime ici encore que le mode importe

entraînent dans des devenirs, et des devenirs qui entraînent vers l'art. Nous développerons ces aspects dans un chapitre suivant. Nous notons que ces éléments viennent soutenir les analyses des comportements d'écoute que Francesco Spampinato (2015-a) met à jour, en particulier l'aisance avec laquelle les auditeurs « traduisent » leurs impressions sonores en métaphore kinétique, et comment cette opération, moins qu'une traduction, révèle des passages naturellement aménagés au cœur de l'expérience vitale.

Un second aspect important doit être retenu : l'importance de l'interaction dans l'élaboration de ce répertoire d'affects vitaux. L'observation par Stern des compétences du bébé montre comment, dès les premiers jours, l'enfant répond aux sollicitations de son environnement. L'étude des interactions avec la mère montre que la sphère auditive est privilégiée. Condon et Sander en 1974 mettent en évidence dans les relations mère/enfant ainsi que dans les relations entre enfants à la crèche des « synchronies interactionnelles ». Celles-ci se développent sur le mode des « réactions circulaires » de Jean Piaget par lesquelles des jeux d'imitation et de variations constituent selon Imberty des premières expériences musicales. Nous avons ici à la fois une manipulation de formes dynamiques qui sont reconnues, répétées, variées, attendues, qui s'échangent au sein de jeux d'imitations en miroir, ce qui élabore les premiers schèmes temporels que Stern (1985) nomme « protonarratifs ». Ceux-ci organisant le temps sous la dynamique du motif tension/détente : tension liée à l'attente de la répétition, détente à l'instant de la répétition ou tension à l'instant d'une variation qui vient rompre le motif attendu. La musique, selon Imberty, lorsque nous sommes accordés à elle, nous rappelle ou signale en nous l'effectuation de ces vitalités interactives, de ces éprouvés du corps constituant « un système complexe et efficient de repères, à la fois spatiaux et temporels, mais aussi un ensemble d'informations dynamiques sur l'état tensionnel de l'appareil neuromusculaire et de ses circuits énergétiques » (Imberty, 2007, p.10). Ces schèmes, qui recueillent les multiples expériences vitales de tout un bagage dynamique incarné mémorisé par l'individu, sont activés, réactualisés et remodelés par l'expérience musicale dans un matériau renouvelé auquel certaines conduites d'écoute métaphorique offrent une chambre d'écho amplificatrice. La musique et l'expérience d'écoute constituent l'actualisation de ces sentiments moteurs profonds que l'on ressent plus ou moins intensément à l'écoute de la musique. Selon le musicologue et sémioticien Mario Baroni (2012), l'hypothèse du phénomène musical comme expérience d'un « quasi-vécu » est « plausible, largement acceptable et acceptée » et permet d'expliquer l'immense extension de l'existence de la musique chez les humains. Les schèmes protonarratifs décrivent ces formes dynamiques qui concentrent sur des courtes durées un incipit, un développement et une chute, sur le mode de l'annonce d'un

plus que l'objet et que nous saisissons la façon d'une allure pesante animale ou la façon d'un sourire plus fortement que la nature de l'objet (tel animal de telle espèce, telle personne qui sourit), ce qui va jusqu'à opérer parfois la disparition pure et simple du corps. En effet, chez Carroll le sourire flotte alors qu'aucun corps ne soutient plus sa réalité. Produire, dessiner, chanter un « sourire sans chat », cela relève certainement d'un geste hautement artistique.

événement enchaîné à une conclusion qui clôt le schéma en provoquant la détente attendue : l'exemple du franc succès qu'obtiennent des jeux enfantins du type : « où il est ?... Ah le voilà ! » auprès des très jeunes enfants s'explique aussi par la présence de cette structure protonarrative très simple et efficace. Nous retenons alors deux autres éléments qui complètent les observations précédentes : celui de l'interaction au travers des jeux d'imitations et de variations et celui de structures temporelles protonarratives⁴¹ qui structurent l'expérience des vivants et que nous retrouvons dans la musique -même si la musique peut aussi jouer à les éviter et donc à déjouer nos attentes-.

D'autres recherches, plus récentes, dans le domaine des neurosciences viennent compléter ces propositions. En particulier le concept de « perçaction » qu'avance Alain Berthoz (1997, 2010) qui décrit en termes d'agir ce que Rizzolati (1988) et son équipe ont décrit en termes « neurones miroirs ». Ces recherches apportent un éclairage différent sur les interactions de Stern dont Imberty rappelle l'importance en musique dans l'échange imitatif ainsi que dans les phénomènes d'attente que nous avons rappelés plus haut.

1.2.2 L'ÉCOUTE GESTUÉE : LA PERÇACTION.

Les effets d'une tradition platonicienne et judéo-chrétienne qu'ont accentués, au 19^e siècle, les normes culturelles imposées par la classe bourgeoise ont tendu à effacer le corps, ce qu'en Europe dans les traditions classiques, les musiciens eux-mêmes se sont efforcés de produire pour satisfaire un idéal ascétique et désincarné de l'interprétation. Le musicologue Leroy (2003) met en évidence l'impact important que cet interdit a produit à tous les niveaux de l'écoute de la musique. La dichotomie corps/esprit souvent observée dans les cultures occidentales nous invite à penser la défaillance du corps en termes d'attention fine et de saisie compréhensive d'une expression musicale : bouger, quand c'est autorisé, relève dans le meilleur des cas d'une appréhension primaire de la musique qui doit être relayée par des processus cognitifs plus conséquents. Mathieu Peckel (2014) conclut après une expérimentation avec les outils des neurosciences que « bouger en musique serait délétère à la mémorisation d'un morceau de musique car le traitement nécessaire à la production de mouvements associés ne favorise pas un traitement profond de la musique », et la musique

⁴¹ Cette hypothèse d'un partage amodal de l'expérience, dans lequel puisent les métaphores de premier niveau et les métaphores complexes doit être distinguée des perspectives soutenues par le courant de la narratologie musicale. Voir par exemple Graboz M., 2009, *Musique, narrativité, signification*, préface de Charles Rosen, Paris, L'Harmattan. Dans ce cas, selon Jean-Jacques Nattiez (2012), les études produisent des tentatives de traduction littérale des structures sonores auxquelles sont appliquées les structures de la narration.

dans ce cas, « serait traitée de manière automatique ». Nous voudrions modérer ou en tout cas discuter cette proposition qui, si elle ne rencontre pas de contradiction dans le fait énoncé, pourtant perdrait à être observée à la lettre, surtout dans une situation d'éducation musicale avec des jeunes enfants. En effet, de nombreux auteurs (Cox 2011, Clarke 1993) reconnaissent l'importance de l'investissement corporel dans l'écoute de la musique en prise directe sur l'énergétique amodale que l'on vient de décrire plus haut. On retrouve à l'école, des pratiques d'enseignement qui sollicitent souvent des réponses corporelles à l'écoute de la musique avec les enfants jeunes (Dalcroze 1920, Delalande 1984, Renard 1982, Leroy 2012). Celles-ci coexistent avec des représentations opposées dès que les enfants sont plus âgés : des consignes de cet ordre, dont on entend souvent des échos chez les enseignants, se trouve bien exposé par l'un d'eux qui déclare à propos des attitudes d'écoute de ses élèves :

« [...] c'est très variable, ceux qui sont concentrés qui écoutent et puis il y a ceux qui font toujours les gestes des instruments ; ceux-là je leur fais les gros yeux parce que la consigne au départ c'est : "vous ne faites rien, rien d'autre qu'écouter, c'est à dire vous ne parlez pas, vous ne bougez pas, vous êtes dans une position d'écoute" »⁴².

Ou dans un entretien effectué dans le cadre de ce travail : L'enseignante, Camille, déclare en voyant ses élèves mimer la musique⁴³ :

« [...] bon après je peux pas dire, ce qu'ils font en bougeant comme ça, ça ne me dérange pas outre mesure parce que c'est vrai que quelque part ils ... par- ti - cipent peut-être à leur manière avec leur entrain, leur jeunesse, au morceau qu'ils écoutent, quoi ils sont pas non plus dans le bruit [...] mais c'est vrai qu'ils n'ont pas un comportement basé sur l'écoute, ils sont pas sur ce qu'on leur demande non plus hein parce que la consigne veut que là on est en écoute musicale on doit être concentré, quand même ça dure pas très très longtemps ! [...] C'est des morceaux qui durent 3 minutes en moyenne quoi, voire trois minutes trente pour certains, on leur demande pas de ne pas bouger pendant, enfin quand je dis pas bouger tout est relatif, pendant 10 minutes ou ¼ d'heure quoi, c'est pas énorme ce qu'on leur demande [...] »

Ces propos sont un écho de nos représentations sociales. Or qu'en est-il de la relation entre écouter et bouger dans le cas de la musique ? L'anthropologue Mauss (1950, pp. 365-384) a

⁴² Entretien avec un maître formateur en 2012 dans le cadre de notre mémoire de master, texte non publié.

⁴³ Voir Annexe 5 [l. 162- 181].

aussi montré comment nos gestes sont moins propres à une fonction qu'à une culture en présentant les variétés de ce qu'il nomme « des techniques du corps » dans différentes cultures pour des fonctions identiques, dormir, nager, marcher ou même accoucher. Au-delà de nos normes culturelles européennes, écouter de la musique doit pouvoir s'interroger du point de vue de la qualité attentionnelle accordée à une œuvre qui appelle toute notre attention, mais aussi de celui d'une mise à disposition sensori-affective c'est-à-dire sensible de soi « Une réponse donnée en dansant à la musique entendue serait-elle trop grossière pour répondre à tous les traits dynamiques-cinétiques gestuels de la musique ? » se demande le philosophe Jerrold Levinson (2015). Nous nous intéressons ici aux « gestes » et aux « mouvements » que l'on produit en lien avec l'écoute de la musique.

Dans le cadre de sa recherche sur l'éveil musical avec des enfants d'âge maternelle pour le Groupe de Recherche Musicale de l'INA, la musicienne Claire Renard (1982) observe que pour l'enfant, le geste est « l'un des premiers moyens de connaître l'autre, le différent, et donc de se situer par rapport à ce qui lui est extérieur ». Elle ajoute plus loin que son « expérience prouve que dans le son, l'enfant est particulièrement sensible au mouvement et que d'un son qu'il aurait entendu sans en savoir la cause, il retient surtout le geste qui a pu faire le son ». Nous pouvons aujourd'hui comprendre ce geste spontané de l'enfant qui « colle » au stimulus sonore par l'éclairage important que nous offrent les sciences du cerveau. Imberty rappelle que, déjà en 1956, le psychologue Henri Wallon (1956) observe chez les enfants de 1 à 3 ans des compétences d'expression par le geste et le mouvement très antérieures aux compétences linguistiques : « Tout se passe comme si pensée et représentation ne pouvaient se stabiliser – et donc s'enraciner dans les codes sociaux – que par projection dans le geste et le mouvement du corps propre, siège aussi de l'émotion » (Imberty, 2007, p.11). Berthoz (2012), neurophysiologiste préfère se présenter comme un « physiologiste de l'acte » plutôt que du « mouvement » ce qui élargit la focale en plaçant l'accent sur la dimension systémique que mettent en évidence ses recherches sur la perception. La perception ne doit pas être observée uniquement au lieu de la localisation du siège neuronal des perceptions. Selon ce chercheur, on perçoit le monde par l'intermédiaire de neurones multifonctions, zones de partage des informations entre l'extérieur et l'intérieur ce qui remet en cause les découpages binaires qui clivent les écarts entre le soi et le monde, la perception et l'action, le penser et le faire. À la lumière de ses recherches sur l'action, le mouvement et la perception, Berthoz déclare très clairement qu'à nos « cinq sens traditionnels - le toucher, la vision, l'audition, le goût, l'olfaction -, il faut en effet ajouter le sens du mouvement ou kinesthésie. Son originalité est de mettre à contribution plusieurs capteurs (dans les muscles, capteurs de longueur et de force, dans les articulations, capteurs de rotation, dans la peau, capteurs de frottement et de pression et dans chaque oreille interne cinq capteurs, mouvements de la tête) » (Berthoz, 1997, p.30). C'est, selon ce chercheur, cette dispersion des capteurs sensoriels dans le corps, qui a certainement fait

oublier ce 6^{ème} sens, selon lui pourtant essentiel. Guillomette Bolens (2008)⁴⁴, à partir d'une analyse d'un corpus d'œuvres littéraires qui observe les indications que donne l'écriture sur l'expression des mouvements, distingue entre kinétique, kinesthésique et kinésique. Le kinétique serait pour elle, le mouvement c'est-à-dire un déplacement d'une masse qui peut aussi être une masse inerte, rocheuse par exemple, le kinesthésique est le mouvement ressenti et relève de la proprioception, et le kinésique est l'expression, la perception et la compréhension humaine des mouvements corporels ». Du point de vue humain, les trois dimensions sont interdépendantes, c'est ce que nous montrent les neurosciences (Berthoz 1997, 2008, Rizzolati 1988)⁴⁵. En fait, à l'écoute des observations d'Alain Berthoz qui rejoignent celles de Rizzolati sur les neurones miroir, il ne semble pas pertinent de distinguer « kinesthésie » et « kinésie⁴⁶ » car les deux fonctions sont étroitement entremêlées.

Notons déjà que considérer le mouvement comme constitutif de l'acte perceptif, nous fait aussi considérer autrement l'enfant « bougeur » écoutant de la musique. L'auteur élargit ensuite son propos en faveur « d'une classification des sens qui correspond à des fonctions perceptives. Ainsi aux sens du goût, de l'odorat, du toucher, de l'audition, de la vision il faut ajouter, le sens du mouvement, de l'espace, de l'équilibre, de l'effort, du soi, de la décision, de la responsabilité, de l'initiative ... le « sens » est ainsi resitué dans une direction qui accompagne le sujet vers un but et qui est déterminé par lui » (Berthoz, 1997, p. 287). Berthoz s'est donc particulièrement intéressé aux mécanismes du geste dans la perception, en observant les zones du cerveau qui sont activées à l'instant d'une stimulation par les sens. Il a inventé le mot valise « perçaction » qui résume des conclusions importantes de ses recherches : percevoir et agir ne sont pas des activités séparées. Cela semble nous inviter par exemple à envisager différemment la perception -perçaction- d'une œuvre musicale qui, si elle est un acte, se rapproche du faire artistique. Berthoz (2012) souligne aussi l'importance des recherches de Giacomo Rizzolatti et son équipe qui rejoignent la notion de la perçaction. Ces chercheurs ont découvert l'existence aujourd'hui bien connue des « neurones miroirs » chez le singe, dont la fonction est semblable chez l'humain, et qui sont « activés à la fois avant ou pendant que le singe fait un geste de préhension et lorsqu'il observe quelqu'un faire le même geste ». Berthoz avait mis en évidence la « capacité remarquable du cerveau qui est un simulateur d'action » et il ajoute plus loin que « nous ne percevons pas ce que fait autrui comme une espèce d'image de télévision, mais nous le percevons dans notre corps comme un acte ». D'autre part, Berthoz (1997) affirme que « la convergence multisensorielle est la règle » parce qu'il a été possible de vérifier que très

⁴⁴ Guillomette Bolens, 2008, *Le style des gestes, corporalité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHM (cité par Yves Citton, 2012, p. 90)

⁴⁵ Rizzolati G., Camarda R., Fogassi L., Gentilucci M. Luppino G., Matelli M., 1988, « Functional organisation of inferior area 6 in the macaque monkey », *Experimental Brain Research*, 71, pp. 491-507.

⁴⁶ Cette distinction est intéressante du point de vue littéraire car elle permet à Bolens de distinguer les références au mouvement dans les textes. Mais ces distinctions semblent moins opérationnelles du point de vue de notre système perceptif.

souvent, des stimulations hétérogènes déchargeaient les mêmes neurones, ce qui invalide la thèse d'une spécialisation absolue des neurones. Ainsi, « le Colliculus supérieur » correspond à une zone cérébrale dont la fonction est multiple : « cette structure importante pour les mouvements de l'orientation reçoit des informations proprioceptives, [... et elle] est aussi le siège d'une convergence entre signaux acoustiques et visuels » (p. 67). Celle-ci, en simulant le geste d'autrui installe au cœur de la perception les mécanismes complexes et indissociables de l'agir, de la compréhension du monde par effets empathique et sympathique. Si, comme le formule alors Arnaud Halloy (2012) « au début était le geste, cela pourrait inviter à un changement de paradigme dans notre appréhension de la cognition, à savoir le paradigme de la « cognition incarnée » celle-ci faisant perdre « un peu de hauteur » aux sphères du cortex. La localisation de ces neurones conforte les propos présentés plus haut de Stern (1985) sur l'existence de centres a-modaux de la perception. De ce point de vue, de nombreuses recherches récentes en neurosciences tendent à démontrer la « symphonie cérébrale » que peut jouer la pratique et l'écoute de la musique du point de vue du développement de l'enfant mais aussi d'un développement d'une plasticité cérébrale » en général (Moussard, Rochette, Bigand, 2013). Ces auteurs rappellent les résultats d'expérimentations qui montrent l'importance de la fréquentation de la musique du point de vue de la « mémoire, de l'attention, de la mémoire de travail, de la perception spatiale, d'une écoute fine des inflexions de la parole, du réseau émotionnel de l'individu » ainsi que du point de vue « des comportements pro-sociaux ». Ces auteurs rappellent l'état des recherches dans ce domaine et affirment que si l'ensemble des pratiques humaines se développe à partir de ces modules neuronaux multifonctionnels, pourtant il convient de reconnaître une place centrale à la musique qui aurait « une importance biologique et psychologique telle, qu'elle aurait joué un rôle adaptatif dans l'évolution de l'espèce humaine ».

D'autre part, et en conséquence de ce qui précède, Berthoz soutient que les gestes de « perçaction », ne construisent pas une « représentation » du monde ainsi qu'on pourrait le penser. Il écrit que « la perception n'est pas une représentation : c'est une action simulée et projetée sur le monde » (1997, p.147). Le concept de représentation revient à distinguer une primauté du monde extérieur dont il s'agirait de se faire la copie mentale la plus conforme. Au contraire, l'auteur parle de « simulation » et non de représentation, ce qui implique une relation très différente : simuler - dans cette situation de perçaction - c'est « faire comme » sur l'instant, c'est déjà une intention d'agir, cela implique que le monde extérieur est commun à soi, que la césure sujet/objet n'est pas consommée. « Le cerveau est un simulateur au sens de simulateur de vol » (Berthoz, p. 28). Cette opération de perçaction ne contredit pas selon Berthoz les observations de Piaget et de sa théorie des stades de développement de l'enfant. En effet, la notion de perçaction se trouve en relation de proximité conceptuelle avec celle de stade sensori-moteur chez Piaget. Les études en neurosciences montrent la permanence du schème, qui passe du mouvement extériorisé chez le jeune enfant à un mouvement intériorisé mais toujours actif, prêt à l'action chez l'adulte. « La différence entre mouvement imaginé et mouvement exécuté n'est pas une

dichotomie ... il n'y a pas une sorte de mouvement imaginé, il y a plusieurs degrés d'imbrication de l'imagination et de l'exécution. ... Percevoir un objet, c'est imaginer les actions qu'implique son usage. De même écouter la musique c'est déjà la chanter ou la jouer » (Berthoz p. 232), et l'écouter nous ajoutons que c'est aussi la danser ainsi que le montrent Noël Carroll et Margaret Moore qui expliquent comment la musique ne bouge pas sans qu'elle ne nous bouge (2008). Berthoz souligne « le caractère cruciallement intersubjectif de toute perception et rappelle les théories de la « mimesis » (Berthoz, 2010). Il insiste sur le fait que percevoir comme représentation au contraire implique un processus de reconnaissance du représenté qui associe l'objet perçu à une idée a priori et congruente alors que simuler le jeu musical signifie qu'on est prêt à faire de même, en quelque sorte on est déjà engagé. L'adhésion n'est pas du même ordre, plus impliquée, plus empathique. Mais l'écart entre « représentation » et « simulation de l'action » interroge aussi ce qui sépare le paradigme de l'être de celui du devenir (Citton, 2012). C'est aussi ce que soutient Arnie Cox (2011) qui développe « une hypothèse mimétique » en lien avec l'incarnation du processus d'écoute. L'hypothèse mimétique observe selon l'auteur comment « la musique pénètre dans la chair, le sang et l'esprit des auditeurs ». Il ajoute que cette compréhension se manifeste « de façon clairement évidente chez les enfants », bien que le principe de ce mimétisme perdure chez l'adulte qui contient ces expressions vitales dans des processus plus schématiques et pour lesquels « la compréhension mimétique est le plus souvent non intentionnelle, non consciente et secrète ».

Pour revenir à nos jeunes enfants, nous retenons que leurs gestes spontanés qui « décrivent » les sons expriment aussi cette cognition incarnée, un penser par le corps, ou plutôt un corps « perçactivant » avec l'ensemble de ses six sens, actionnés en synergie, car « le caractère multisensoriel de la perception inclut la présence de signaux ne venant pas des sens mais de l'intention de mouvement » (Berthoz, p. 96). Ce dernier point nous semble important pour notre question musicale, car si percevoir est une action en puissance, nous percevons autant notre intention d'agir que le produit d'une action exécutée par un autre. D'autre part, si nos neurones traitent en synergie nos kinesthésies et des données kinésiques externes en les rendant indistinctes les unes aux autres, alors il faut aussi interroger la notion de « réflexe » dans la réponse spontanée de l'enfant à la stimulation musicale. Celui-ci est dévalorisé puisque relégué à un état préréflexif et dans le même ordre d'idée Citton remarque qu'il manque le mot « gester » et que nous ne disposons que du terme péjoratif « gesticuler » (p.15). Cet auteur distingue « agir » qui souvent se comprend à tort comme opposé au geste auquel il faut reconnaître la puissance de l'agentivité performatrice. La notion de « geste » reçoit des définitions très différentes : selon Imberty (2003) il se définit par « un mouvement intentionnel plus ou moins complexe orienté vers un but déterminé qui lui donne un sens individuel, social ou historique⁴⁷ » Dans ce cas, le geste soutient une intention. Pour Citton, le geste est aussi ce qui est appréhendé par un récepteur et la notion

⁴⁷ Cité par Cuen, 2007, p. 152.

contient également toute sa part non intentionnelle : il est « tout ce qui, de nos mouvements corporels, affectifs et relationnels, se montre à autrui, que ce soit de façon volontaire ou non, active ou subie » (p. 17). Faire un geste se constitue dans la relation à l'autre, sans que la dimension communicationnelle intentionnelle ne prévale, il s'inscrit donc entre « signe » et « symptôme ». Autrui potentiel est rarement absent de l'effectuation de chacun de nos mouvements toujours inscrits dans un ensemble socioculturel : « Ici encore on voit qu'il serait vain de vouloir distinguer de façon trop rigide entre les « gestes » mis en scène pour la galerie, pour « signifier » en visant des fins exhibitionnistes et manipulatrices, et les « actes » exécutés à des fins purement pratiques, sans égards envers l'existence ou l'inexistence de spectateurs » (p.35). L'auteur s'intéresse surtout aux gestes non intentionnels qui parlent à travers nous et expriment la grâce, les modes de faire qui sont partagés et appris au sein de groupes ethniques dont ils constituent le chiffre de la communauté, le plus souvent à notre insu. Le geste, supprime l'interface entre nous et le monde, nous traverse et nous agit tout en agissant sur autrui, nous sommes faits de nos gestes et par nos gestes inclus dans des mondes. Au-delà de toute intention, nous mimons de toute façon le monde à notre insu. Rappelant le concept de « mimène » de Marcel Jousse (1974), Citton écrit que « nous emmenons ces « mimènes » et ces « simulateurs » partout où nous allons » (p.116). L'auteur reprend alors l'articulation non plus dichotomique entre feintise et performativité. Il n'existe plus de gestes réflexes dont nous serions le jouet, ni de gestes « vides » qui feindraient sans que nous soyions nous-mêmes marqués ou affectés. Il rappelle « le point de jonction » observé par Judith Butler⁴⁸ entre performativité et performance : l'une agit et produit l'action : « je te baptise » ; l'autre joue l'action sans réaliser l'acte. Pourtant Butler souligne que certaines communautés queer se servent du jeu théâtral qui se situe au point où la feintise rencontre la performativité en constituant « nos identités par sédimentation, répétition, citation, resignification » (p. 34). L'auteur en conclut que « tout geste que je fais contribue à me faire en retour ».

Jerrold Levinson (2015) insiste sur cette dimension du mouvement qui est un aspect selon lui essentiel de l'appréciation esthétique de la musique : écouter de la musique c'est entendre « la musique se lever, tomber, prendre son essor, plonger, se dilater, se contracter, s'avancer, faire retraite, s'élaner, trainasser, clopiner, sauter, s'enfler, s'affaisser, et ainsi de suite ». Cela l'amène à énoncer que la musique est constituée d'actions qu'il qualifie de « gestes ». Ce que l'on appelle le « geste » ici est à comprendre au sens propre de ce qu'effectue réellement la musique transportant ses masses, les soulevant, les fracassant, ce qui souligne la proximité entre « geste musical » et « expression sonore ». La musicologue Helga de la Motte (2010) écrit que le sens de mot « geste » souvent utilisé en musique⁴⁹ est toutefois « ambigu » et sert surtout à éviter le mot « expression » longtemps en usage pour

⁴⁸ Butler J., 1994, *Les corps qui comptent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 (cité par Citton p. 33).

⁴⁹ Helga de la Motte rappelle dans cet article que le terme de « geste » en musicologie peut aller jusqu'à évacuer la notion de mouvement quand il renvoie chez un compositeur à un trait d'écriture stylistique.

décrire l'allure d'un discours musical (p.17). En effet, le terme « expression » qui est connoté fortement du point de vue émotionnel a soutenu le projet porté par de nombreux répertoires à différentes époques (renaissance, baroque ou romantique). Si l'auteure rappelle que l'on a souhaité s'émanciper au courant du 20^{ème} siècle du poids de « l'expression » trop directement émotionnelle, en réalité nous observons à la lumière des caractéristiques multimodales de notre système perceptif qu'il est impossible de distinguer complètement par exemple entre un « geste » et une « expression » qui s'inscrivent dans des « schèmes de tension et de détente à la fois moteurs et émotionnel, sensori moteurs et représentationnels » (Cuen, 2007, p. 153). Levinson ajoute : « Sans le moindre doute, mouvement et émotion en musique sont entrelacés de façon indissociable et l'appréciation esthétique de la musique se concentre nécessairement de façon centrale sur les deux. L'intérêt de la notion de geste ne serait pas tant de permettre une communication compréhensive d'ordre analogique au moyen d'une expression non verbale mais de nous inviter à repenser la façon dont nous concevons notre agentivité elle-même, c'est-à-dire notre puissance d'agir (Citton, p. 29). Dans ce sens il n'est pas exclu de penser que l'une des fonctions profondes de la musique exprime ce besoin premier, cette expression première, qui, si elle exprime une intention, serait plutôt celle de faire corps avec un espace-temps à la manière d'un vivant qui l'habite en manifestant des mouvements. C'est la pensée à laquelle nous invite Erwin Straus (1935) qui associe intimement les notions de musique, de rythme à un vécu particulier de la spatialité. Il distingue le mouvement qui est de l'ordre d'une motricité en lien avec une pragmatique vitale, du mouvement pris dans un rythme musical permutant qualitativement la sensation de l'espace pour plonger celui qui en est animé dans ce qu'on pourrait appeler un pur espace dansé. Ici aussi une grande proximité est aperçue entre la musique et le geste pris cependant chez Straus au sens large et complètement intégré d'un monde qui s'exprime à cet instant. L'aspect intentionnel est ici complètement gommé et le sens se donne d'un coup dans un complexe indissociable espace / rythme / mouvement que l'auteur décrit moins comme une danse organisée par des formes plus ou moins chorégraphiées que comme une simple puissance d'élan dansé (Boissière, 2014). Le philosophe Roger Scruton (1997) affirme que nous devrions voir la réponse de l'auditeur à la musique « comme une sorte de danse latente –un désir sublime de “se mouvoir avec” la musique et ainsi de se concentrer sur ses formes mouvantes » (p. 357). Selon Scruton, « danser est le nom d'une réponse esthétique ». « On est ici dans ce que la « présence » à soi et au monde peut avoir de plus intense, à savoir dans un moment qui relève nécessairement de l'improvisation, où, selon les tensions relatives des différents éléments de notre réseau de cordes/nerfs, une phrase sonore émerge de mon être pour à la fois exprimer l'état de cet être et enrichir la rumeur du monde. La « vérité » propre au geste tient donc à ce qu'il rayonne de lui cette présence émergente de l'individuation en train de se faire sous nos yeux, comme une individuation mutuelle du sujet et du monde » (Citton, p. 39). Jean Vion Dury (2015) lui aussi affirme qu'« écouter de la musique c'est « un "danser avec", un dialogue continu de co-création ».

La même idée est exposée par Maria Olsson-Forsberg (2013) dans son observation des danses en couple : D'une part la ligne de la danse dans laquelle le danseur s'émancipe des propositions fluctuantes de la musique, créant une expression sensible, faisant œuvre de son écoute. D'autre part, la ligne du mime astreint et comme aimanté par l'expression musicale, conduit par elle et soumis à la fois au plus proche de ses caprices. On ne peut décider d'une hiérarchie entre ces deux tendances car elles s'occupent différemment et produisent des effets différents. Une relation haptique particulière s'instaure entre sujet et objet ou entre deux sujets que la pratique de danse à deux permet de décrire : l'auteure, en décrivant les sensations kinesthésiques perçues par deux danseurs prenant alternativement le rôle de meneur et de suiveur, rend compte de leur impression de l'émergence d'un espace commun qui n'est plus ni celui de l'un ni celui de l'autre. « Le sens haptique nous permet de prolonger notre schéma corporel et de sentir les trajectoires des extrémités du corps de l'autre, de la même manière que nous pouvons sentir la texture d'un objet, non dans la main, mais dans la pointe de l'outil que nous employons pour le toucher ». Cette relation de meneur/suiveur nous semble appropriée pour décrire les sensations de l'auditeur de la musique, en particulier lorsqu'elle est produite par un support enregistré. L'auteure trouve chez Godard⁵⁰ (1995) la notion de « prémouvement » qui anticipe le mouvement à venir du meneur : « Le suiveur doit développer la capacité de lire ce prémouvement ; il doit se « brancher » sur le meneur et tenter de synchroniser son propre prémouvement avec celui du meneur ». Cette sensation de prémouvement ne va pas sans un désamorçage de la « volonté motrice consciente » pour laisser place à un éveil de l'attention sensorielle kinesthésique (p.224). L'auteure renvoie à la musique en affirmant que cette disposition haptique est proche de l'écoute musicale en ce qu'elle nécessite une attention au temps indissociable de l'attention à la naissance du mouvement. Christine Leroy (2013) nomme cette adhésion psychophysique qui se travaille « empathie esthétique » qui ne se confond ni avec la sympathie (qui nous renvoie une image positive de nous-même) ni avec la compassion. Elle pose la question de l'existence de cette empathie kinesthésique dans le cas d'un mouvement que l'on n'a jamais expérimenté soi-même : selon l'auteure, les neurosciences semblent l'affirmer, c'est donc à l'imagination de prendre le relai de la kinesthésie perçactive.

Ces éléments nous permettent de comprendre plus finement ce qu'il se passe lorsque nous écoutons de la musique : On ne peut pas distinguer en nature différents modes de perception impliquant le mouvement : la perçaction, l'écoute gestuée, la danse, l'écoute du geste musical et même l'écoute immobile que pourtant des micro-stimulus devenus presque imperceptibles à la conscience agitent pourtant. Un continuum passe de l'un à l'autre allant d'un réflexe compréhensif et incitatif, à la fois mi-perçu et mi-engagé dans la réponse, répétant la dynamique générale d'un stimulus à la production en miroir du geste musical

⁵⁰ Godard H., 1995, « Le geste et sa perception », in Ginot I. & Michel M., Eds., *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, pp. 224-229 (cité par Maria Olsson-Forsberg).

observé, imaginé et aussi reconnu. La production d'un mouvement ou d'un geste en « réponse » à la musique oscille ainsi entre ces deux « aimants » pour reprendre le terme évocateur que Spampinato (2015, p. 61) reprend à Antonio Alcàzar⁵¹. La musique se traduit par des mouvements, étant elle-même produite⁵² par ces mouvements, les auteurs nous permettent de comprendre la fonction d'un accordage, une empathie kinesthésique, qui se fait à la pointe vive de l'événement que l'auditeur, à la manière d'un spectateur de la danse, accompagne par un prémouvement de l'écoute. Nous voyons la pertinence de rappeler ici l'étymologie du verbe « ouïr » en proximité avec le sens d'« obéir ». Mais cette obéissance à ce qui arrive exige une grande attention de l'auditeur (grande activité) et une grande mise à disposition (laisser faire). Celle-ci est tout le contraire d'une activité réflexe. Si cette réponse - quand elle passe par la danse - ne permet pas, ainsi que le montrent des études en neurosciences à encoder dans la mémoire de l'auditeur aussi solidement les éléments musicaux d'une part et si, ainsi que nous l'apprend notre expérience de tous les jours, elle ne permet pas une intensification de la discrimination des sons qu'exige l'immobilité du corps dans l'écoute d'autre part, cette écoute gestuée produit d'autres compétences et d'autres plaisirs en ouvrant l'accès à cette troisième dimension haptique dans laquelle nos sens kinesthésiques sont fortement sollicités – c'est ce que Levinson appelle la pratique du *rafting*-, ou bien d'entrer dans cet espace dansé hors temps décrit par Straus. À cette condition qui la distingue du « geste simple atomisé, produit causalement comme une réponse-réflexe à un stimulus », cette gestualité est esthétique, position que défendait déjà la musicologue et pédagogue Antonia Soulez en 1992 : celle qu'exprime « un geste complexe qui, valant pour un énoncé articulé « concomitant » d'une vaste structure d'action, flèche en quelque sorte le jugement esthétique [...]. Le motif gestuel est une façon de styliser le mode sur lequel, pour expliquer ce que l'on comprend, l'on manifeste activement en le communiquant ce que c'est que comprendre, mais d'une sorte de preuve globale apportée par la modification d'une attitude vis-à-vis de ce qui est à comprendre, qui s'apparente au modelage d'une forme de vie » que l'auteur assimile à la connaissance du sens lui-même de la musique par l'expérience de mouvement (p. 289).

Dans cet ouvrage Citton (2012) s'intéresse aussi aux gestualités esthétiques. Ce thème l'amène à considérer de manière négative les pratiques uniquement immersives des œuvres -qu'elles soient de littérature ou de musique-. Il nous semble que ce point entre en contradiction avec sa définition du geste » : selon lui, l'immersion, sans l'autoconstitution à laquelle on accède par une posture critique et qu'il distingue bien de certaines pratiques

⁵¹ Alcàzar A., 2004, *Anàlisis de la música electroacústica -gènere acusmàtico- a partir de su escucha*, thèse de doctorat, Université de Castilla La Mancha. Dans sa thèse, Antonio Alcàzar reprend les conduites d'écoute mises en évidence dans la recherche de François Delalande. Il définit les trois conduites-type de Delalande comme des « aimants conceptuels capables de tout attirer et d'expliquer presque la totalité des témoignages recueillis » tout au long de son propre travail de recherche (cité par Nicolas Marty, 2018, p. 165).

⁵² Cela est vrai sauf dans le cas des musiques électroacoustiques. Mais on reconstruit par analogie le mouvement ou geste qui aurait pu en être l'origine.

surplombantes qui visent à juger les œuvres, « n'est qu'une multiplication d'aliénations à travers on passe sans rien en garder » (p.147). Il s'agirait selon lui d'associer deux mouvements complémentaires : les « plongées immersives et les élévations critiques » (p. 19). Selon lui la critique, dans une compréhension positive du terme qu'il met en avant, est celle qui permet « l'accueil » et s'entend comme une relation construite et positive vers ce qui exprime un style qui n'est pas le mien (ou pas encore le mien) par une œuvre qui est « une proposition d'œuvre » (p. 151). Il faut d'abord distinguer selon l'auteur entre l'immersion qui nous « fait passer dans la peau d'autrui » de celle qui me « donne l'occasion de remplir ma propre peau de gestes où je me reconnaisse » (p. 147). Tous les arguments développés plus haut à propos de l'agentivité du geste qui se retourne contre son auteur pour le performer en retour permettent de faire comprendre que plongée immersive est déjà indissociable du processus communicant entre soi et autrui. L'élévation critique concernerait l'acte par lequel il devient possible de se reconnaître dans les gestes ainsi effectués. Or il semble que déjà un premier état de cette connaissance (qu'elle soit de rejet ou d'accueil possible) soit impliqué dans l'immersion quand elle provoque une réponse. Il s'agirait de distinguer la conjugaison des forces qui s'exercent en fonction de la nature de notre réponse : avec Spinoza nous distinguerions la situation qui augmente nos pouvoirs d'agir (c'est à dire celle qui suscite une forme de réponse) de celle qui les diminuent. et elle correspond aussi à la proposition faite par l'œuvre à laquelle on « a déjà dit oui », avec laquelle nous avons accepté de jouer, quel que soit le niveau de l'écart nous obligeant à nous exposer. Lorsque l'immersion correspond au mode d'accès positif, à la réponse que l'on accorde en nous accordant à la proposition de l'œuvre, et cette dimension s'accompagne déjà d'une distance critique à la mesure de cet ajustement nécessaire. Il nous semble qu'aucune situation vécue par un humain puisse être observée comme une immersion sans « critique » et qu'il s'agit de valoriser davantage cette étape d'accordage et de désaccordage en tant que tel. Nous verrons que Jean-Marie Schaeffer (2015) dira qu'il s'agit d'une expérience esthétique parfaite. Ce que nous voudrions dire, c'est que l'accordage pour un être humain n'est jamais automatique et qu'il faudrait le considérer déjà comme un acte et une réponse critique. Il n'y a pas l'immersion d'une part et la critique de l'autre, les deux se confondent déjà. L'objet étant de diversifier les propositions pour complexifier et amplifier notre potentiel d'accordage. Levinson fait allusion aux mille manières musicales d'exprimer le sentiment de tristesse : la plongée dans ces variétés nous performe. Citton rappelle l'idée que les expériences esthétiques de la modernité ont favorisé l'émergence d'une forme de *care* qui exacerbe notre sensibilisation à la manière dont nos gestes affectent autrui (p.18). Si les œuvres sont les « instruments de formatage de nos subjectivités », celui-ci s'applique par capillarité au contact des expressions que transportent les média (cinéma, jeux vidéo, télévision, réseaux sociaux) ainsi que par la relation directe avec l'œuvre dans ses lieux de médiations traditionnels que sont la salle de spectacle ou de concert. Il faudrait comprendre que « critique » ne passe plus obligatoirement et uniquement par le langage seul capable de produire une réorganisation de l'expérience. En un éclair, tout est saisi. Le retour par l'explicitation et par la réflexion qui s'articule dans les mots joue sur un certain registre de

métabolisation qui détient ses puissances parfois nécessaires. Philippe Meirieu⁵³ (non daté), dans un contexte éducatif, considère ces adolescents sidérés par les images violentes. Lui aussi distingue le niveau de la sidération et celui de l'éducation qui passe par l'établissement d'un lien oralisé entre les expériences d'œuvres issues de registres distincts, et nous reconnaissons volontiers l'importance de ces pratiques éducatives avec les œuvres qui nécessitent la critique moins comme « élévation » que plutôt comme outil d'aménagement de nos univers vécus et mentaux.

Après avoir examiné la puissance de la réception corporelle et gestuée de la musique, nous voyons maintenant, à partir des travaux menés sur « les conduites d'écoute musicale » en situation immobile, comment les auditeurs mettent en œuvre des « stratégies » ou des « tactiques » d'écoute qui distinguent mais aussi que semblent partager des experts et des naïfs dans des situations de l'écoute musicale attentive menées dans des conditions expérimentales.

1.2.3 DES SUR-CONDUITES D'ECOUTE EMBRAYEES OU DEBRAYEES OU INTERACTIVES

Nous nous intéressons ici spécifiquement aux « conduites d'écoute » en focalisant sur la production de l'écoute musicale attentive elle-même. Carole Talon-Hugon (2004) observe la variabilité des termes choisis par les auteurs pour exprimer la notion d'expérience esthétique : « *attitude* chez Monroe Beardsley, *activité* chez Nelson Goodman, *attention* chez Gérard Genette, *conduite* chez Jean-Marie Schaeffer ». Tous ces termes envisagent la relation du point de vue d'un geste volontaire et intentionnel ce qui n'est pas le cas quand on parle d'*expérience*. Jean-Pierre Cléro (2010) note qu'en anglais il est possible de conjuguer les deux termes « expérience » et « expérimentation » ce que le français rechigne à dire : *to experience* et *to experiment*, donnerait « expérencier » et « expérimenter ». Cléro renvoie cette observation au fait qu'il « semble donc y avoir ici quelque chose qui pousse l'expérience du côté d'une forme de passivité ». Sans vouloir opposer de manière stricte passivité et activité, puisque notre compréhension de la notion de geste ne réussit plus à distinguer ces pôles, le terme de « conduite d'écoute » pourtant, tend à placer l'accent sur l'action du récepteur, peut-être en omettant par effet de notre habitus occidental, de désigner l'existence interactive entre les pôles. Nous présentons ici ces stratégies, tactiques, modes de saisie et d'interprétation du flux sonore écouté dans la situation d'écoute concentrée, qui sont analysés dans ces recherches à partir d'extraits courts de musique savante.

Meirieu P., « Images : de la sidération à l'éducation », script d'une conférence sur le site personnel de l'auteur. Consulté le 10 juin 2020. Accès : https://www.meirieu.com/ARTICLES/images_sideration_education.pdf

Ces « conduites » ne sont pas des « styles » parce qu'elles ne caractérisent pas *stricto sensu* des auditeurs. En effet, les chercheurs ont souvent aperçu des effets de glisse entre les conduites lors de l'écoute d'une même œuvre. Delalande (2003) définit une conduite comme un « acte dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive, symbolisation, émotions sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet » (p. 42). La conduite coordonne un certain nombre d'actions prises dans une visée, cela n'implique pas obligatoirement que le choix d'une conduite soit conscient de celui qui pourtant la conduit. Rappelons que Jean-Marie Schaeffer (1996, pp. 65-77) distingue avec John Searle⁵⁴ « Intentionnalité » qui correspond à une compréhension globale manifestant une visée inscrite dans un espace culturel et « intention d'action » qui, tout en s'inscrivant dans une « Intentionnalité » peut toutefois se passer de réflexivité dans la procédure d'action mise en œuvre. Écouter de la musique ne peut s'abstraire d'une Intentionnalité inscrivant l'action dans un espace culturel de vie. Mais écouter en acte sollicite des « intentions en acte » qui correspondent à des savoir-faire parfois automatisés et non interrogés en tant que tels par le sujet.

Nicolas Marty (2018), musicien électroacousticien rappelle dans sa thèse les reprises successives des travaux sur « les conduites d'écoute » de Delalande, d'abord par l'auteur lui-même, puis successivement par toute une généalogie de musiciens qui reprennent, précisent, accentuent et découvrent des aspects nouveaux dans les conduites d'écoute tendant à confirmer les premiers résultats exploratoires de Delalande en rendant compte de résultats suffisamment convergents pour permettre de penser qu'il s'agit de processus perceptifs relativement partagés ou partageables bien que dépendant des contextes et des habitus d'écoute. Imberty (1979) mettait en évidence la façon dont les auditeurs semblaient privilégier lors de l'écoute l'appui sur des « schèmes » que l'auteur avait nommé « cinétiques », « iconiques » et « schèmes à résonance émotionnelle ». Cette étude pionnière aux résultats encourageants présentait des biais en particulier parce qu'il était demandé aux auditeurs de produire une description de la musique avec des adjectifs, ce qui limitait et orientait les réponses et l'analyse. La notion de « schème » renvoie à ces structures profondes qui informent nos relations plurivalentes au monde. Parler de « conduites » avec Delalande déplace la question : si l'on n'a pas la main sur les schèmes d'action qui nous traversent et qui nous structurent, par contre il est possible mettre en évidence des conduites. Ses expérimentations lui permettent de distinguer trois conduites d'écoute (2003).

L'écoute « figurativiste » consiste selon l'auteur à projeter dans l'acte d'écoute des figures métaphoriques en lien avec des influx vitaux : « l'écoute figurativiste cherche la vie, donc le mouvement, la trajectoire du vital ». Dans la musique, l'auditeur effectue une sorte de « traduction » du discours sonore en images en projetant un « univers imaginaire, une scène

⁵⁴ John R. Searle, 1989, L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux, Paris, Éd. de Minuit.

ayant des caractéristiques temporelles et spatiales propres ». Certains éléments, selon Delalande, semblent avoir une fonction d'« étiquette » qui permettent de fixer en les caractérisant des motifs sonores et de les suivre dans la fluidité du flux musical. Cet étiquetage avec recherche de métaphore se manifeste dans l'écoute figurativiste qu'accompagne un intérêt pour la causalité du son, pour les timbres, pour la spatialisation du son qui semblent polariser l'écoute. L'auditeur cherche dans ce cas à distinguer des figures (vivantes ou en mouvement) s'opposant à un fond plus statique et à organiser ces éléments dans des narrations.

D'autre part, l'auteur décrit la conduite d'écoute « taxinomique » qui permet à l'auditeur de se donner un aperçu global du déroulement des événements musicaux. C'est une conduite qui mémorise et qui recherche l'organisation et la synthèse : L'auditeur cherche à se donner une « perspective synoptique de la totalité », il effectue « un effort pour mémoriser et configurer une ébauche structurale » il s'attache aussi à effectuer une « segmentation de la totalité en unités qui permettent leur description » en opérant un « regroupement du matériel sonore en blocs ou chaînes caractéristiques spectromorphologique semblables » par la recherche d'effets de contrastes. Delalande observe un caractère plus analytique, plus distancié dans la conduite taxinomique qui correspond à des postures d'experts ou au moins à des relations acculturées ou scolaires à la musique. L'auteur note l'absence de référence au plaisir⁵⁵ ainsi qu'une tendance à effectuer la tâche comme un exercice un peu laborieux.

Enfin, la conduite d'écoute « empathique » rend compte d'une expérience d'écoute vécue. Les auditeurs décrivent des sensations parfois profondes, des impressions intérieures provoquées par les matériaux sonores. Ces sentiments perçus parfois traduits par des expressions métaphoriques sont alors reconnaissables parce qu'elles sont « chargées d'une forte subjectivité ». Selon Delalande (2003), l'auditeur empathique fonctionne à coup de ressentis ce qui l'empêche de rendre compte de son expérience de l'œuvre en termes de découpages de l'œuvre en parties distinctes : il y a, selon cet auteur, incompatibilité entre cette « écoute empathique » qui se focalise sur une sensation et ce qu'il nomme une conduite d'écoute « taxinomique » (p.57), de caractère plus descriptif. Pour donner un exemple d'une conduite empathique, les auditeurs font référence, à l'écoute de *Sommeil* de Pierre Henry⁵⁶, à des coups, des impacts plus ou moins mat ainsi qu'à des frottements. Ces métaphores proches des sensations peuvent évoquer des images plus complexes qui amènent l'auditeur à inventer des situations adéquates : « karaté au ralenti » par exemple. La durée peut être perçue et décrite comme un « surplace insistant ». Il semble que ce travail métaphorique ne soit pas visé par les auditeurs pour donner sens à l'expérience d'écoute, comme une finalité ou un produit de l'écoute qui puisse en rendre compte, mais Delalande note qu'il fonctionne comme un moyen « d'approfondir la relation sujet/objet ».

⁵⁶ *Sommeil* « Variations pour une porte et un soupir », œuvre électroacoustique de Pierre Henry composée en 1963. *Sommeil* est la seconde séquence de l'œuvre.

L'auditeur interprète -comme il peut, par association avec des phénomènes acoustiques connus- des singularités morphologiques d'une proposition sonore dont il ne connaît pas la cause réelle dans une situation d'écoute acousmatique. Il construit par l'imagination en se fiant à de faux indices, un univers spatial vraisemblable en reconstituant symboliquement une cohérence (Delalande, 2003, p.64). Ces expressions métaphoriques chargées d'une forte subjectivité rendent compte d'un vécu temporel instable et confus. Ce vécu empathique ouvre parfois sur des narrations mais celles-ci sont alors toujours en lien avec les sensations propres de l'auditeur et sont exprimées à la première personne. L'auditeur ne cherche pas à situer un repère temporel objectif, ni à mémoriser.

Delalande remarque enfin que peu de sujets investissent une conduite de « non-écoute ». La situation expérimentale ne favorisait pas cette posture. Nous pourrions nous demander si la non-écoute correspondrait à « une conduite » volontaire d'évitement ou à une inattention ce qui ne serait pas à proprement parler une « conduite ». Enfin, il nous semble pertinent de remarquer que les auditeurs interrogés n'ont pas émis systématiquement de jugement de valeur sur les extraits : « de brefs commentaires métaperceptifs sur les attentes et quelques références esthétiques ont été données ». Delalande observe des phénomènes de glisse entre les conduites d'écoute taxinomique, empathique, figurativiste ; il faudrait plutôt considérer qu'elles constituent des conduites possibles dont chacun peut user en fonction du moment de l'écoute, des conditions et du répertoire écouté. Pourtant, l'auteur note qu'il est probable que les savoir-faire techniques des auditeurs musiciens ne favorisent pas l'écoute empathique par exemple. Nous parlerions plutôt au sens de Michel de Certeau (1980) de « stratégie » dans la conduite taxinomique et de « tactique » dans les conduites empathiques et figurativistes en conservant la valence positive que cette appellation contient chez cet auteur.

Ces trois conduites dans ces travaux qui relèvent selon Marty (p. 256) d'une « musicologie exploratoire » pourtant ont été globalement vérifiées par les études qui ont repris l'hypothèse de Delalande. Alcàzar (2004) décrit les trois conduites de Delalande comme des « aimants conceptuels » ne devant pas être recherchés en tant que tels, autrement dit, nous aurions trois pôles figurativiste, empathique et taxinomique permettant d'observer les propos des auditeurs interrogés. L'étude de Lars Lilliestam (2013) se situe à la croisée des perspectives sociologiques et de l'intérêt pour les conduites d'écoute, selon Marty, « à la frontière entre une étude des pratiques d'écoute et une étude des manières de se rapporter mentalement à la musique » (p.18). L'approche esthésique de Leigh Landy (1999, 2007)⁵⁷ se distingue par le fait qu'un objectif pédagogique l'accompagne : en effet, dans son projet qui met en lien « intention d'écoute et réception » l'auteur se pose la question des modes

⁵⁷Leigh Landy, 2016, « Comment l'analyse fondée sur l'écoute peut-elle faciliter la compréhension et l'appréciation des musiques électroacoustiques ? », pp. 109-228, in : *Musiques électroacoustiques/Analyses* ↔ Écoutes, Marty N., éd. Paris, Delatour (cité par Nicolas Marty dans sa thèse (2017) pp. 113-116).

d'accroches pertinents pour susciter un intérêt pour l'œuvre. Il accompagne donc son protocole de recherche par des informations sur l'intention de l'œuvre, livrant ainsi des clés d'écoute qu'il dont il constate l'efficacité du point de vue de l'intérêt intensifié des auditeurs. Enfin Marty lui-même interroge la pertinence de l'entretien d'explicitation comme méthodologie de recueil des processus d'écoute. Aucune de ces recherches n'invalide la proposition de Delalande.

Nous portons à présent notre attention sur les résultats obtenus par Francesco Spampinato (2015⁵⁸) sémioticien et musicologue, qui conduit une recherche expérimentale sur les conduites d'écoute metakinésiques et retient l'hypothèse de l'existence de conduites d'écoute opposées qu'il observe comme étant « embrayées » ou « débrayées ». En effet, il observe que, si on leur demande de verbaliser leur écoute en lien avec des mouvements ressentis ou imaginés pendant l'écoute, les auditeurs produisent ou bien une narration à la première personne et dans ce cas c'est de leur propre corps qu'ils parlent en termes de ressentis, de mouvements effectués ou sentis, ou bien une narration de mouvements qui leur sont extérieurs. Dans ce cas, ce qui est en mouvement se trouve dans la musique, ou dans les éléments métaphorisés à partir de l'écoute. Le débrayage est rapporté par Spampinato à une situation d'écoute qui correspond à « une réception de type frontal relative à un événement indépendant de nous » et, selon Roberto Barbieri⁵⁹, celle-ci est une conséquence d'une « vision optocentrique » répandue dans notre manière de faire l'expérience de la musique (cité par Spampinato, p.62). Ces deux conduites sont interprétées par l'auteur comme des sur-conduites d'écoute (pp. 60-66). Ces phénomènes ont été analysés par Jacques Fontanille⁶⁰ avec les catégories des « sensation motrices internes » de nature embrayée, des sensations visuelles débrayées, et des sensations de l'ouïe qui sont selon cet auteur réversibles et qui rendent simultanément l'impression externalisée et internalisée. Nous dirions alors que le débrayage et l'embrayage constituent plutôt des accents privilégiés par l'auditeur mais qu'ils ne sont jamais complètement exclusifs l'un de l'autre ce que la notion de perçaction nous a permis de comprendre. En effet, entre débrayage et embrayage, l'auteur trouve dans son corpus des situations intermédiaires dans lesquelles la conduite semble se faire mixte, comme à la frontière entre de l'intéroceptif et de l'extéroceptif et qui permet à l'auditeur de s'imaginer en interaction avec un élément

⁵⁸ Francesco Spampinato en 2015 s'intéresse à une metakinesis musicale c'est-à-dire qu'il observe comment à l'occasion d'une demande explicite de la part de l'expérimentateur, il y a une reprise par la verbalisation, des sentiments proprioceptifs moteurs profonds et automatiques, plus ou moins ressentis à l'écoute de la musique. Sa démarche sélectionne des auditeurs à distance. Ceux-ci écoutent le court extrait proposé (Il s'agit de pièces de Claude Debussy) en suivant le protocole exposé. Ils rendent compte de leur expérience par un écrit qui est récupéré sur la plateforme.

⁵⁹ Daniele Barbieri, 2013, « La mémoire non objectale et la signification de la musique », pp. 71-80, in : Giacco G., Spampinato F., Vion-Dury J., eds, *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique*, Paris, L'Harmattan.

⁶⁰ Jacques Fontanille, 2011, *corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France.

métaphorisé à partir de l'écoute, ce qui lui permet postuler l'existence d'un troisième mode de sur-conduite qu'il nomme « interactif ». Ces trois conduites, selon l'auteur, peuvent se présenter ainsi : la sur-conduite d'embrayage sur le mode du « je me meus » : la sur-conduite interactive sur celui du « la musique me meus et je meus la musique » et enfin la sur-conduite débrayée selon le mode du « la musique se meut »⁶¹. Vion-Dury (2012)⁶² expliciterait la première en termes « d'expérience totale et incarnée », la seconde faisant émerger « la dimension intersubjective et de l'entente », la troisième comme « une réification par distanciation » (cité par Spampinato p.65). Selon Fontanille, « le partage entre les figures intéroceptives et les figures extéroceptives ne peut être opéré que par une prise de position du corps propre qui marque ainsi une frontière imaginaire éphémère et pourtant parfaitement efficace puisqu'elle le rend signifiant et intelligible » (Spampinato, p.63). Spampinato rapproche la sur-conduite d'embrayage de la « conduite empathique » et la sur-conduite de débrayage de la « conduite taxinomique » et de la « conduite figurativiste » décrites par Delalande (2003).

1.2.4 LA PRODUCTION DE METAPHORE COMME CONDUITE D'ECOUTE

Spampinato (2015) opte pour un questionnement sur l'attention de l'auditeur orientée sur la manière dont il perçoit son corps à l'écoute de la musique. La méthodologie oriente l'attention de l'auditeur précisément sur ce plan, il en déduit que l'ensemble des auditeurs, à l'écoute d'une musique classique qui s'y prête, réussit à orienter son écoute en termes de mouvements et d'images associées. Il poursuit en cela, une première étude qui mettait en relief l'importance de la métaphorisation (2008) dans le processus de l'écoute musicale. Son projet est celui de soutenir par sa démonstration théorique l'existence ainsi que la puissance de ces métaphores qui sont étroitement articulées dans sa recherche à une expérience incarnée des dynamiques musicales. Celles-ci sont observées au niveau de leur association à des « stylèmes » qui sont des motifs musicaux relativement courts et caractéristiques d'une évocation de mouvement que l'auteur retrouve dans des pièces pour piano de Debussy. Si le répertoire de Debussy, parce qu'il s'y prête de par l'existence des stylèmes assez caractéristiques de mouvements, a été choisi en fonction de l'hypothèse d'une métakinésie relayée par des ressources métaphoriques, pourtant les conclusions de l'étude permettent de généraliser l'existence de l'hypothèse poético/esthétique du processus d'écoute musicale

⁶¹ Notons qu'aucun de ces auditeurs ne s'est mis en mouvements, l'auteur a analysé les métaphores produites pendant l'écoute : les participants écoutaient un bref extrait musical chez eux avec les questions posées par le chercheur. Si des mouvements ont été actualisés nous ne le savons pas.

⁶² Jean Vion Dury, 2012, « L'ineffable de la conscience : sur la musicalité de la parole et du geste » in : Vion R., Giacomi A., Vargas C., eds, *La corporalité du langage : multimodalité, discours et écriture : hommage à Claire Maury-Rouan*, Aix-en Provence, pp. 87-99 (cité par Spampinato).

lui-même. Nous avons rappelé en effet plus haut les mécanismes vitaux qui sous-tendent ces observations. Il est important de noter une certaine généralité (pour ne pas dire universalité) de la production de ces métaphores par les auditeurs car celles-ci peuvent parfois être prises pour un défaut technique qui peut s'énoncer ainsi : parce qu'on ne connaît pas les mots précis pour décrire des aspects de ce que l'on perçoit, alors on utilise des métaphores. Dans cette perspective les métaphores sont reléguées au registre des écoutes naïves alors qu'elles naissent au lieu même du sens expérientiel d'un perçu-ressenti. Si des métaphores à partir de l'expérience d'écoute semblent facilement disponibles, pourtant elles ne sont pas systématiquement produites par les auditeurs : en effet, la métaphorisation de l'expérience est essentiellement soumise au langage et donc au fait de verbaliser ses ressentis : nous observons que si l'on ne parle pas de notre expérience de la musique, la métaphore ne peut pas se développer, elle correspond donc à une conduite d'écoute disponible dans notre répertoire psychocognitif humain mais qui pourrait rester inactivée. C'est ainsi que nous pourrions dire que la métaphore prend appui sur des expériences universellement partagées à l'écoute de la musique, mais qu'elle ne s'actualise que dans les terrains aménagés par un langage qui la développe en l'explicitant. L'étude de Spampinato montre ce travail de construction très organique qui fait passer de verbalisations basiques (« c'est calme ») à des reprises qui amènent les auditeurs assez facilement à des propos plus construits et plus éloignés de l'expérience musicale directe (« une danse des poissons et des crustacés dans un aquarium »). Comment expliquer qu'une expression « aquatique » ou « liquide » exprimée par du sonore soit reconnue en dehors de tout savoir sur l'intention du compositeur, et de tout indice qu'aurait pu fournir le titre de la pièce ? Une forme d'expérience commune où puisent nos sens visuels, auditifs, tactiles, sorte de synesthésie originelle nous permet d'effectuer des passages du domaine sonore au domaine visuel parce que, par exemple, nous « faisons implicitement appel à nos expériences corporelles de mouvements dans une substance liquide » (p.11). Dans ce travail de recherche, Spampinato confirme que l'expérience de compréhension d'une expression musicale se construit bien à partir d'une amodalité nodale qui précède la différenciation produite par nos sens. En effet, des pans entiers de nos expériences naissent comme nous l'avons vu plus haut, au sein de regroupements de sensations ; synesthésie généralisée qui ne donne pas lieu à des processus d'identification spécifiés. La recherche de Spampinato met en évidence des conduites d'écoute musicale qui donnent lieu à des verbalisations métaphoriques ancrées dans une proprioception vécue pendant l'écoute mais il lui semble aussi que le passage par la production de la métaphore approfondit l'expérience corporelle dynamique que la musique permet de vivre. Cet élément est à souligner : la métaphore (comme l'avait aussi observé Delalande) ne sert pas uniquement à communiquer aux autres un ressenti, elle ne sert pas uniquement à comprendre l'expérience de la musique, elle sert ces deux visées et une troisième : celle d'intensifier son propre ressenti.

Sa recherche s'oriente donc vers l'expérience du mouvement en lien avec l'écoute, expérience sonore sémiotisée en termes de mouvements corporels ressentis, effectués ou projetés avec et à partir des stimuli musicaux. L'auteur distingue « mouvement » et

« geste » : Nous avons abordé plus haut la question du « geste » et du « mouvement » à propos de la perçaction, Citton (2012) ne retient pas dans son étude l'opposition entre mouvement et geste, un continuum intentionnel plus ou moins conscient fait passer du « mouvement corporel » au « geste ». La question ici concerne la manière dont l'auditeur sémiotise dans son corps l'expression de la musique. Il s'agit de décrire quels types de sensations corporelles, de mouvements et/ou de gestes sont compris dans le processus : une sensation de tension par exemple « imaginer que l'on est assis ou contracter simplement ses muscles sans faire de mouvement », un mouvement de la tête qui peut accompagner la pulsation, ou un geste, celui d'un rameur. L'auteur retient le terme de « métakinésie musicale » pour décrire une conduite d'écoute « consistant en l'activation de l'imaginaire corporel au cours de l'expérience musicale d'écoute musicale ou de production » (p. 15). Ces « mouvements imaginés » peuvent se décliner comme des sensations corporelles plus ou moins - tonique (détente ou tension ressentie) ; - proxémique (emplacement du corps dans l'espace par rapport au contexte spatial et à d'autres entités présentes dans le même espace) ; - statésique (posture et sensation d'équilibre) ; - kinesthésique (mouvement du corps entier dans l'espace) et - gestuel (mouvements de parties du corps par rapport au corps dans son ensemble). Ces mouvements sont plus ou moins perçus ou imaginés, et susceptibles d'être décrits par des métaphores (pp. 14-15). L'auteur ne s'intéresse pas aux mouvements effectués réellement, mais « à l'autoperception d'un mouvement et d'une tension imaginaire » dans la visée de montrer comment la communauté des auditeurs et du compositeur partagent l'horizon commun d'un imaginaire proprioceptif intersubjectif. Dans l'analyse du recueil, les discours des auditeurs sont regroupés en trois classes : des « impressions globales » liées à un état de tonicité et de mouvement général (flux, courir, s'arrêter, sentiment de vivre une transe ...) ; des « types de mouvements prééminents » (danse, tournoiement) et enfin des « métaphores fortes » par exemple (une valse sous-marine de poissons et de crustacés). L'importance de la métaphorisation de l'expérience d'écoute musicale qui s'exprime en termes de mouvement est soulignée par Scruton :

« Si vous éliminez les métaphores de mouvement, de l'espace, des accords comme objets, des mélodies qui avancent et qui reculent, montent et descendent, il ne reste rien de la musique, il ne reste que du son... la métaphore ne peut être éliminée des descriptions de la musique car elle définit l'objet intentionnel de l'expérience musicale. Si l'on exclut la métaphore on cesse de parler de l'expérience de la musique » (Scruton, 1983⁶³).

⁶³ Roger Scruton, 1983, « Understanding Music », *Ratio*, XXV (2), pp. 106-107 (cité par Spampinato p. 33).

Spampinato note que tous les auditeurs ont produit des métaphores kinésiques, ce qui l'amène à envisager cette production comme « une compétence musicale », concept qu'il reprend à Gino Stefani (1982⁶⁴) qui les classe en cinq catégories : Potentiels humains, Pratiques sociales, Techniques musicales, Style, Œuvre. Spampinato relève que les deux premières compétences se trouvent le plus souvent sollicitées. Par exemple, pour la compétence « potentiel humain », les auditeurs sont capables d'imaginer un mouvement (des ondulations par exemple) qui est cohérent avec les stylèmes musicaux mais aussi avec les propositions des autres auditeurs de l'étude. D'autre part, les auditeurs sont capables de créer un lien entre leur expérience d'écoute et « une pratique sociale » : c'est le cas lorsqu'ils associent leurs ressentis à une situation qu'ils reconnaissent : des mouvements dans un aquarium par exemple. Spampinato trouve dans ses exemples discursifs de nombreuses traces de l'association de ces deux compétences « potentiel humain/pratique sociale » : « c'est dans la connexion PH-PS que les auditeurs cherchent prioritairement des métaphores fortes utiles pour décrire l'expérience d'écoute » (p. 52). Spampinato approfondit le mécanisme : Il distingue chez les auditeurs, l'usage de métaphores faibles de premier niveau (« calme » « doux » « flottement »). Il peut être surprenant de nommer « métaphore » ce qui semble être une simple description d'un état de douceur. L'auteur explique que l'on ne peut pas en effet pas assimiler l'impression proprioceptive à sa verbalisation : énoncer « doux » est différent de ressentir la musique qui active tout un ensemble multisensoriel. C'est pour cela que Spampinato nomme « métaphores » ce qui peut sembler relever d'une description d'une propriété ressentie. Car en effet, « doux » s'en tient à « cet horizon partageable » et ouvert, tout prêt à se laisser contaminer par une multitude d'expériences vécues ou possibles.

On a donc un processus de « projection métaphorique de schèmes incarnés » (Spampinato, 72). Les métaphores faibles selon l'auteur, sont susceptibles de donner lieu à des métaphores plus « articulées » par exemple les auditeurs décrivent « des mouvements de la tête de gauche à droite, des gestes fluides des bras, plutôt assis ». Celles-ci sont des métaphores de second niveau. Un va-et viens entre le premier et le second niveau qui ne se présente pas comme une construction linéaire dans les discours peut faire émerger, converger, vers une image plus « complexe », soit « un simili » qui se présente tout-fait⁶⁵, soit un « micro-scénario » tiré des expériences passées du sujet, comme le fait d'être « dans une barque et de ramer de gauche à droite avec une seule rame », que l'auteur nomme « métaphore forte ». Spampinato (p. 89) cite Claire Petitmengin et al. : « Le son ressenti serait une première phase d'une microgenèse très rapide et préreflexive, dont seule la dernière phase – la reconnaissance de la source du son – apparaît d'habitude à la conscience réflexive. Cette première phase est caractérisée par une différenciation moins claire ou non

⁶⁴ Gino Stefani, 1982, *La competenza musicale*, Bologne, CLUEB.

⁶⁵ Voir Petitmengin C. & al., 2009, « Listening for within », *Journal of Consciousness Studies*, 16 (10-12), p. 281.

existante entre modes sensoriels, entre espace intérieur et espace extérieur, entre sujet connaissant et objet connu » Nous notons aussi que la production d'un simili ou celle de la reconnaissance de la source du son tend à opérer selon ces auteurs une stabilisation du processus d'écoute qui distrait l'attention du continuum sonore. Le processus métaphorique est donc à la fois un médium d'approfondissement de la sensation et un affaiblissement par blocage sur un signifié qui détourne de la sensation. D'un point de vue esthétique, seul l'approfondissement peut être retenu comme pertinent et nous voyons qu'il est menacé au sein même du geste qui le génère. Pour Spampinato, « le véritable saut imaginaire » se réalise dans les prolongements de la métaphore » (pp. 52-59). Cette image « catalyse les impressions proprioceptives » étroitement reliées aux métaphores de premier niveau sur le mode d'une convergence d'indices. L'auteur note que le mot « comme » dénote le passage vers une métaphore qui formule à la manière d'une allégorie, « une similitude explicative ». Selon Spampinato, la métaphore forte permet de « garantir la cohérence des mouvements reconnus » dans la musique ainsi qu'à consolider un espace de sens. Cette expérience du saut métaphorique est créative selon l'auteur et produit une réorganisation de l'expérience musicale selon les zones d'attraction du domaine métaphorique adopté. Ces conduites métaphoriques permettent de ne pas « explorer des domaines disparates à chaque changement perçu dans l'expérience d'écoute ». Autrement dit, la métaphore s'effectue au prix d'un tri dans les sensations. Ainsi, Spampinato note que l'allégorie, le plus souvent, ne peut pas rendre compte de l'ensemble des éléments proprioceptifs qui constituent l'expérience ; cela lui permet d'affirmer que l'allégorie est à la fois « stable et instable ». Il poursuit, par une analogie avec les théories du chaos qui considèrent l'existence d'attracteurs simples et d'attracteurs étranges : le premier -attracteur simple- tend vers une stabilisation du système (dans le domaine des discours sur la musique cela donne : c'est calme, c'est doux, c'est balancé ...) le second -attracteur étrange- est plus complexe : en effet, il fournit une clé mais celle-ci, en dénotant une signification forte, génère aussi selon l'auteur des éléments de tension avec les proprioceptions activées lors de l'expérience et incompatibles dans le système signifiant produit. L'auteur donne un exemple concret de ce phénomène dans son recueil de données : Un auditeur produit deux métaphores fortes qui fonctionnent comme des attracteurs étranges antagonistes : « image d'un mouvement dans l'eau » et « réveil matinal ». Spampinato analyse un raccordement possible des deux images en proposant de les situer dans la perspective d'un changement de point de vue par rapport à une scène unique « en situant certains indices au premier plan ou en arrière-plan » (p. 57). L'auditeur serait ainsi amené à modifier activement sa perspective d'écoute⁶⁶. Ainsi, en anticipant sur le chapitre suivant, nous pourrions considérer le phénomène de la métaphorisation comme un processus « d'individuation » c'est-à-dire de création de forme résultant de la rencontre entre un ensemble de propriétés proprioceptives, de vécus et d'impressions disparates mis éveil par une source sonore et qui permet à l'auditeur de former un élément signifiant nouveau. Nous reviendrons sur cet exemple de « convergence

⁶⁶ La « disparation » est un concept de Simondon (1964) que nous abordons au chapitre 3.

de deux métaphores fortes » à l'occasion de notre exemple de l'écoute de la *Danse des sylphes* plus loin.

Notons d'autre part que l'expérience menée par l'auteur dans sa recherche est assez artificielle puisqu'il est demandé aux auditeurs d'écouter un extrait très court (entre 10 et 40 secondes) ce qui ne correspond pas du tout à une pratique sociale de l'écoute en situation de concert ou simplement dans la visée habituelle de l'écoute d'une œuvre de Debussy, à l'école, le temps d'écoute attentive préconisé dans la pratique dure approximativement deux minutes. Cette question de la durée de l'écoute est primordiale, car, autant il est possible, à l'aide de métaphores, de produire un scénario relativement cohérent sur une durée courte, autant l'étalement temporel de la musique empêche la métaphorisation autour de ces attracteurs : le problème d'une stabilisation du sens qui déjà se pose entre des attracteurs simultanés divergents voit les écueils se multiplier du fait de l'enchaînement logique des diverses métaphores produites au fil du discours musical. Cet élément est important à souligner du point de vue didactique, car il s'agit de contourner la difficulté de l'impossibilité de raccorder l'écoute à un ensemble métaphorique cohérent qui génère le désinvestissement de l'auditeur dans l'activité d'écoute. Il nous semble que ces « micro-histoires » devraient pouvoir être sémiotisées sous la forme de dynamiques asignifiantes et pourtant productrices d'un sens concret au niveau de l'investissement corporel de l'auditeur. Autrement dit, nous touchons ici, en ce qui nous concerne, une limite du travail de Spampinato : à la fois nous le suivons volontiers sur la question de la puissance expérientielle que renvoie la création de la métaphore adéquate en termes de vécu proprioceptif intensifié, en même temps nous doutons de la pérennité de cette conduite d'écoute qui, dans la durée de l'écoute musicale, peut s'essouffler et perdre de son intérêt. Nous posons donc la question d'une réversibilité de la métaphorisation qui d'une part doit prendre corps et donner lieu à des images fortes et en contrepartie s'envelopper dans le sens que produit la métaphore de premier niveau « c'est calme ». Comment le calme de la musique permet d'expérimenter un « calme » que nous n'avions jamais perçu ainsi et c'est l'idée que reprend Levinson (2014) à propos de l'expérience de la tristesse dans la musique : tristesse américaine du blues liée à l'impuissance et au destin, tristesse brésilienne de la *saudade* liée paradoxalement à l'espoir et à l'absence ou au manque, expressions de tristesse juive ou autrichienne parfois difficiles à verbaliser mais qui lui permettent d'élargir la gamme des émotions qu'il est capable d'éprouver : « il existe des œuvres qui font plus qu'explicitement des émotions connues : qui permettent de discerner ou de repérer des émotions dont on ignorait jusque-là l'existence ». L'auteur ajoute sur un autre plan, que ces vécus artistiques d'affects permettent de complexifier les expériences vécues en les emmêlant de souvenirs artistiques.

Ex. 1 : Métakinésie d'Isabelle écoutant <i>Requiem aeternam</i> de Benjamin Britten		
Activité	Acteurs	Traces
<p>→ Cours d'éducation musicale avec un groupe d'enseignants lors d'une formation continue à l'INSPE.</p> <p>Écoute du 3^e mouvement « Requiem aeternam » de la <i>Sinfonia da Requiem</i> de Benjamin Britten.</p>	<p>Isabelle, une enseignante du groupe et moi en tant que formatrice.</p>	<p>- Souvenir marquant d'une expérience d'enseignement.</p>

Nous voudrions prolonger ce chapitre par un exemple que nous avons vécu en formation avec des enseignants. Il s'agit d'un souvenir marquant d'un épisode de formation, nous ne disposons pas de traces qui permettraient d'approcher un processus d'écoute expérimenté par Isabelle, une enseignante. Cependant, à partir des éléments qui précèdent, il nous semble possible et pertinent, en partant d'un exemple concret bien que filtré par notre réception et notre souvenir, de développer quelques axes de compréhension à propos d'une situation fréquente lors des activités d'écoute musicale. C'est l'empreinte mémorielle de cet épisode marquant qui nous pousse à expérimenter.

Souvent les élèves (ou les étudiants) créent spontanément, à l'écoute de la musique, des associations métaphoriques qui peuvent parfois sembler triviales car très éloignées du registre expressif intentionnel du compositeur. Il me revient un exemple -qui m'avait fait bondir intérieurement et qui fera bondir les musiciens et les amateurs -. C'était une enseignante, Isabelle, qui avait associé avec une certaine ferveur le troisième mouvement *Requiem aeternam* de la *Sinfonia da Requiem* de Benjamin Britten⁶⁷ avec une calme prairie dans laquelle s'ébattaient des mignons-petits-lapins au printemps. Cette œuvre, composée sur le thème de la violence meurtrière de la guerre présente dans le troisième mouvement final un long chant exposé par trois flûtes et trois cors qui peut être compris comme un cri pour la paix. Il est possible d'y associer le sentiment du temps, d'une prière, du calme répandu dans l'espace après la bataille pleine de violence et d'agitation du second mouvement. Les « compétences musicale d'écoute » décrites par Stefani et de Spampinato nous semblent utiles pour comprendre -non pas ce qui se passe car nous le comprenions à la lumière des travaux d'Imberty et de Stern-, mais pour comprendre une valeur cachée dans ce qui se passe. La compétence de « potentiel humain » ici se manifeste dans la capacité empathique qui fait entrer l'auditrice en relation étroite avec l'expression musicale. Celle-ci consiste en la capacité à comprendre le jeu musical par l'investissement assez spontané d'un répertoire mémoriel d'expériences. Le sentiment éprouvé et exprimé dans l'œuvre est décrit

⁶⁷ Benjamin Britten, *Sinfonia da Requiem*, opus 20 composé en 1940 pour grand orchestre.

par elle comme « calme » et se manifeste par un sentiment évalué positivement. La « pratique sociale » qui correspond à la capacité de la mise en relation avec des expériences ordinaires peut s'observer comme la connaissance de l'usage de la musique pour soutenir des images animées d'une part, mais aussi la connaissance et peut-être la pratique de promenades dans la nature et l'expérience de niveaux d'existants simultanés : immobilité vibrante d'une étendue spatio-temporelle, celle du paysage qui s'étend dans la durée, et animation comme des surgissements secrets et discrets d'une vie animale indépendante et toutefois incluse. Ce niveau de la compétence musicale sociale ne peut s'activer que si la première compétence « potentiel humain » est en jeu. Dans cet exemple, cela consiste à développer « un horizon métaphorique » décrit comme « calme et paisible ». Toutefois, la compétence se manifeste par l'expression discursive de l'impression par effet de la métakinésie métaphorique. L'expression verbale (les lapins dans une calme prairie) de ce savoir-faire contribue certainement à l'approfondissement de l'image en métaphore forte ou tout au moins suffisamment « forte » pour approfondir son expérience de l'œuvre. Mais cet exemple révèle aussi nous semble-t-il un autre niveau de réflexion qui avait été soulevé par Bernard Darras (2003). Sa recherche lui permettait, à partir de la sémiotique de Peirce, de remonter d'une expérience perceptive à des énoncés-types que cet auteur nomme « des simili » qui pouvaient concentrer sur une image simple, -sur un cliché pourrait-on dire- un concentré de significations. Une analyse semblable est produite par Alcàzar⁶⁸ qui remarque que certains auditeurs dont la conduite d'écoute est repérée comme taxinomique utilisent des éléments figuratifs dont la fonction est celle d'étiqueter les événements sonores : selon l'auteur, « les images ne servent pas tant à former une histoire, à animer des sons vivants sur un fond inerte, mais bien à catégoriser des sons ». Ces images servent une fonction d'économie cognitive. Laurent Jenny (2012) relit ainsi le passage proustien de Swann qui décrit son impression à l'écoute de la sonate de Vinteuil : « Ainsi Swann s'empare de la sonate et, à défaut de savoir transcrire mentalement la partition, il l'habille imaginativement d'un paysage animé qu'on est bien en droit de dénoncer comme un chromo romantique : des flots au clair de lune ! ». Jenny poursuit en réfléchissant à cette écoute de l'amateur qui produit « une traduction imaginaire la plus vulgairement convenue » en ajoutant que la « visualisation stéréotypique remplit une fonction de mémorisation » [...] ce qui n'empêche pas d'interpréter l'œuvre « comme un drame affectif » (p. 42-43). Spampinato prend appui sur Vion-Dury qui décrit le mécanisme : Il s'agit pour l'auditeur, de puiser dans « la nébulosité de souvenirs accolés, qui résonnent l'un avec l'autre, afin de faire émerger à sa conscience réflexive une image comme clé de lecture unique, mais encore enveloppée, imprégnée et dynamiquement connectée à d'autres images présentes dans cet arrière-plan nébuleux » (Vion-Dury, p.66).

Nous citons la citation de Nelson Goodman par l'auteur : « il y a transport d'un ensemble de termes, d'étiquettes alternatives ; et l'organisation qu'ils produisent dans le règne étranger

⁶⁸ Cité par Marty, 2018, p. 174.

est guidé par leur emploi habituel dans le règne d'origine » (1968, p. 105). Il suffit ensuite de donner d'autres images en prenant appui sur l'intention du compositeur, mais ces images viendront s'attacher à l'intensification déjà produite par le sentiment du cliché-simili des lapins toutefois déjà vibrant d'une certaine intensité. Comprendre que la métaphore intervient comme une compétence permettant à l'auditeur d'intensifier sa relation à l'œuvre nous semble un argument pour valider la métaphore champêtre très décalée d'Isabelle. Ce n'est donc pas un mouvement de clichéisation de l'intense sonore musical, mais plutôt une intensification du cliché par le jeu de la perception musicale. Nous ne l'affirmons pas, mais nous posons cette hypothèse qu'il s'agirait d'informer par le moyen d'un entretien avec Isabelle.

Il s'agit donc d'entendre tous ces niveaux de compétences dans l'histoire des petits lapins disneyens faisant irruption dans la grande prière de Benjamin Britten et distinguer dans ce cas entre trois niveaux : d'abord celui qui consiste en une compétence humaine qui nous rassemble et nous permet de produire des métaphores faibles (calme) qui engagent corporellement l'écoute. Puis celui qui permet de concentrer une unité de sens en permettant à l'auditeur de rassembler l'expérience sous une « étiquette » indicielle (lapins). Ensuite celui de la compétence à ressentir, à chercher à intensifier l'expérience d'écoute en verbalisant (dans un langage intérieur pas obligatoirement exprimé) ce ressenti en le situant dans un horizon qui peut amener le sujet à construire « des métaphores fortes » qui relèvent d'un acte plus créatif et qui engagent une singularité plus marquée de l'auditeur. Cet usage de la métaphore sera repris dans notre exemple de Giulio que nous présentons au chapitre 5.

Nous avons insisté dans ce chapitre sur l'importance du corps dans l'acte de l'écoute musicale. Que ce soit sur le plan des schèmes de vitalité plurimodaux sur lesquels l'art musical (mais aussi la danse) prend sa source et qu'elle développe en produisant des affects expressifs allant au-delà de nos vécus habituels ou sur celui des conduites métaphoriques embrayées ou débrayées sollicitant directement les sensations corporelles, ou encore celui des modalités physiologiques de la perception qui démontre comment notre rapport au monde est étroitement construit sur les interactions directes entre le perçu et la réponse motrice. Nous avons vu aussi que l'expérience métaphorique en lien étroits avec une conscience metakinésique peut être facilement stimulée par la consigne d'écoute tout en produisant un sentiment de satisfaction de l'auditeur. Ces éléments prennent toute leur importance dans le cadre éducatif : en effet, il n'est pas nouveau d'inciter au mouvement à l'écoute de la musique, cela d'autant plus quand les élèves sont très jeunes (à la maternelle par exemple). Par contre, avoir connaissance que ces mouvements structurent effectivement l'expérience adulte de la musique permet de soutenir l'importance de ces pratiques au-delà du simple besoin de mouvement de l'enfant : l'enseignant pourrait croire que les pratiques corporelles avec la musique représentent des pratiques de substitution avec des jeunes enfants encore malhabiles dans l'expression verbale et qu'elles sont destinées à disparaître avec les étapes du développement de l'enfant. Au contraire, ces

expériences de vécu corporel de la musique doivent plutôt être poursuivies au-delà de la prime enfance car elles « révèlent les racines corporelles profondes de nos structures mentales » (Spampinato). Le sens de l'expérience d'écoute est contenu dans cette relation incarnée à la musique. Certes, La disponibilité de ces ressentis corporels invite à penser qu'un travail à partir de ces répertoires corporels non seulement crée le sens de l'expérience du moment musical vécu dans un rapport de plaisir mais aussi crée et étoffe un répertoire expérientiel pour des expériences musicales à venir.

1.2.5 SOMAESTHETIQUE

Nous avons fait le choix de retenir la proposition somaesthétique de Shusterman que pourtant nous n'avons pas mise en pratique dans les exemples présentés dans notre travail. En effet, la démarche de Shusterman, qui est intéressante d'un point de vue éducatif, relève d'une démarche volontaire qui implique une approche très ciblée et nécessitant un travail spécifique et régulier de mise à disposition de soi des élèves. Nous souhaitons toutefois l'inclure à ce chapitre parce qu'elle implique fortement le corps dans l'activité de perception.

Les philosophes ont longtemps dénigré toute focalisation sur les sentiments et mouvements corporels car ils considéraient l'absorption en soi comme une distraction préjudiciable à l'exercice d'une pensée ouverte au monde. Shusterman au contraire développe dans « L'Art à l'état vif » (1991) puis dans « Le style à l'état vif » (2000) une philosophie pragmatiste et pratique de l'expérience esthétique dont les enjeux sont « de lier plus solidement l'art et la vie » en « explorant l'art de vivre et sa relation à l'expérience esthétique comme à la culture populaire » (2015, p.8). John Dewey (1934) dans son ouvrage « L'art comme expérience » a considéré lui-aussi la perméabilité entre les expériences de la vie et les expériences esthétiques dans l'art. À la suite des propositions de Dewey, Shusterman développe une thèse qui défend un art de vivre dont la source sensible prend vigueur dans une conscience de soi corporelle. Selon Shusterman, cette focalisation sur le perçu proprioceptif « permet d'augmenter nos connaissances, d'améliorer notre agir, d'intensifier nos plaisirs » (2007, p.7). Shusterman observe que notre recherche de plaisir nécessite souvent aujourd'hui une surenchère du stimulus. Il rapporte ce fait à la pauvreté de nos sensation soma-esthétiques observant que « notre capacité à éprouver du plaisir, nécessite des stimulations toujours plus intenses offertes par des divertissements médiatiques sensationnalistes voire des moyens bien plus radicaux pour obtenir le frisson ». Au contraire de Michel Foucault⁶⁹ qui appelle les sensations fortes pour « expérimenter les extrêmes », Shusterman se détourne

⁶⁹ Michel Foucault, 2009, Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France, leçon du 14 mars 1983, Paris, Gallimard, p. 245 (cité par Shusterman, 2000, p. 217).

de cette course frénétique. En effet, Foucault rejette les plaisirs intermédiaires qui font la vie de tous les jours : pour lui, « un plaisir doit être quelque chose d'incroyablement intense et ceux qui ne le sont pas ne sont rien ». Foucault associe le véritable plaisir à l'intensité totale des expériences-limites et donc « à la mort » (2008, p. 28-72). Selon Shusterman, le processus se renverse quand, au lieu de se soumettre à l'élévation exponentielle du seuil nécessaire pour éprouver une satisfaction sensorielle, on l'abaisse au contraire par l'exercice des micro-sensations. Cette voie s'apparente à certains exercices de méditation orientale et suit par exemple la méthode Feldenkrais⁷⁰ assidument pratiquée par Shusterman qui est aussi un adepte du yoga pour développer une relation à soi et au monde « sereine continue, soutenue ». En effet, le « corps sentant et vivant » au cœur d'une relation au monde se travaille, se sculpte, au travers d'une recherche personnelle non exempte d'une certaine spiritualité que l'on pourrait rapporter à une forme de sacralisation, notre corps se fait esthétique, au fil quotidien des sensations et des émotions éprouvées, lieu de synthèse entre soi et le monde. Cette réalité somatique fait exister selon l'auteur une aïsthésie qu'il situe en deçà de l'interprétation et en deçà du langage, dans une complémentarité qui n'implique cependant aucune opposition entre corps et esprit (2007, p.8). L'auteur (p. 202) reconnaît chez William James⁷¹, philosophe américain fondateur de la philosophie pragmatique et analytique à la fin du 19^e siècle, une théorie novatrice qui affirme que l'émotion se situe exclusivement dans le corps, s'exprime directement dans la conscience que chacun éprouve de ses changements corporels. James se place en nette opposition avec « les conceptions psychologiques dominantes de son époque qui considéraient les émotions comme des événements purement mentaux éprouvés directement par le biais de la perception, indépendamment des réactions corporelles ». Ces dernières étaient interprétées dans ce cas comme « des effets ou comme simplement des expressions de l'émotion » ou comme la « conjugaison d'une perception et d'une connaissance ». Au contraire, James attribue au corps la complète connaissance de l'émotion : « La tendance dominante chez James consiste à identifier l'émotion à la seule dimension [organique afin] de distinguer la commotion émotionnelle d'une simple reconnaissance cognitive ». Ces deux conceptions opposées de l'émotion s'affrontent sur une dichotomie corps /esprit que de nombreuses recherches en particulier dans le domaine des neurosciences ont aujourd'hui contribué à faire évoluer.

Cette attention centrée sur son corps propre est productrice, selon l'auteur, de deux bénéfiques qui nous semblent à la fois distincts et articulés. D'une part, de façon générale, il s'agit d'améliorer sa conscience de soi qui permet de mieux se connaître et d'augmenter la maîtrise de soi. Il s'agit ainsi de se rendre capable de maîtriser ses émotions, par le biais d'une observation des manifestations somatiques générées par celles-ci en régulant sa

⁷⁰ Moshe Feldenkrais, ingénieur, physicien et pratiquant le judo, met au point à partir de son expérience personnelle, une méthode de contrôle de soi qui a connu un grand succès à la fin des années 1970.

⁷¹ William James, 1890, *Principles of psychology*, New York, Holt (cité par Daniel Stern).

respiration par exemple. Il s'agit aussi de sentir son corps par une attention « proprioceptive » de ses mouvements, ses postures, ses positions dictées par des inhibitions que nous n'identifions pas toujours. La méthode Alexander, extrémiste dans sa visée d'un autocontrôle total du soi capable de maîtriser tout dysfonctionnement organique, trouve une résonance avec la recherche somaesthétique de Shusterman bien qu'il critique fortement les horizons non humanistes de cet extrémisme des puissances de la volonté, conduisant à des formes d'hyper responsabilisation de soi qui débouchent sur la culpabilisation. Par ailleurs, la conscience du soma propre est constitutive d'une prise de conscience et d'un travail de la perception du monde : « On ne peut se sentir respirer sans sentir l'air qu'on inhale, se sentir assis sans sentir la chaise ». Affiner l'auto-observation de son propre corps permet selon cet auteur de mieux ressentir le monde qui affecte le corps. Les deux plans sont liés : l'observation d'un sentiment corporel de chaleur permet d'aiguiser son attention à la source de chaleur extérieure en lien possible avec ce sentiment corporel éprouvé. Mais d'autre part, l'observation d'un sentiment de chaleur ou d'étouffement ressentis permet de mettre à jour des causes d'ordre psychologiques ou physiques, par exemple en lien avec une situation de gêne psychologique ou avec l'absorption d'alcool. La somaesthétique s'attache donc à améliorer nos capacités à sentir le monde dans un processus inséparable d'un autofaçonnement (2000, p.182). Shusterman voit aussi dans ce travail du soma un lieu de résistance critique aux sollicitations multiples, hétérogènes et inconstantes d'une société postmoderne qui exigent une fragmentation ou un écartèlement du soi. Le travail du corps peut constituer alors un lieu à soi sur lequel rassembler son identité (p.225). Il s'agit aussi de distinguer selon cet auteur entre la somaesthétique représentative, analytique ou expérientielle bien que les trois courants ne puissent pas s'opposer complètement. La première vise la maîtrise d'une image de soi et prend le risque de la course perdue d'avance qui s'affronte aux images modélisantes que nous projette la société des médias. La seconde est une réflexion sur le poids qu'exerce la société sur les corps transformés en instruments de pouvoir. La troisième, qui est celle de Shusterman, correspond à une méthode d'amélioration somatique (2015, p. 188).

Dans la perspective de notre réflexion sur les « rencontres », nous approfondissons maintenant l'explication de Shusterman concernant des paradoxes soulevés par le processus de façonnage d'un « style » individuel (2000, pp. 294-318). En effet, une somaesthétique vise la création d'un individu qui doit acquérir un « style » c'est à dire « devenir lui-même ». Il n'y a pas de visée a priori à part celle d'acquérir « un style » ; et ce style à acquérir doit être créé par chacun. L'auteur définit avec Emerson, Nietzsche et Wittgenstein le programme paradoxal de ce processus : d'abord le style s'acquiert par effet d'une force qu'il n'est pas possible de convoquer et qui bouleverse l'ordre individuel. Ensuite le style nécessite la règle d'une forme de fidélité à soi alors même que l'on est en train de se transformer. Enfin, le processus exige un travail patient et perfectionniste qui s'exerce pourtant dans une forme de laisser-faire. Nous dirions que Shusterman se situe à mi-chemin entre une conduite de la maîtrise et de la déprise : comme si l'instant de la déprise, constituait le couronnement du processus et la possibilité d'atteindre un stade du moi plus

accompli. La conduite est donc intentionnelle (moments du travail, de l'attention à soi et au monde conjugué à la visée d'un contrôle des sentiments et pulsions) mais avec un passage sans filet. Toutefois, il semble que ce moment d'abandon soit recherché ou vécu au prix d'une intentionnalité plus forte : une sur-conduite guide la conduite : celle de « devenir une version supérieure de nous-mêmes » (p.310). Nous verrons que dans la perspective du travail que nous conduisons, les notions de processus de transformation, celle de travail (celui d'une attention et d'une compréhension des ressentis corporels) et celle de lâcher prise s'inscrivent dans la cohérence de notre projet. Mais ce qui vient contrecarrer les perspectives que nous tendent nos lectures serait peut-être l'idée d'une sorte de capitalisation trop centrée sur le soi, comme si avec Shusterman toutes les expériences servaient un projet visant un *a priori*.

1.2.6 DES EXPERIENCES ESTHETIQUES MODESTES

Pour terminer ce chapitre préliminaire sur l'activité de l'écoute musicale, il nous a semblé nécessaire de nous adosser aux travaux de deux philosophes, Jean-Marie Schaeffer et Jerrold Levinson, qui ont abordé l'approche esthétique de la réception des œuvres comme produit d'une « conduite aspectuelle ». Cet aspect esthétique est déjà présent dans la recherche de pureté, d'intensité ou de l'effet du sublime qui caractérise l'écoute musicale savante au 19^e siècle et qui implique une relation fortement engagée à la musique. Cependant, nous n'avons pas positionné ces différentes relations à la musique en fonction d'une valence esthétique. En effet, celle-ci était comme déjà incluse dans la relation aux œuvres à une époque qui ne distinguait pas clairement entre le pôle de l'œuvre et ses contraintes artistiques et celui de la réception. On ne peut pas dire non plus que la préoccupation esthétique était absente de la pensée de Shusterman que nous venons de présenter, mais celle-ci nous a semblé trop centrée sur le « soi ». Il s'agit à présent, après nous être attardée sur les conduites d'écoute musicale qui engagent des modes corporel, iconique, taxinomique plus ou moins débrayés et embrayés qui caractérisent semble-t-il des compétences humaines facilement partagées dans l'activité d'écoute musicale, de tenter de comprendre comment et à quelles conditions celles-ci peuvent être considérées comme des relations esthétiques. Nous n'avons pas oublié que notre objectif est de nous donner une compréhension des « rencontres avec des œuvres » mais ce n'est pas encore sous cet angle que nous observons les phénomènes. Nous avons choisi deux philosophes qui permettent de nous donner une définition de la réception esthétique d'une œuvre et tous deux nous offrent une perspective que l'on pourrait nommer « modeste ». En effet, notre travail concerne la relation enfantine aux œuvres, et cette « modestie » qui est valorisée renvoie à des conduites perceptives que l'on pourrait qualifier au sens propre de naturelles. Il ne s'agit pas de naturaliser la relation aux œuvres d'art par exemple en niant la spécificité du travail

artistique, mais de rendre à la perception esthétique ses savoir-faire qui font partie des répertoires de compétences simplement humains sinon - selon Schaeffer - parfois partagés avec certains animaux. L'« attention aspectuelle » est une conduite perceptive que Schaeffer (2015) définit essentiellement comme une conduite esthétique. Dans son introduction à sa traduction de l'ouvrage de Levinson *La musique sur le vif*, Sandrine Darsel (2013) rappelle l'origine du terme chez Ludwig Wittgenstein⁷² à propos de la musique : « La notion de perception aspectuelle chevauche les catégories de la pensée et de la sensation. Il s'agit selon Wittgenstein de percevoir le présent musical, irréductible à tel événement sonore et de suivre la progression musicale par une mosaïque de sensations sonores atomiques. C'est une perception de signification sans médiation ».

Schaeffer définit finement l'expérience esthétique à partir de cette notion « d'attention aspectuelle » dont il approfondit le concept dans de nombreux travaux (2000, 2004, 2015) sans se limiter au champ des œuvres d'art c'est-à-dire en étendant sa question à l'ensemble des phénomènes et objets du monde⁷³. Puisqu'on ne peut définir l'art, puisqu'il est difficile de déterminer la part d'effectuation entre la croyance en l'effet de l'œuvre et l'effet direct de l'œuvre, Schaeffer examine plutôt les conduites perceptives en elles-mêmes et il distingue des modalités esthétiques dans les conduites sans s'intéresser à la nature ni à la complexité de l'objet qu'elles entreprennent. « Devant une œuvre on adopte une attitude, une conduite esthétique parce que l'on croit que l'objet a été fait dans cette intention. L'objet, lui, déborde cet aspect » (2000). Shusterman choisit entre les stimulations celles qui nous font devenir subtils, on pourrait donc dire qu'un tri est effectué entre les objets, éliminant ceux qui nous soumettent à des sensations brutales et privilégiant ceux qui nous affinent. En ce sens, Shusterman pense la relation qui produit la sensation, mais la sensation est affectée à un projet a priori, celui d'une élaboration du « soi ». Schaeffer examine comment nous percevons l'aspect des choses, sans jugement : le projet est différent. Il ne s'agit pas de devenir subtil, il s'agit de désigner des conduites qui existent et de les valoriser en soulignant leur subtilité. Selon lui, l'attention aspectuelle se distingue d'une conduite attentionnelle scientifique ou ordinaire qui cherche à définir ou à utiliser des qualités et des quantités en vue de la stabilisation d'un savoir ou d'une action à mener dans la vie. Par contre, une attention qu'il qualifie « d'ouverte », qui ne se « hâte pas vers une conclusion », qui rapproche de multiples plans hétérogènes et crée une certaine parenthèse temporelle qui pourtant ne correspond pas à une « sortie hors temps » (2015, p.48) est qualifiée par lui d'esthétique. Ce détail en lien avec le sentiment d'atemporalité souligne la volonté de l'auteur de contenir « l'attention aspectuelle » dans un registre de compétences

⁷² Ludwig Wittgenstein, 1994, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, vol. II, traduit de l'allemand par G. Granel, Mauzevin, Trans-Europe-Repress, p.462 (cité par Darsel).

⁷³ Les diverses qualités attentionnelles reconnues par Schaeffer sont discutées à partir de nombreux auteurs que nous ne citons pas tous ici : par exemple saturation et non-discrimination, autoréférentialité et exemplification sont repris des observations de Nelson Goodman : Goodman N., 1968, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

humaines sans intervention d'aucune transcendance dans l'expérience. Rien de religieux, rien d'exceptionnel, rien de sacré, dans une telle attitude. Ainsi, nous passons de l'attention aspectuelle aux autres types d'attention par un simple glissement attentionnel qui reste parfois inaperçu du sujet. L'expérience esthétique est dite « génétique » car elle appartient à tous les humains et elle est « générique » car elle s'applique à tout objet et événement du monde, qu'il soit de nature artistique ou non, elle est « comme une conduite humaine génétiquement inscrite dans nos conduites humaines et portée de manière générique sur le monde, comprenant toutes les sortes de situations et d'objets humains naturels, artisanaux, artistiques » (2000). Schaeffer affirme donc que les qualités requises pour expérimenter le monde sous le versant esthétique possèdent un ancrage anthropologique. « L'attention esthétique est une composante de base du répertoire mental humain » (2000). Nous voyons que « généticité » et « généricité » redessinent complètement les conceptions romantiques et modernes de l'expérience esthétique. Schaeffer parle peu de la musique cependant son approche n'est pas limitative : dans les exemples qu'il donne pour définir la conduite esthétique, il cite Stendhal⁷⁴ qui énumère ses premiers plaisirs musicaux :

1° le son des cloches de Saint André, surtout sonnant pour les élections une année que mon cousin Abraham Mallein était président ou simplement électeur ; 2° Le bruit de la pompe de la place Grenette quand les servantes, le soir, pompaient avec la grande barre de fer ; 3° enfin, mais le moins de tous, le bruit d'une flûte que quelque commis marchand jouait à un 4^e étage sur la place Grenette »

L'attention esthétique doit, avec Schaeffer, s'accompagner d'une valence de plaisir. C'est-à-dire qu'il faut bien que celui qui observe sans autre intention que celle d'observer des qualités dans les choses soit en quelque sorte récompensé de cet effort gratuit : si l'attention est naturellement génétique, il faut que génétiquement nous soyons pourvus d'un système de gratification qui compense l'inutilité de l'attention : c'est le plaisir que nous prenons à l'attention esthétique qui nous engage à poursuivre l'activité. Nous appellerions « modeste » une telle expérience en prenant « modeste » au sens le plus positif puisque Schaeffer (2000) ajoute : « Cette expérience est complète en elle-même [...] je ne juge pas que je suis satisfait, je me borne à l'être » et cette borne posée nous semble farouche. Schaeffer décrit la présence de plaisir comme une décharge plus ou moins grande, réaction qui se fait de manière spontanée, et qui nous fait glisser dans un sentiment de satisfaction. Le plaisir arrive, nous n'évaluons pas toujours consciemment la valence de plaisir, puisque les objets mondains ne sont pas volontairement ni systématiquement abordés dans une visée hédonique. « C'est en faisant l'expérience d'une disposition affective positive ou négative que nous découvrons que nous avons glissé dans l'attitude esthétique. Nous en

⁷⁴ Jean-Marie Schaeffer reprend cette citation du roman autobiographique de Stendhal : *Vie de Henri Bruard*, nouvelle édition établie et commentée par Henri Martineau, Paris, Le Divan, chapitre 25 p. 271.

sortons en général aussi facilement aussi facilement et silencieusement que nous y sommes entrés » (2000). Cette attention laisse venir toutes sortes de pensées, métaphores, souvenirs, émotions qui viennent compléter l'expérience mais l'explicitation consciemment effectuée des opérations de l'attention et du plaisir pris est non requise, ce que Wittgenstein soulignait en écrivant « une perception de signification sans médiation ». Une telle attention oscille doucement entre des postures qui sont soit focalisées sur un détail soit distribuées sur un ensemble. Notons que l'attention aspectuelle semble contraindre à « une relation d'objet » saisie dans son extériorité par rapport à soi : il y a un « je », et il y a un dehors qui est observé par le « je ». Puis il y a un plaisir ressenti par le « je ». L'implication dans l'activité au point d'être absorbé dans l'observation et même en lien avec une forme d'oubli de soi provoque une mise entre parenthèse possible du « je » ce qui préserve une part d'involontaire qui, nous semble-t-il, n'est pas exclue du processus chez Schaeffer mais n'est pas développée par l'auteur. En effet, Schaeffer réfléchit au caractère intentionnel du phénomène. Il prend appui sur l'analyse de « l'embrayage méta-attentionnel » (Citton, 2014) qui correspond à un niveau de conscience capable de surveiller la nature de notre attention : « Mon attention devient l'objet de mon attention ». Ce mécanisme permet de faire perdurer un niveau attentionnel désiré par le sujet, que cette attention soit de type esthétique ou scientifique. C'est aussi ce qu'affirme Jean-Philippe Lachaux (2016), spécialiste de l'attention dans le domaine des neurosciences, et qui affirme que le niveau *méta* constitue lui aussi un enjeu de travail car c'est lui qui prédispose et incite à la poursuite de l'activité. Pourtant l'intentionnalité dans l'attention aspectuelle est relative car le phénomène de « convergence » méta-attentionnel dans lequel la volonté et la conscience sont activées se trouve contrecarré par le phénomène de « divergence » puisque l'attention aspectuelle se trouve aussi capturée par son objet (on est pris dedans) (Schaeffer, 2015, p.88). L'expérience esthétique piège l'attention (centration) dans une dynamique de reconduction ouverte (décentration) que le sentiment de plaisir contribue à entretenir. Alors Schaeffer (p.48) revient au texte de Roland Barthes⁷⁵ « l'œuvre au texte » et à la notion de « sujet désœuvré » dans sa description de la promenade « à flanc d'oued » qui permet d'exemplifier cette composante attentionnelle intentionnelle et toutefois divergente : Le thème de la promenade s'installe lui aussi dans un univers fluctuant, dans lequel paysage et promeneur se meuvent ensemble comme mutuellement capturés. Cet aspect de rêverie est aussi relevé par Schaeffer (2013) à propos de sa note de lecture de l'ouvrage de Jenny (2013, pp.7-11) : une promenade en autocar retient particulièrement son attention au cours de laquelle les souvenirs, la rêverie, l'attention aspectuelle et un processus de défamiliarisation⁷⁶ se contaminent mutuellement : l'intentionnalité se trouve déroutée par l'ouverture nécessaire aux événements du monde : on pourrait dire que le niveau méta attentionnel pousse la focalisation de l'attention qui précisément nécessite une défocalisation de nature esthétique

⁷⁵ Roland Barthes, 1984, « L'œuvre au texte », in : *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. le Seuil, 2015.

⁷⁶ Victor Chlovsky, 1917, *L'art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, Éditions Allia.

que l'exemple de Jenny exemplifie. Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait d'une part qu'il semble que l'attention aspectuelle implique une relation d'objet (je fais attention à quelque chose) et qu'en même temps elle permette au sujet de fluctuer librement avec son objet ou son entour, ce qui contredit la relation d'objet : il existe un phénomène de capture dans l'attention aspectuelle.

D'autre part, l'attention aspectuelle s'accompagne d'une remontée de « la densité » et de « la saturation » qui résistent à l'opération discriminatoire du langage. Il est nécessaire de distinguer clairement « densification » et « saturation ». La densité est dans le monde soumise aux discontinuités opérées par le langage qui discrimine. Par exemple si nous disons « l'arbre est vert et grand ». La densité des qualia est faible (couleur et taille) et Schaeffer nous dit que l'attention aspectuelle contribue à noyer un tel partage dans une multitude d'éléments que l'on observe : des deux qualia nous passons à une multiplicité sans fin : il y a aussi une branche plus foncée par ici, le tronc qui se tord, le ciel, et du vent qui fait bouger l'ensemble... on passe d'un petit nombre de critères pertinents à une infinité d'éléments qui font déborder la possibilité de les énumérer ce qui « contrecarre la schématisation ». D'autre part, l'attention « sature » chaque critère qui retrouve le continuum contre lequel le langage ordinaire ou scientifique résiste car en effet il existe une infinité de manières pour le foncé, pour le vert, pour le tordu : comment rendre compte de celle-ci ? Schaeffer explique que notre attention fluctue sans cesse entre les deux pôles discriminé/discontinu (attention ordinaire et/ou scientifique) d'un côté et dense/continu (attention aspectuelle) de l'autre. Jamais nous n'atteignons parfaitement un pôle ou l'autre. Selon l'auteur, « la saturation contrecarre la schématisation mais ne l'annule pas, [...] on dira c'est une nativité, mais ce n'est pas la finalité que de l'énoncer » (p.59). Sur cet axe entre ces deux types attentionnels, abaisser le seuil de discrimination correspond à un geste esthétique. Écoutons un chant de merle qui traîne sur la fin de son motif avant d'envoyer sa note pointue ; on sait bien reconnaître le merle mais ce qui compte c'est ce merle-ci que j'entends. Non pas son chant mais comment j'écoute son chant, comment et par quoi mon attention est capturée par son chant, et pourtant il y a aussi un plaisir qui s'ajoute aux plaisirs des autres fois et qui est lié à la reconnaissance. Deux niveaux de plaisir coexistent : celui de la reconnaissance et celui de l'intérêt pris à l'aspectualité de l'objet en présence. Dire que c'est un merle change certainement l'orientation de la qualité de l'attention aspectuelle. C'est un réflexe de reconnaissance que l'on ne peut pas désactiver. Autrement dit, on laisse le langage s'en mêler, ou s'abstenir, ce critère n'est pas définitoire de l'activité : Il est important de le souligner, surtout dans un contexte scolaire qui exacerbe la verbalisation, mais aussi en réponse aux tentations de distinguer le pôle des significations de celui des choses concrètes⁷⁷. Du point de vue pédagogique, il semble que l'enseignant doit

⁷⁷ Cela a été le cas dans la démarche de « l'écoute réduite » de Pierre Schaeffer (1966) qui a tenté de soustraire volontairement de l'écoute du son les éléments cognitifs liés à l'attribution d'une source : jamais on ne peut écouter en l'absence de tout phénomène de reconnaissance. Jean-François

viser un travail urgent : en effet, « abaisser le seuil de discrimination est un apprentissage » affirme Jean-Marie Schaeffer. Cela signifie que cette qualité spécifique de l'attention présente dans notre patrimoine génétique peut être laissée à l'abandon, de même que la qualité discriminatoire doit être développée aussi mais cette compétence constitue un pilier de la culture scolaire et risque moins d'être ignorée par les enseignants. De même, dans le contexte de l'éducation des enfants de maternelle, Marie-Hélène Popelard (non daté) insiste sur « le conflit entre deux types d'attention en soulignant l'importance de la différenciation tardive et de la dédifférenciation primitive » cette dernière étant incompatible avec l'attention analytique que trop souvent et trop tôt selon elle, on est tenté d'introduire. Enfin, l'expérience esthétique se définit par « l'exemplification » et « l'autoréférentialité » de la conduite. L'objet n'est renvoyé à aucun autre par le fait qu'il acquiert avec l'augmentation de la densité et de la saturation une allure proprement singulière. Schaeffer relève les traits de la conduite aspectuelle qui sont la « catégorisation différée » ; la « faible sélectivité » ; la « déhiérarchisation des traitements » en lien avec l'existence des traitements parallèles de l'information ; la « surcharge non économique des informations ». L'auteur ajoute que ces compétences qu'il associe aux styles cognitifs créatifs peuvent être parfois mal supportées par les personnalités qui recherchent l'optimisation du traitement de l'information.

Levinson (1997, 2006) a poursuivi selon nous une visée assez proche dans le domaine spécifique de la réception de l'œuvre musicale, même si son point de vue entretient une dialectique avec les conduites de l'écoute musicale savante et qu'il débat fermement avec elles. Si Levinson reste attaché à un historicisme qu'il théorise (Cometti, 2009, p.141-153), il nous semble que sa démarche - certes parfois ambiguë - détient l'avantage de décrire un mode d'écoute modeste des œuvres musicales tout en prenant en charge la complexité de la situation de réception d'un objet artistique. Schaeffer, en s'affranchissant de la relation à l'œuvre, s'affranchit aussi des contraintes posées par les langages artistiques, c'est ce qui surtout distingue les deux approches. Dans son ouvrage *Music in the Moment*, que Sandrine Darsel traduit par *Musique sur le vif* (2013), Levinson en 1997 propose un modèle d'écoute de l'amateur éclairé -il se prend d'ailleurs comme sujet de ce modèle- et soutient une théorie de ce qu'il nomme « la compréhension musicale basique » en prenant appui sur la proposition de « quasi-écoute » d'Edmund Gurney⁷⁸ psychologue et musicien anglais du 19^e siècle : « A piece of music is a temporal process, and so never apprehended by us as a whole » (cité par Levinson, 2006). Rappelons que déjà au 19^e siècle ainsi se disputaient les personnages des deux jumeaux du romancier Jean-Paul⁷⁹:

Bordron (2017) a repris cette analyse schaefferienne en reconnaissant la présence de pôles sans cesse accentués différemment dans l'activité d'écoute.

⁷⁸ Edmund Gurney, 1966, *The power of Sound*, New York, Basic Books, 1980 (cité par Levinson, pp. 44-45).

⁷⁹ L'écoute formaliste ou structurelle que défendait Eduard Hanslick est présentée dans le roman *Der Flegeljahre* de Jean-Paul publié en 1865. Deux jumeaux musiciens et amateurs de musique, Vult et

« Mais comment écoutes-tu ? En avant et en arrière, ou simplement en suivant ton bonhomme de chemin ? Le peuple, comme le bétail n'écoute que le présent, et non pas les deux temps polaires ; seulement des syllabes musicales et pas la syntaxe. Un auditeur au bon sens du terme mémorise la première partie d'une période musicale afin de bien comprendre la dernière... » (cité par Kaltenecker, 2010, p. 200).

Cette critique d'une conduite d'écoute musicale qui suit « son bonhomme de chemin » sans se soucier de construire l'empreinte mémorielle du « tout de l'œuvre » est toujours actuelle puisqu'elle oppose aujourd'hui Levinson au musicologue Peter Kivy (2001, 1996, 2006)⁸⁰ dans un débat qui fait se batailler les deux thèses *Music in memory* contre *Music in the Moment*. Le problème concerne les répertoires savants que l'on ne peut pas comprendre sans la saisie de la grande structure selon Kivy⁸¹. Darsel (2013, p.15) rappelle ces oppositions entre des écoutes « architectonique » chez Kivy qu'elle rapporte à « une conception horizontale et digitale » et « concaténationiste » chez Levinson en lien avec « une conception, verticale et analogique » de l'écoute musicale. Le musicologue allemand Heinrich Bessler (1959 pp. 35-45) avait produit des observations proches de celles de Levinson : il est en effet selon nous possible de rapprocher l'écoute *in the Moment* de Levinson des conduites d'écoute adoptées par les auditeurs des musiques anciennes du 16^{ème} siècle de la Renaissance qui ne nécessitaient pas, selon Bessler, de saisie globale de la grande forme. Cet auteur montre le glissement de l'activité de l'auditeur qui passe progressivement d'un mode d'écoute *in the Moment* à un autre mode d'écoute *in Memory* alors que la question de la forme se pose à partir du 17^e et du 18^e siècle dans les répertoires savants européens avec des techniques de composition qui organisent le temps musical comme un tout unifié et planifié *a priori* au sein d'une œuvre composée de manière à ce que les parties se répondent, s'équilibrent, résonnent entre elles grâce à la reprise de thèmes. L'écoute *in the Moment* conviendrait donc à certains répertoires mais pas à tous. Cependant Levinson riposte en prenant ses exemples dans ces mêmes répertoires classiques tout en affirmant que pour la plupart des musiques, « il en est sans doute de même » (p.12). Le mode d'attention *in the Moment* consiste à envisager l'écoute comme les phares avant-arrière d'une voiture sur une route la nuit. Un faisceau lumineux éclaire le lieu du passage : avec un mouvement d'anticipation sur ce qui va arriver juste après, et avec un souvenir de ce qui vient juste de se passer. Cette hypothèse de Levinson est confirmée par les

Walt, opposent leurs manières d'écouter la musique, le premier conduit une écoute attentive à la saisie de la forme architectonique, le second écoute « sur le vif » selon le terme de Jerrold Levinson. Peter Kivy dans son ouvrage « *Music in Memory* » oppose une critique virulente à l'ouvrage « *Music in the Moment* » de Jerrold Levinson.

⁸¹ Kivy P., 2001, « *Music in Memory and Music in the Moment* », in : *New Essays on Musical Understanding*, Oxford : Oxford University Press, pp. 183-217.

observations en psychologie cognitive de Paul Fraisse⁸² qui avait montré en 1957 que « le présent perçu permet que les stimulations auditives soient maintenues présentes pendant quelques secondes » (p.107). Entre anticipation et souvenir sont activés des phénomènes d'ajustement continus que Levinson nomme écoute « concaténationiste ». Il existerait « une dictature qui voudrait faire croire que seuls ceux qui ont une connaissance explicite des organisations architectoniques musicales, c'est à dire une compréhension analytique de la grande forme musicale, pourraient jouir de la musique » (Bigand, 2013, p. 8). Nous dirions que la littératie s'oppose ici à l'oralité. Se pose pourtant la question du rôle de la mémoire dans l'écoute du flux musical. Nous pourrions dire que l'écoute « concaténationiste » est une attention aspectuelle qui, dans l'art du temps qu'est la musique, évacue le temps lui-même puisqu'elle ne vise qu'un empan sonore en mouvement. Cependant cet empan en mouvement c'est justement aussi cela le temps, correspondant à l'événement continu qui inscrit un temps qui passe, et qui ne se figure pas en une représentation fixe projetée sur un plan. Jean-Marc Chouvel (2015, pp. 61-73), en prenant appui sur les observations de Deleuze dans *Différence et Répétition* (1968), propose un modèle explicatif qui montre que la forme musicale n'est jamais évacuée : si la métaphore des phares laisse dans l'ombre la portion de route musicale dépassée, notre écoute emmagasine des souvenirs. Selon cet auteur, notre mémoire effectue des retours automatiques au moment où nous réentendons des motifs déjà présentés, le compositeur joue ainsi avec la répétition et donc avec les facultés de la mémoire de l'auditeur. Une architectonie s'élabore toujours en fonction de la capacité mémorielle de l'auditeur et celle-ci compose une structure singulière à chaque auditeur entre l'effectué et le perçu. C'est aussi du côté de l'œuvre la « saillance perceptive » qui césure le flux musical et qui joue une fonction déterminante « dans le processus de la mémorisation musicale » (Marta Olivetti-Belardinelli, 2001⁸³). Pourtant, il semble que ces structures ne sont pas appréhendées par l'auditeur de façon à en rendre compte explicitement : Emmanuel Bigand (1993, 1996) rappelle que de très nombreuses études empiriques montrent que les auditeurs ne perçoivent pas les grandes formes structurelles, et donc que tout se passe comme si la musique était assimilée à une série de centrations successives. Toutefois, dans la perspective concaténationiste, écouter de la musique pourrait sembler relever d'un automatisme impliquant une position passive de l'auditeur, revendiquée comme une « perception somatique non analytique et pré-réflexive qui consiste à suivre le flux musical moment après moment » (Levinson, 2006). Au contraire, cet auteur affirme que l'auditeur aimant se distingue par son engagement très actif dans le flux musical. « De manière imagée c'est comme s'il était en rafting au milieu des eaux vives musicales, répondant aux perturbations de chaque moment et engagé de manière active dans chaque tour et détour – à l'opposé du spectateur assis sur un banc passif et distant, loin des flots environnants » (1997, p.52). Levinson poursuit : « Si un auditeur peut traquer par l'ouïe une

⁸² Paul Fraisse, 1957, *Psychologie du temps*, Paris, PUF, p. 93.

⁸³ Olivetti-Belardinelli M., 2001, « Contributo sperimentale allo studio della memoria musicale », *Convegno Internazionale « Capire la Musica »*, Università di Napoli 2, Caserta 21-22 juin, G Buzzanca, G Di Maio, G Nottoli, M Olivetti-Belardinelli, eds, CD-Rom (cité par Imberty, 2005, p. 47).

pièce de musique du début jusqu'à la fin, on peut dire, à ce qu'il semble, que cela fait sens pour lui » (Levinson, 1997, p. 53). Cet exemple nous intéresse particulièrement car il compare l'écoute au rafting, ce qui nous semble très proche du propos de Deleuze (1968) quand il compare l'expérience vive à la nage ou au surf : « Quand le corps conjugue de ses points remarquables avec ceux de la vague, il noue le principe d'une répétition qui n'est plus celle du même, mais qui comprend l'Autre, qui comprend la différence, d'une vague et d'un geste à l'autre, et qui transporte cette différence dans l'espace ainsi constitué » (p.35). Deleuze fait allusion à la nouveauté qui se présente au nageur qui répond à la différence qui fait exister chaque vague. Dans la nage comme dans l'écoute musicale, on est en prise avec ce qui arrive qui comprend toujours de l'imprévu et des variations qui nécessitent une réponse qui « comprend la différence ». Dans le raft, chaque saut prend la roche selon des angles, des vitesses, des appuis singuliers. Malgré le quotient de répétition, le processus est très actif et Deleuze explique que chaque moment rejoue pleinement l'expérience passée du nageur dans la réponse singulière qu'il effectue à cet instant pour répondre à telle vague. On a parfois l'impression que bien souvent la nage est automatisée, mais cette impression a globalisé l'expérience, elle a occulté le jeu des muscles qui modulent à chaque instant l'effort et l'angle avec lequel ils s'ajustent au courant marin. Le parallèle avec l'écoute en rafting de la musique semble pertinent. Pourtant la nage deleuzienne ne valorise pas les mêmes points singuliers que le raft de Levinson : En effet, traquer une musique pour Levinson signifie qu'« on la seconde *sotto voce* » et que ce fredon silencieux puisse s'ajuster comme « miroir de son implication » dans l'écoute. Levinson affirme ici que reconnaître l'œuvre non pas comme style connu mais plus précisément comme objet connu déjà expérimenté par l'écoute augmente la qualité de l'expérience d'écoute, car on fredonne ce que l'on a déjà entendu et mémorisé. Des indices selon lui permettent de reconnaître la qualité de cette écoute sous le mode du raft : capacité d'absorption sur le présent, suivi actif, appréhension du caractère expressif, sensibilité aux altérations, capacité de reproduction, capacité d'anticipation, propension à seconder la musique et plaisir de l'écoute qui tient aux parties successives d'une pièce de musique (p.58). Ces indices dénotent l'existence de différents niveaux de connaissance de l'œuvre que Levinson hiérarchise : selon cet auteur, l'expérience d'écoute « sur le vif » pour reprendre la traduction de Darsel ou « concaténationiste » doit, pour permettre un « rafting » le meilleur, correspondre à une situation de réécoute de l'œuvre. La réécoute permet d'ajuster notre réponse attentionnelle, de même qu'un conducteur anticipe des virages sur une route connue. La reconnaissance et l'anticipation sont ainsi placées en principe pédagogique du modèle de Levinson qui insiste : « la compréhension auditive entière d'une pièce de musique requiert très clairement une écoute réitérée de la progression de l'œuvre » (p.60). C'est ici qu'en horizon d'attente, on pourrait apercevoir au fil des réécoutes comme un émoussement de ce savoir-faire du point de vue de l'investissement de l'attention vive : au fil des réécoutes, le raft s'ajuste à l'enregistrement au point qu'il pourrait tendre à figer ses réponses sensori-motrices. Ce serait un premier point de malentendu avec la nage deleuzienne qui elle valorise justement l'écart, la différence jamais comblée dans le revenir. Pour Deleuze, le raft c'est le nouveau,

pour Levinson le raft c'est l'exercice d'un processus ajustement à une forme donnée. Ici Levinson est aussi plus exigeant que Schaeffer : réécouter c'est plier l'écoute à une exigence de densification et de saturation alors que pour Schaeffer c'est naturellement que l'on accorde son attention aux multiplicités des qualia, et chaque expérience est parfaite. Il semble que Levinson veuille justifier la complexité de l'écoute en raft. En effet, puisque la musique change nous ne percevons pas la multiplicité qui change à chaque instant, l'expérience pourrait ainsi sembler appauvrie par rapport à l'attention aspectuelle d'un tableau qui offre toutes ses multiplicités à l'attention qui peut se prolonger à loisir. Mais le raft musical gère pourtant un autre niveau de multiplicité, celui de la multiplicité changeante des événements sonores infiniment plus nombreux que ceux d'une œuvre visuelle fixe. Celle-ci nécessite la réponse sensorimotrice sous forme d'une perçaction continue et fluctuante. Pour notre part, nous voudrions reporter les critères modestes de Schaeffer sur cette pratique du raft levinsonnien qui peut s'absorber dans l'écoute des détails, se faire dense et non discriminante, focalisée ou distribuée, inscrivant dans le corps de l'auditeur les indices innombrables du mouvement du jeu musical, en conservant l'autotélie de l'expérience sans la rabattre sur l'écoute « d'après » qui sera plus performante. Autrement dit, reconnaître toute sa valeur à chaque expérience aimante du raft musical. C'est donc la vivacité de l'ajustement à chaque instant qui constitue l'attention aspectuelle musicale, et qui prime sur le taux de la densification et de la non-discrimination des qualia⁸⁴. D'autres auteurs ont souligné l'importance de l'investissement attentionnel dans l'écoute musicale : Jedediah Sklower (2013-b) cite Simon Frith⁸⁵ : « et l'auditeur lui aussi détient une responsabilité, celle d'un engagement à la musique plutôt que juste une contemplation de celle-ci [...] de même que les musiciens, nous n'avons pas le temps d'interpréter d'abord les sons, puis d'y répondre par après ». Pour cet auteur, l'écoute musicale se fait en direct et elle ressemble à l'acte de l'interprète et peut être mise en relation avec la notion qu'Ernst Gombrich appelle le *making and matching* qui est aussi une « logique de coévolution et d'adaptation réciproque entre pratique artistique et réception esthétique » (Schaeffer, 2015, p.54⁸⁶).

Schaeffer et Levinson envisagent des dispositifs attentionnels possibles avec les moyens sensoricognitifs dont disposent génétiquement les humains. Leurs propositions nous semblent pour cette raison particulièrement bien adaptées à des situations d'enseignement

⁸⁴ La densité et l'absence de discrimination ne sont pas définitoires mais elles sont accueillies et complètent l'expérience de l'auditeur quand il est entraîné à entendre beaucoup de choses en même temps.

⁸⁵ Simon Frith, 1996, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press. (p. 139) : « And the listeners also have a responsibility – to engage with the music (rather than just contemplate it) [...] like the musicians, we don't have time to interpret the sounds first, and respond to them later. »

⁸⁶ Ernst Gombrich, 1999, « Im Gespräch : Ernst Gombrich », *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 13, 26 mars 1999.

avec des enfants. En effet, les deux approches travaillent ces aptitudes sensibles spécifiques de base, qui s'exercent au sein d'une relation esthétique accomplie du point de vue du sentiment de satisfaction directement en lien avec la compréhension que peuvent en retirer les auditeurs.

Il y a l'appréciation du timbre ou de la couleur du son, la qualité sonore spéciale communiquée à la musique par des instruments d'espèces particulières, et l'appréciation des dynamiques ou des variations de force ou de retenue au fil du temps. Avoir conscience du déploiement local de la musique à cet égard, ce qui demande un peu plus qu'une attention de moment à moment de l'évolution temporelle de la musique, constitue le noyau de l'appréciation musicale selon un point de vue concaténationiste. (Levinson, 2015)

2 AUTOUR DU CONCEPT DE RENCONTRE COMME DEVENIR METHODOLOGIQUE

Déjà, nous avons présenté dans le chapitre 1, l'exemple d'Isabelle qui pourrait attirer la critique méthodologique. En effet, comment pouvons-nous prétendre parler sur la base du simple souvenir d'expérience ? Nous présentons dans ce chapitre la manière dont la question contamine la méthode dans notre recherche. Dans ce travail, nous visons à produire un exemplier⁸⁷ de situations concrètes traversées par des enfants écoutant de la musique et susceptibles de nous offrir des moyens de compréhension du phénomène de « la rencontre avec une œuvre ». Observant ce qui se passe et qui nous touche, nous postulons l'expérience en dessinant des contours permettant d'entrevoir des rencontres possibles. Nous décrivons ici comment notre exemplier s'est constitué et comment nous l'avons mobilisé dans l'analyse. Nous avons constitué un corpus comprenant un grand nombre de séances d'écoute musicale que nous avons effectuées à l'école et que nous avons filmées. C'est de ce corpus que nous devons tirer nos exemples. Cependant, d'autres situations se sont présentées inopinément, se sont imposées à nous, et elles ont modifié notre intention de départ en favorisant la constitution d'un ensemble d'exemples hétérogènes. Nous revenons ici sur les modalités du choix de nos exemples ainsi que sur les problèmes méthodologiques qui se sont posés à nous. Ainsi, nous semble-t-il, dans la plupart des recherches il est possible de délimiter les champs : d'un côté l'objet à observer, de l'autre le sujet observant, et enfin la méthode de recueil délimitée *a priori*. Bien que nous sachions que l'objectivité n'existe pas, toutefois le chercheur tend à maîtriser l'espace qu'occupe sa subjectivité. La méthodologie s'articule aux caractéristiques de l'objet de recherche tout en conservant ses qualités propres ; la méthode est donc distincte de son objet. Mais pour nous, la nature de la méthode n'est pas déliée de la nature de notre objet de recherche lui-même en ce sens que notre méthode ne peut pas s'explicitier sans que nous entrions déjà dans une réflexion sur ce qui constitue notre objet de recherche : « la rencontre ». L'objet de la recherche est confondu avec la méthode qui le recherche, puisque nous avons travaillé sur la rencontre « par » rencontre.

⁸⁷ La définition que l'on donne habituellement à l'exemplier est celle d'un « ensemble d'exemples dont l'usage universitaire est celui de l'appui démonstratif à visée pédagogique soutenant et étayant un discours » (Cislaru, Claudel, Vlad, 2017).

2.1 APPROCHE METHODOLOGIQUE QUALITATIVE D'UN OBJET INCERTAIN

« L'analyse qualitative est d'abord une expérience du monde-vie, une transaction expérientielle, une activité de production de sens qui ne peut être réduite à des opérations techniques. Il y a quelque chose de mystérieux dans la rencontre entre une sensibilité, celle d'un chercheur et d'une expérience, celle d'un participant. (Paillé, 2006, p.60).

Notre travail recherche des situations d'écoute musicale enfantines afin de réfléchir le phénomène de « rencontre ». Il se détourne donc des recherches en éducation, même si le public est un public scolaire. Notre travail d'investigation prend appui sur des hypothèses très ouvertes ce qui rend nécessaire une réflexion sur notre démarche.

2.1.1 DE L'IDEALTYPE A L'EXPERIMENTATION

Partager nos analyses impliquées sur certains événements que nous qualifions de « rencontre avec la musique » tend à affirmer l'existence de ces phénomènes, mais ne vise pas la mise en évidence de traits permettant d'identifier le phénomène. En effet, produire un idéaltype⁸⁸ de la rencontre reviendrait à produire une sorte de « calque » conceptuel à partir duquel il serait possible sinon de dénicher d'autres phénomènes semblables ou tout au moins de les comparer entre eux au regard de paramètres qui leurs seraient transcendants. Dominique Schnapper (1999) souligne ainsi ce processus méthodologique : « le tableau simplifié et schématisé de l'objet de la recherche est confronté à l'observation systématique du réel » tout en insistant sur le fait que pourtant, le réel coïncide rarement avec les traits typiques et que la typologie est le produit d'une oscillation qui tente de

⁸⁸ On doit la notion d'idéal-type à Max Weber. Dominique Schnapper distingue « l'idéal-type » qui renvoie aux « abstractions et aux ambitions excessives des premiers penseurs de la sociologie et « l'analyse typologique » assimilée à des procédures destinées à distinguer au sein d'un ensemble d'unités, des groupes que l'on puisse considérer comme homogènes d'un certain point de vue » (p. 4). Jean-Pierre Grossein (2016) situe le projet idealtypique de Weber dans le projet de « décrire la réalité empirique et, en recourant à l'imputation causale, de la comprendre et de l'expliquer ». La méthode prend appui sur la construction des cas : « les faits sont eux-mêmes construits » et sur le système de la comparaison entre les cas. « L'allongement à l'infini de la série des référents empiriques est le meilleur moyen de tester la validité de la comparaison » (pp. 52-53). La série causale, la comparaison des cas, le nombre de cas constituent des points incompatibles avec notre méthode.

dégager des lignes de compréhension au sein de la complexité locale. Cependant, il s'agit toutefois de comparer des résultats à une idée abstraite. L'auteur relève alors l'irréductibilité du processus typologique avec celui de la démarche par présentation de cas : « la présentation plus ou moins ordonnée de cas particuliers, toujours intéressante, ne constitue ni un idéaltype, ni une typologie » (p. 118). Si nous renonçons avec nos exemples à produire une typologie, nous pourrions mobiliser une typologie élaborée dans un autre cadre, par exemple en appliquant le modèle conceptuel élaboré par Deleuze et Guattari entre 1970 et 1980 pour observer nos cas et certainement qu'il s'agissait de notre projet initial. Cela s'est avéré impossible et cela parce que nos auteurs ne produisent pas d'idéaltype mais proposent un plan à partir duquel il s'agit de produire des exemples.

D'abord, notons que Hervé Dumez (2016) prévient contre le « risque de circularité qui consiste à ne voir dans le matériau empirique que ce qui confirme une théorie (p.17). Il ajoute que ce risque est particulièrement important dans les recherches qualitatives « du fait de l'écart maximal entre la généralité des théories d'une part et d'autre part de la richesse du matériau, très contextualisé, qui permet facilement de trouver des éléments théoriques qui « confirment » la théorie » (p.19). La « circularité » consiste à reconnaître dans les données ce que la théorie nous prédit, l'ornière du « même » et du « conforme » guette les résultats de la recherche qui tend à restreindre son champ à un acte de reconnaissance. Ainsi l'auteur invite à travailler les données empiriques sans les renvoyer trop tôt à une pensée qui serait prégnante. C'est de cette manière que nous avons agi dans notre recherche, mais par nécessité, pour une raison toute simple puisque la lecture philosophique ne suffisait pas à la compréhension concrète des phénomènes. En effet, notre difficile lecture des textes de Deleuze et de Deleuze & Guattari, lecture sans filets en quelque sorte, ne nous donnait que très peu d'avance sur une « reconnaissance » éventuelle d'une actualisation des concepts dans la pratique. Mais cette difficulté est en elle-même peut-être un atout à la condition que notre lecture du texte devienne outil de travail sur le terrain, alors que le terrain outille le texte, à la façon d'une prise qui fonctionne dans les deux sens. Deleuze et Guattari eux-mêmes invitent sans cesse à cet usage en soutenant l'opération de « capture » et de « trahison » à condition que l'outil détourné développe un autre point de vue : Ce conseil des deux philosophes comme invite à la trahison du texte va très loin et dans une interview Deleuze précise : « Il y a une toute autre manière de lire un livre qui est le traiter dans son rapport avec le non-livre. Quelqu'un lit le livre et ne se demande pas à chaque page : qu'est-ce que ça veut dire, il lit un livre et à mon avis c'est comme ça qu'on lit la poésie, spontanément, à savoir : ça passe ou ça ne passe pas. Si ça passe [on] ne se demande pas ce que c'est que ce concept, ce que signifie « flux », « corps sans organe » [...] seulement, ça [nous] dit quelque chose. [...] C'est du domaine de la prise d'électricité » (Deleuze et Guattari, 1973, p. 211). Ils ajoutent : « il faut passer du régime paranoïaque au régime passionnel post signifiant ... de signe en signe, suivre un mouvement qui va d'un territoire à un autre et qui, circulant, assure une certaine vitesse de déterritorialisation » (MP, p. 158). Si pour nous le risque de circularité est évité, car nous ne pouvons reconnaître dans notre terrain ce que nous ne connaissons pas du modèle

philosophique, peut-être celui-ci tombe-t-il en Sylla dans un risque plus grand, celui de sombrer en suivant la *ligne de fuite délirante* (p. 271-280). Celle-ci entraîne une action créative qui perd tout contrôle, s'isole, s'abolit, ayant perdu tout lien avec un territoire qu'une élaboration théorique solide pouvait soutenir.

Si nous ne tombons pas dans ce travers excessif, pourtant nous savons que les lignes déviantes sont partout et qu'elles nous attirent vers les pôles faibles de chacun d'entre nous. Entre des textes philosophiques assez hermétiques et un terrain que l'on envisage d'une manière peu classique nous sentons qu'un pas nous sépare de considérations qui risquent de devenir *délirantes*. L'annoncer clairement constitue déjà un petit rempart contre les sirènes et contre les critiques. Il faut dans notre cas, nous garder de deux risques importants : celui de forcer le terrain à montrer des rencontres que nous imaginons, de rêver le terrain à partir des spéculations philosophiques, ce qu'une adhésion spontanée à la métaphysique imagée et séductrice de nos auteurs peut facilement produire. D'autre part, nous devons nous garder du risque de dérive lié au mode de lecture deleuzienne et guattarienne, quand la théorie elle-même invite à « partir » et qu'elle refuse de constituer son propre garde-fou, autrement dit, il faut nous garder de faire dire aux textes ce contre quoi ils résistent. Si nous affirmons que notre lecture est philosophiquement partielle, nous ne voudrions pas connecter nos textes à contresens de l'intention des auteurs, cette inquiétude qui exprime une fidélité nous invite à une certaine prudence qui constitue un second garde-fou. Deleuze prévient contre l'excès de pensée abstraite, capable de manier les concepts de manière logique sans produire la dimension d'une compréhension que nos expériences activent. On ne pourra pas reprocher à notre lecture d'être désincarnée, car sans l'exemple, pour nous, le discours s'effondre. Notre exemplier nous soutient et nous guide, il crée notre compréhension des phénomènes de rencontre que la lecture des textes philosophiques suggère et accompagne. Disons que nous capturons quelque chose de l'écriture de Deleuze et Guattari et que nous tentons de produire notre compréhension sensible de certaines manifestations que nous rencontrons. L'aspect concret et tangible des vidéos des corps en mouvement des élèves que nous avons côtoyés nous retient d'une déraison que certains des aspects irrationnels de la métaphysique deleuzienne pourraient suggérer, les élèves nous ramènent à la maison. Quelques traces assurent nos commentaires mais parfois ces traces sont ténues : quand il s'agit d'un souvenir par exemple.

Nous voyons donc que notre expérimentation en classe s'est mise en place sans que l'aspect théorique issu de nos lectures philosophiques qui aurait pu cadrer notre objet de recherche ne soit installé de façon à nous pourvoir d'hypothèses précises *a priori*. Notre grand problème a été de partir avec une hypothèse en creux, ne présentant aucune piste solide. Dumez (2016) confirme cela en affirmant qu'il est important de démarrer l'expérimentation sans avoir une idée préconçue trop puissante d'un cadre théorique. Notre hypothèse de départ postulait bien un effet de désobjectivation signe de l'émergence d'une rencontre (Beaulieu, 2011, p.85), mais celui-ci restait pour nous assez flou tant du point de vue conceptuel que pratique. Nous partions donc à la recherche de phénomènes sans savoir très

bien si ceux-ci existaient d'abord, s'il était possible d'y avoir accès et de quoi ils pouvaient avoir l'air. Notre hypothèse consistait à *croire* à l'existence de ces phénomènes de rencontre. Nous faisons écouter de la musique aux élèves « pour voir ». À cette proposition manque son complément d'objet direct : pour « voir quoi ? ».

2.1.2 L'ABSENCE DE L'ENJEU D'APPRENTISSAGE

Deleuze et Guattari veulent déjouer la pratique du calque pour valoriser celle de la cartographie et ils engagent sans cesse à « faire la carte ... tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (MP, pp. 19-22). Nous relevons donc un autre élément qui singularise -croyons-nous- notre démarche d'observation dans le champ d'une recherche à l'école : l'absence d'un objectif d'apprentissage visé. Dans les recherches en éducation, l'enjeu de la situation d'apprentissage est central et sert d'indicateur de pertinence guidant le fil de l'activité de l'enseignant et celui des observations des chercheurs, c'est lui qui structure l'évolution des « transactions didactiques » (Sensévy, 2007) entre les élèves et le professeur. Pour Félix Guattari pourtant, aucun enjeu ne préexiste à la situation. Il serait facile de rétorquer que les patients schizophrènes de Guattari se trouvent dans ce cas entre les mains d'un bien piètre médecin. On vise bien la disparition ou l'allègement des symptômes affligeant les personnes. Guattari et ses patients visent un mieux-être mais sans savoir très bien ni où ni par quel moyen va s'actualiser celui-ci tout en postulant que quelque-chose va bouger. On ne cherche pas à interpréter la cause ni à imposer un modèle, il s'agit de « refuser toute idée de fatalité quel que soit le nom qu'on lui donne : divine, historique, économique, structurelle, héréditaire ou syntagmatique » (Guattari, 2011, p. 285-286). Si l'on ne cherche pas la cause du dysfonctionnement, on ne définit pas non précisément plus la visée de l'action : L'action « n'aura pas pour but la description d'un état de fait, le rééquilibrage de relations intersubjectives ou l'exploration des mystères de l'inconscient tapi dans les recoins obscurs de la mémoire. Elle sera au contraire tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur réel ». Il faudrait dire que l'enjeu est pris dans le processus-même de l'activité, qu'il est instruit par un savoir-faire professionnel (thérapeute ou enseignant) et oublié / rejoué dans l'activité ce qui place l'enjeu en *horizon d'attente* (Jauss, 1978) ou sur une ligne d'*Intention* (Searle⁸⁹) aimantée par un vécu et une éthique socioprofessionnelle.

2.1.3 LA CAPTURE COMME PROCESSUS DU CHOIX DES FRAGMENTS

⁸⁹ Ouvrage cité p. 66.

Il est aujourd'hui admis qu'un partage strict entre les méthodes dites qualitatives et quantitatives est inadapté et ne reflète pas la réalité des démarches méthodologiques de la plupart des recherches en éducation (De Ketele, Maroy, 2006, p. 219-249). Pourtant, sous tous ses aspects, il nous apparaît que notre approche est située sur le pôle franc des démarches qualitatives, sans aucune visée quantitative tendant à la généralisation. Notre manière d'aborder les données reflète la singularité de notre objet de recherche qui vise à décrire « des rencontres ». Notre forte « implication » à tous les niveaux de cette recherche, aussi bien dans le choix de ce sujet de recherche, que dans le processus de production du recueil des données et dans celui de l'analyse de ces données exprime le problème de l'objectivité du chercheur, la subjectivité étant, dans le domaine scientifique, toujours observée avec beaucoup de méfiance. En réalité il ne s'agit pas de défendre une démarche relativiste ⁹⁰ valable pour soi. Nos auteurs qui nous guident optent pour un « perspectivisme » : Alain Beaulieu (2011, p.34) explique que pour Deleuze « il y a, non pas une infinité de champs perceptifs ayant tous la même structure », ce qui suppose de nombreux points de vue sur un seul monde compris comme une cohérence solitaire et absolue vers laquelle tous les regards sont tournés, « mais plutôt une infinité de structures ayant chacune un champ perceptif ». Il complète par cette citation : « Il faut que chaque point de vue soit lui-même la chose ou que la chose appartienne au point de vue » (Deleuze, 1968, p. 79). Le point de vue est le produit d'une action qui crée un monde de telle sorte qu'on ne puisse plus distinguer tout à fait entre les différentes composantes de ce monde qui se répondent entre-elles et qui y existent les unes pour les autres sous un mode propre. Le point de vue ne peut donc plus appartenir à une subjectivité comprise au sens commun d'une individualité humaine puisque celle-ci s'est dissoute -sous une certaine perspective- dans le champ perceptif. Ces propos peuvent être valables pour tout le monde, en acte dans toutes sortes de recherches scientifiques, et dans tous les champs d'exercice privés, professionnels et au-delà des structures humaines dans le monde animal et végétal. Ils ne sont donc pas spécifiques à notre recherche. Notons aussi que les « champs perceptifs » peuvent qualifier une personne mais aussi un groupe de personnes ayant construit avec des objets du monde un ensemble de façons de percevoir, de penser et d'agir qui existe sous une perspective qui leur appartient. C'est la notion d'objectivité elle-même qui maintenant ne veut plus rien dire. L'objet de recherche qui échauffe les chercheurs et qui les singularise et les individualise actualise ce processus qui intéresse Deleuze et Guattari : « Comment on

⁹⁰ Le « relativisme » est un mouvement de pensée présent en philosophie depuis l'antiquité grecque. Il défend la thèse selon laquelle « le sens et la valeur des croyances et des comportements humains n'ont pas de références absolues. La connaissance étant le produit d'une construction, elle ne saurait pour cette raison être tenue pour objective ». histophilo.com/relativisme.php. C'est l'absence de l'extériorité dans le point de vue qui caractérise le perspectivisme deleuzien, la ligne des devenirs (dans son effectuation extrême) opère la dissolution de l'observateur.

se fait des mondes »⁹¹. Pourtant nous notons que souvent, les chercheurs travaillent à leur objet de recherche qui est distinct du processus qui les anime dans un monde.

Dans notre recherche sur le sensible musical, la perspective se construit délaissant donc à la fois objectivité et subjectivité, visant un point virtuel possible que l'on cherche à consolider tout en expérimentant. Van Der Maren (2006) explique que « ce sont les problèmes à résoudre et les contextes de la recherche qui commandent aux chercheurs les méthodes qu'ils utilisent, non pas les épistémologies ni les discours méthodologiques » (p.66). La nature de notre objet de recherche a exigé de nous la mise en évidence de cette manière particulière d'aborder le corpus que nous avons, a posteriori, manière que nous avons nommée « par rencontre ». Notre position de recherche, que nous préférons définir avec Deleuze et Guattari comme « affectée » ou comme « intensive » et non comme « subjective » place « l'observatrice » que nous sommes dans une situation qui nécessite une grande « transparence » dans la présentation de notre démarche. C'est, avec la disparition de l'objectivité, la position elle-même de l'observateur qui se dissout : en effet, mon objet de recherche pose cette question : « comment les enfants se font des mondes avec telle œuvre » or il est impossible d'y accéder sans filer soi aussi dans le monde ainsi créé. En conséquence, nous ne pouvons pas rechercher l'objectivité mais la possibilité d'une contamination qui puisse faire entrer d'autres personnes dans la compréhension de ces « mondes étroits » qui plaisent tant à Deleuze, et on n'y entre pas - dit-il - sans que s'évanouisse « l'identité de l'objet vu, comme du sujet voyant » (1968, p. 79). Nous le comprenons bien avec l'étude des pratiques de l'amateur qu'Antoine Hennion (2003) qui observe « l'acte de goûter, les gestes qui le permettent, les savoir-faire qui l'accompagnent, les petits ajustements en continu qui l'aménagent et favorisent sa félicité ». Le voir de près, c'est un possible : celui de se trouver emporté dans le monde de cet amateur même si ce n'est qu'un instant. Car privé de ses objets accordés à ses manières, l'amateur n'est plus. La qualité de transparence qui concerne l'un des critères de fiabilité pour toute recherche (Van der Maren, p. 67) est particulièrement importante dans le cas de recherches qualitatives qui brassent un matériau dense impliquant l'engagement du chercheur. C'est, selon cet auteur, justement l'impossibilité de décrire objectivement avec exhaustivité un terrain complexe et mouvant et la nature « non aseptisée » des relations entre le chercheur et les participants qui exige paradoxalement la nécessité d'en rendre compte avec le plus de précision et de clarté possible. Sur ce point, il nous semble que la transparence que requiert Van der Maren prend dans notre recherche un profil particulier : on ne trouvera pas des descriptions qui puisse rendre compte de ce que Gérard Sensévy (2007) nomme une chronogénèse, une mésogénèse ou une topogénèse (pp. 30-32) : Ces aspects du travail

⁹¹ Bruno Latour (2012) dans son ouvrage « Enquête sur les modes d'existence » est proche de la philosophie de Deleuze et de Guattari, mais son objet est d'observer des façons d'appartenir à un monde (monde scientifique, de l'art, des croyances ...) en faisant la cartographie des modes d'existence de ces mondes. Cela distingue son projet de celui de Deleuze et Guattari qui veulent comprendre le processus de constitution d'un monde.

scolaire en jeu entre l'enseigner et l'apprendre permettent en effet de concentrer l'attention de l'observation du chercheur qui puise dans les éléments de contexte minutieusement décrits afin de mettre à jour la dynamique d'appropriation de l'objet d'apprentissage. Or, Félix Guattari (1992) invite à penser une « hétérogenèse » et le terme pourrait sembler s'apparenter aux trois genèses de Sensévy : cependant chez Guattari une telle reconstruction conduite sur le principe de causalité est à l'opposé de sa pensée, lui qui développe le concept de « chaomose ». Celle-ci inclut toutes sortes d'aspects tant individuels que collectifs, psychoaffectifs, historiques, sociaux et qui sont susceptibles de décharger dans une situation. Innombrables puissances qu'il est devenu absurde de vouloir comptabiliser, il y a là une limite qui frôle à l'infini et vers laquelle la systématisation du processus de l'observation devient caduque⁹². Ce à quoi l'on peut alors se rendre sensible, c'est à l'effet d'une décharge : notre recueil présenté ici rend compte de phénomènes repérés « par rencontre » c'est-à-dire « par » la présence de cette décharge avec nous et que nous appelons « affect ». En quelque sorte le travail se retourne contre nous et certains des moments capturés par la caméra s'installent tout-seuls dans l'exemplier, prennent de l'indépendance par rapport à notre volonté qui se plie dans un vouloir le fait accompli. C'est donc *a posteriori* que les extraits sont observés, après l'affect qui les fait sans analyse, rentrer dans l'exemplier.

Nos événements sont dynamiques, chargés d'expression et d'intensité, il est très naturel de penser que nous pouvons en être affectée. Cette propriété électrique des rencontres est décrite par Deleuze et Guattari (MP) avec les phénomènes en chaîne des *devenirs* qui se capturent les uns les autres. Nous postulons qu'ils expriment l'intensité d'une rencontre, celle de notre rencontre avec ce qui devient alors pour nous, des événements de rencontre. En effet, une rencontre ne pourrait pas s'observer selon un mode qui viserait à installer un seuil de neutralité de l'observation, car les critères définis *a priori* objectiveraient l'acte d'observation et éteindraient en même temps ce qui s'anime dans la rencontre, c'est-à-dire sa puissance intensive-expressive. Même si le problème semble différent, nous pourrions faire un parallèle avec l'expérience esthétique : en effet, nous avons évoqué plus haut que l'observation critériée d'un objet construit une relation scientifique au monde. Elle est incompatible avec ce que Schaeffer (2015) nomme « l'attention aspectuelle » qui est un mode d'attention ouvert non intentionnel mais avec un horizon d'attente et qu'une valence

⁹² Le modèle didactique systémique et complexe de Gérard Sensévy (2007) inclut à côté des dimensions chrono, topo et mésogénétiques qui rendent compte de l'activité, les dimensions de « contrat » et de « milieu », celles des aspects du jeu didactique qui permettent d'en rendre compte. L'auteur reconnaît la réduction qu'opèrent ces choix dans les multiplicités en jeu, une réduction qui toutefois assure une structure solide permettant l'observation du travail scolaire. L'auteur explique que « confronté à la prolixité bouillonnante de l'activité *in situ*, dont on veut comprendre la logique et les manifestations, les méthodes classiques de l'observation ethnographique ou clinique ne semblent pas suffisantes » (p. 10). Il s'inspire de Wittgenstein pour expliquer que le système proposé doit être pensé comme un « voir comme » : « voir la classe comme régie par un contrat didactique » (p. 38) par exemple.

de plaisir ou d'émotion complète nécessairement. Si, en suivant les explications de Schaeffer, nous pensons qu'objectiver l'attention annule à cet instant la nature esthétique de l'expérience, de même nous dirions qu'objectiver l'observation nous fait rater la rencontre. C'est l'*affect* qui circule qui signale sa présence, celui-ci se ressent, projette ailleurs, il ne s'objectivise pas : Félix Guattari affirme : « pas de neutralité. Politisation. Engagement dans la structure même où les gens sont pris » (Deleuze & Guattari, 1973, p. 234). Nous dirions que notre mode d'observation des vidéos se fait selon un mode non pas de l'« attention aspectuelle » mais d'une « attention désirante ».

Ainsi, par affect, des épisodes sont entrés dans notre exemplier. La présence des jeunes enfants contribue certainement pour beaucoup à un processus de multiplication des fragments-vidéo dans notre exemplier. En effet, la courte expérience de vie des enfants leur offre ce qu'ils perdront en partie ensuite. Ils expérimentent de tout leur corps les différentes situations scolaires encore nouvelles, eux qui grandissent plus vite que ne change le rythme scolaire. Ils s'arrangent, cherchent une manière qui leur convient, même si déjà des habitudes sont prises qui conditionnent leurs réponses. Ces libertés expliquent certainement le remplissage intempestif du sac de l'exemplier, les enfants nous donnent souvent à voir dans leurs corps le jeu que les forces de leur environnement les oblige à produire et cela nous touche.

Après coup, une fois choisis « par rencontre », en fonction des extraits, nous tentons de repérer les éléments qui ont contribué activement à créer cet espace particulier et intensif en nous pliant à une description qui observe la relation entre les actions des élèves et la musique écoutée. Notre projet vise à montrer l'émergence de phénomènes et à en soutenir la particularité événementielle.

2.1.4 LANCER LE COUP DE DE NIETZSCHEEN ET CHOISIR LES MODALITES DE L'EXPERIMENTATION

Le caractère exploratoire et incertain de notre recherche explique alors en partie que notre démarche de recueil des données avoue une sorte de « laisser faire » hasardeuse. Ce laisser-faire est dû aux incertitudes liées aux nombreuses inconnues dans notre recherche : nous avons peur. En effet, nous avons une grande crainte qu'il ne se passe rien dans notre terrain, peur que nous ne puissions rien observer et peur de ne pas obtenir de « rencontre » entre des enfants et des œuvres musicales. Comment lancer nos dés pour choisir alors le meilleur lieu, la meilleure école, dans laquelle il sera possible de faire des rencontres ? Pouvait-on prédire qu'une classe déjà habituée à des expériences d'écoute musicale serait plus adéquate pour observer de tels événements ? Au contraire fallait-il observer des élèves qui se trouvaient pour la première fois en présence d'une œuvre musicale en contexte scolaire ? Dans le cas de la musique, il était bien évident que tous les enfants avaient déjà écouté de la musique au sein de leur famille ou à la radio. D'autre part valait-il mieux se

rendre dans une classe⁹³ de cycle 1 avec des enfants de 3 à 5 ans ou de cycle 2 ou 3 avec des enfants de 6 à 10 ans ? Quelle tranche d'âge était la plus propice à cette observation ? Dumez écrit : « La question du commencement concentre à elle-seule tous les problèmes de la recherche qualitative ou compréhensive. En affichant sa particularité, elle dramatise la question du commencement ; en même temps elle opère dans un cadre qui ignore les commencements » (2016, p. 38). Nous avons pour commencer, effectué de nombreuses séances pour filmer un corpus d'une centaine d'heures approximativement.

« Non pas une probabilité répartie sur une seule fois, mais tout le hasard en une fois, non pas une combinaison finale désirée voulue, souhaitée, mais la combinaison fatale et aimée, l'amor fati ». (Deleuze, 1965, p.31)

Cette multiplication de notre présence dans les classes était bien loin du geste impérial de Nietzsche que désigne la citation deleuzienne. Sans en avoir pris conscience, nous avons voulu passer un pacte avec le hasard en contournant l'écueil de la prise de risque que représente tout le hasard dans un coup de dés, avec l'idée que plus nombreuses sont les tentatives, plus on a de chance de réussir à obtenir l'apparition d'une rencontre. Et c'est ce que Deleuze lecteur de Nietzsche nous apprend, que même le hasard peut être affirmé, et surtout qu'il doit l'être. Deleuze insiste sur cet aspect lorsqu'il aborde le *coup de dé nietzschéen*. « Ce n'est pas la grande répétition du coup de dés qui produit la répétition d'une combinaison, c'est le nombre de la combinaison qui produit la répétition du coup de dé » (Deleuze, 1965, p. 31). Il faut donc jeter les dés non pour obtenir la répétition de la constellation désirée mais parce que, lorsqu'on a admis la nécessité du chiffre donné par chaque coup de dé, la répétition ne concerne plus la constellation à obtenir, mais le geste en soi, incertain et désirant, du lancer suivant. Deleuze ajoute : « On rate le coup de dé parce qu'on n'a pas assez affirmé le hasard en une fois. On ne l'a pas assez affirmé pour que se produise le nombre fatal qui en réunit nécessairement tous les fragments et qui, nécessairement ramène le coup de dé. (...) Au couple causalité-finalité, Nietzsche substitue la corrélation dionysiaque hasard-nécessité » (p.31).

Nous aurions pu lancer les dés nietzschéens à la manière de John Cage convoquant le hasard dans la composition musicale⁹⁴. C'est dire que toujours il se passe quelque chose lorsqu'on

⁹³ Le cycle 1, cycle des apprentissages premiers, correspond aux trois niveaux de l'école maternelle : petite section, moyenne section, grande section.

Le cycle 2, cycle des apprentissages fondamentaux, regroupe les trois premières années de l'école élémentaire - CP, CE1 et CE2.

Le cycle 3, cycle de consolidation, unit le CM1, le CM2 et la classe de 6^e (MEN Eduscol 2020).

⁹⁴ Voir Sarah Troche, 2012, Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention, Nouvelle Revue d'Esthétique, 9 (1), pp. 91-104.

lance les dés pleinement, toujours la musique est là, même et surtout si on cesse d'agir comme dans sa composition paradigme *4'33 de silence*. Sarah Troche (2012) rapporte les propos de Pierre Boulez⁹⁵ qui connaissait parfaitement les œuvres de Cage : « Si le recours au hasard suppose de déterminer un ensemble d'éléments à partir desquels le procédé aléatoire peut fonctionner, pourquoi alors, choisir le réseau aussi méticuleusement pourquoi ne pas laisser ce réseau lui-même à l'inadvertance ? » Troche ajoute que Boulez est surpris que chez John Cage « rien ne soit laissé au hasard dans l'emploi du hasard ». Que comprenons-nous ? Il s'agit de travailler avec la constellation qui nous est donnée-là et, au cœur de ce que l'on a obtenu, aller plus loin. Autrement dit nous aurions pu faire une première séance en classe, pleinement, en effectuant nos choix et en les assumant, et puis nous aurions dû l'analyser, nous y exposer, et poser-là le chiffre de ce que nous aurions obtenu, et renouveler en fonction de ce chiffre le coup de dé d'une séance en classe et cela autant de fois que nécessaire. Nous voyons à présent que cela n'aurait pas suffi pour égaler le geste de John Cage car il aurait fallu d'abord déconditionner les paramètres et les offrir au hasard (temps, installation des élèves, musique écoutée, nombre d'écoutes, mode de fonctionnement du groupe ...) et cela à chaque séance. « Le hasard désigne l'accord d'éléments disparates qui interagissent les uns avec les autres dans un espace-temps donné. « Tout est possible, à condition que l'illimitation du possible soit conquise sur les habitudes d'écoute » ajoute Troche. Dans cette perspective, le sens du hasard ne relève pas de son caractère chanceux, mais de la capacité de l'esprit à épouser ponctuellement le mouvement des choses en saisissant, sans les retenir les moments de couplage éphémères, des constellations passagères ». Quel protocole de recherche motivant et déstressant, quel jeu nous est donné-là, quelle perte de maîtrise et quelle liberté de recueil, quelles surprises et quelles découvertes, si nous avons postulé une posture à la manière de John Cage. Ainsi, nous pouvions dramatiser à l'extrême le commencement, ce qui revient à dédramatiser, mais il faut bien se tromper pour pouvoir clairement et a posteriori, mesurer le temps perdu des hésitations. Là où Pierre Boulez se contente d'un geste incertain, John Cage investit toute son énergie à se dessaisir de toute attente possible et c'est à l'exigence de cette condition que l'on obtient la constellation non plus désirée mais nécessaire. Amor fati.

Le choix de notre terrain est venu à l'occasion d'un contact direct avec deux enseignantes. En effet, il n'est pas si naturel de se faire accepter dans un terrain scolaire et de le soumettre à la pression de l'observation. Celle-ci peut générer une suspicion et une crainte de la part des enseignants qui peuvent se sentir en situation d'être jugé. De plus, nos incertitudes à propos de l'objet de cette recherche nous plaçaient en situation de faiblesse dans un terrain tout plein de ses habitudes. Nous n'avons pas choisi le terrain, nous l'avons accepté lorsque l'occasion se présentait. Cela présentait l'avantage de nous sentir de prime abord bien accueillie dans les deux écoles, un peu *territorialisée au sein* des questions ouvertes qui nous attendaient.

2.1.5 IMPRESSIONNISME METHODOLOGIQUE

Il nous faut aussi nous défendre de suivre une méthodologie taxée d'« impressionniste » car peut-être tombons-nous sans le savoir dans ce que Dumez et Ayache (2011) décrivent comme « le bon vieil impressionnisme méthodologique de la subjectivité éclairée du chercheur » (p.71). Cette méthodologie « par bricolage » peut être décrite à grands traits et certainement que le flou des étapes de tâtonnement interdit qu'on puisse en donner une description très fine : dans la méthode impressionniste, « le chercheur fait des entretiens, tient un journal de ce qu'il a observé, prend des notes sur les réunions auxquelles il a pu participer, lit des documents. Muni d'un stabilo, il surligne çà et là ce qui le frappe, l'intéresse, le stimule, laissant dans l'ombre et l'oubli – nécessité fait loi – des pans massifs du matériau recueilli ; puis, en liaison avec ses lectures et ses intérêts théoriques, il combine le tout, hypothèses, propositions, concepts et extraits de matériau, en une synthèse ». Avouons que cette description des auteurs nous alerte et pourrait contribuer à nous inquiéter. Nous lui opposons vaillamment que notre projet n'est pas de tirer des conclusions sous forme de synthèse à partir d'un matériau trahi. Nous avons tenté d'éclairer des fragments de vie et cet éclairage se veut un simple point de vue.

Si notre point de vue coïncide avec une vérité pour nous, qu'en est-il de celle-ci pour l'élève ? Nous devons admettre que si notre affect a enclenché le phénomène de l'analyse de nos exemples, nous pouvons affirmer la vérité de notre rencontre avec l'événement produit, mais plus difficilement nous pouvons qualifier la rencontre de l'élève avec la musique. Nous ne sommes pas dans le cas de la rencontre interpersonnelle décrite par Stern (2003) qui, dans son contexte de la psychothérapie est toujours partagée. Selon cet auteur, la certitude d'un accordage entre deux personnes (dans ce cas le thérapeute et son patient) suffit à imposer l'existence de la rencontre, même si rien n'est dit explicitement : « le changement dans le champ intersubjectif ne requiert ni verbalisation ni narration pour être efficace et durable thérapeutiquement » (p.280). Ce point est problématique pour nous pourtant, car Stern évoque des « moments urgents » vécus au sein de la relation interpersonnelle : chacun des deux partenaires en a connaissance pour soi et pour l'autre : un courant est passé entre eux. Mais pour nous qui regardons des vidéos a posteriori, comment affirmer qu'il s'est passé quelque chose pour les élèves ? Nous avons conduit quelques entretiens avec les élèves après les séances. Nous n'avons pas toujours, après coup, réussi à rappeler l'intensité du moment selon nous vécu en classe. Les élèves n'ont pas pu expliciter leurs ressentis et certainement que nous aurions pu leur présenter leur propre image vidéo pendant l'écoute plutôt que de leur faire réécouter le morceau de musique pour recueillir leurs propos. Le risque de surinterprétation est grand : Alex Perreault (2009) soulève cette difficulté qui touche à la proximité affective du chercheur à son objet de recherche : dans sa propre recherche en sociologie de la musique il positionne son engagement qu'il qualifie de « passionné » par la dimension affective des valeurs esthétiques qu'il défend. Nous reconnaissons l'existence dans notre recherche de cette

proximité affective. Carolyne Grimard (2009) à propos de sa recherche sur les parcours de vie d'alcooliques qui la renvoient soudain à son histoire personnelle est amenée à poser deux questions : « comment travailler un objet qui est à la fois synonyme de souffrance et de production de connaissance ? » mais aussi comme ne pas devenir « un autobiographe malgré moi » selon l'expression qui lui vient de Jean-Philippe Bouilloud (2007). L'état affecté dans mon cas est un état que l'on pourrait qualifier de positif et d'enthousiaste, état auquel on n'est évidemment pas tenté de résister. Cet aspect invite aussi à la prudence. Le glissement vers l'autobiographie est aussi un risque. Il nous semble que nous pouvons répondre à ces deux problèmes par le même argument : la question de l'affect, dans notre recherche ne se pose pas du tout dans les mêmes termes que pour Grimard : au-delà de l'opposition entre des affects de valence positive et négative, l'affect la renvoie à son expérience de vie liée à des questions existentielles et morales, nous dirions que son ressenti serait de l'ordre de l'affection, qui se distingue de l'affect par son ancrage dans la sphère autobiographique. Pour notre part, nous dirions qu'un affect de joie, énergétique, lié à l'expression de la vie elle-même détermine le phénomène. Pourtant l'affect que nous ressentons, s'il n'est pas autobiographique nous reconnaissons qu'il nous décrit et nous caractérise cependant : mais ce n'est pas notre propre histoire qui revient à cet instant, mais plutôt ce que Georges Simondon appelle « la réalité préindividuelle » (1964, pp. 2-25), singularités qui se mettent à clignoter selon le mot d'Arnaud Villani (1999, p. 65-69) à l'instant de leur mise en relation avec les hétérogènes impliqués dans la situation. Ces clignotements d'affect sont quasi indépendants de l'histoire personnelle individuelle ou ne s'y raccordent que par effet de répétition cependant engagée à chaque retour dans l'énergétique d'un agencement qui s'actualise.

2.2 CONSTRUCTION DE L'EXEMPLIER

2.2.1 UN TERRAIN DE DEPART

Le terrain a été constitué d'un ensemble de séances filmées en contexte scolaire pour constituer le corpus empirique de cette recherche. Cependant, un seul exemple présenté dans ce travail est issu de ces vidéos, celui-ci est issu des séances filmées dans la classe de CE2 de Camille (enseignante stagiaire). De nombreuses séances filmées en classe maternelle n'ont pas trouvé place dans ce travail.

Fig. 1 Capture d'écran de deux instants filmés dans la classe de Tom.



Classe de CE2 en situation d'écoute



Classe de CE2 : les élèves assis par terre pour le visionnage d'une vidéo musicale

Lors de la séance avec Tom dans la classe de CE2, nous aurions peut-être dû faire le deuil du « tout » et choisir de ne filmer qu'un groupe d'élèves dans cette classe. Là encore il était nécessaire d'affirmer le hasard et nous avons manqué d'audace. Nous voyons sur ces deux dernières images que la disposition des élèves a changé : d'une séance à l'autre, selon les phases de la même séance, selon les besoins, les élèves sont debout, assis à leurs places ou assis par terre devant l'écran du vidéo projecteur ou de l'ordinateur. Nous pensons *a posteriori* qu'il aurait été intéressant de comparer des positions d'écoute de Tom, d'Ange et De Jim d'une séance à l'autre et lorsque nous le faisons dans l'analyse, c'est toujours avec les « blancs » que notre mode de prise de vue inclut : filmer la classe avec deux caméras implique que l'on voit certains élèves de loin, et que donc on ne les voit pas clairement voire pas du tout pour certains d'entre eux, et d'autre part avec les changements de place, on ne voit pas les mêmes élèves d'une prise de vue à une autre lors de la semaine suivante. D'autre part, la qualité des images est rarement satisfaisante : mal cadrées, image instable, élèves se mouvant, trop loin ou trop près et gênés par la caméra, enfin héritant d'un éclairage parfois criard : Jean-Paul Filiod (2014) souligne cette difficulté dans sa recherche sur l'éducation artistique dans le cadre de projets avec des artistes intervenants : Filmer est un métier et prendre soi-même les images sur le vif, dans des situations mouvantes, contraint à travailler avec des images peu esthétiques ce qui n'est pas valorisant. Cet auteur affirme qu'il faut travailler avec nos images filmées sans les écarter pour leurs défauts techniques et esthétiques en affirmant leur valeur de trace qui suffit.

Notre corpus, comme nous l'avons expliqué plus haut, s'est trouvé enrichi des exemples issus d'autres situations ce qui crée une très grande hétérogénéité des exemples et certainement que c'est notre objet de notre recherche qui est de comprendre la manifestation qualitative d'événements de rencontre qui impose cette hétérogénéité. Ainsi, dans l'exemplier se trouvent aux côtés de ces vidéos de quelques élèves à l'écoute d'une musique de Georges Bizet, des épisodes qui nous arrivés par hasard en dehors du recueil des

films organisé. Une étudiante nous a par exemple envoyé la vidéo de sa fille chantant une comptine. Une manifestation à l'Inspé⁹⁶ autour de la danse traditionnelle nous a apporté l'épisode du quadrille. Une étudiante nous a montré des dessins d'enfants produits en lien avec une écoute musicale, un poème et un film nous sont revenus en mémoire, nous avons aussi une scène mineure à laquelle nous avons assisté à la maternelle et qui ne fait pas intervenir de musique...⁹⁷ tous ces exemples nous ont offert des occasions d'affect et de réflexion à propos de notre objet de recherche. Nous décrirons et nous expliciterons le contexte de chaque exemple au fur et à mesure de leur présentation.

Comment nommer ces « extraits » présents dans notre exemplier ? Doit-on les appeler des cas ou des exemples ? Des moments ou des épisodes ? Un impossible à nommer ? Notre exemplier contient des événements, est-ce ainsi que nous devons les nommer ?

Sélectionner les cas singuliers et les scènes mineures est plus important que toute considération d'ensemble. ... encore faut-il que les fragments, les parties remarquables, cas ou vues, soient extraits par un acte spécial qui consiste précisément dans l'écriture. (Deleuze, 1993, p.77)

Cette citation⁹⁸, nous la retenons pour la nature de l'expression deleuzienne et celle-ci nous amène à douter : faut-il s'attarder sur la terminologie ? Il semble que Deleuze réponde : peu importe. En effet, pour les « scènes mineures » que l'on sélectionne, Deleuze propose des appellations sous la forme d'une liste d'interchangeables : « des cas, fragments, parties remarquables, vues, scènes mineures ». Peu importe. Se pencher sur la dénomination nous a permis toutefois de poser quelques jalons de questionnement avant de nous rabattre enfin sur la position d'indifférence calculée de Deleuze, qui semble pour sa part apprécier celui de « fragment ».

2.2.2 DES CAS

⁹⁶ INSPE Institut National Supérieur du Professorat et de l'Éducation.

⁹⁷ Voir « Exemplier des rencontres » (p. 348)

⁹⁸ Cette citation de Deleuze concerne la critique littéraire. Elle renvoie à deux conceptions de l'œuvre littéraire (mais il est possible d'extrapoler) : vouloir un tout organique et unifié et dont on cherche les principes ou sentir une convulsion, c'est-à-dire aborder l'acte créatif par un espace ouvert dans l'écriture et qui s'électrise sur les flux du monde aux multiplicités hétérogènes animées par un processus de métamorphose constant.

Jenny (2013) écrit un ouvrage qu'il intitule « *la vie esthétique : stases et flux* » dans lequel il relate et analyse ses expériences esthétiques personnelles. À la lecture de cet ouvrage Jean-Marie Schaeffer dans un article de recension (2013) salue le projet de l'auteur de s'en tenir sobrement à ses propres expériences vécues, c'est-à-dire à « des cas » plutôt que d'entreprendre une généralisation visant à produire une définition de l'expérience esthétique. Il souligne que les cas ne constituent pas un manque à penser mais au contraire un « *penser par cas* » qui consiste en « une démarche épistémique qui cherche le général dans le particulier sans pour autant faire disparaître ce particulier dans une généralisation inductive, mais en considérant chaque cas comme une *Abschattung* (une aspectualité) irréductible d'une généralité accessible uniquement à travers et dans ses instanciations » (Schaeffer, 2013). Nous pourrions appeler nos extraits « des cas ». Les nommer ainsi présente l'avantage de souligner l'importance de conserver leur singularité événementielle tout en ouvrant, ainsi que l'exprime Schaeffer, sur des perspectives possibles de compréhension élargie du phénomène impossibles à délier des cas qui la provoquent.

Cependant il nous semble que « cas » ne convient pas bien à nos phénomènes, ni d'ailleurs à ceux présentés par Jenny. Nous voyons que quelque chose s'échappe du cas expérimenté par Jenny, et que ce qui s'en échappe ne file pas vers une généralisation, dans un jeu aller-retour qui ramènerait toujours à la même singularité vécue. Plutôt, quelque chose file d'un vécu à un autre, d'une expérience à un souvenir ravivé, qui se trouve réactualisé puissamment dans les narrations de Jenny : par exemple, sa promenade actuelle en autocar ramène le souvenir d'un film, d'un tableau c'est-à-dire d'expériences esthétiques passées donc virtuelles au sens bergsonien et réactualisée à cet instant. Son projet dans cet ouvrage est de mettre en valeur à partir de diverses expériences personnelles la relation étroite entre expérience de l'œuvre et expérience de vie. On ne sait plus très bien comment « border le cas », comment le circonscrire puisqu'il tend à amasser autour de soi des fragments de vie, des expériences de lectures, qui s'étendent peut-être encore demain, et nous avons le sentiment que ce phénomène trouve ici sa forme de vérité : faire tache d'huile, ce que l'auteur nomme « le flux » et qui fait filer ailleurs, estomper et superposer les expériences, raccorder ensemble des événements hétérogènes qui cristallisent parfois en « stases ». Les aventures de Jenny sont proliférantes et elles ne se laissent pas réduire, et nos « cas » prolifèrent aussi dans un autre sens, par contiguïté dirait-on provisoirement, car cet événement-ci qui nous capture a tendance à se multiplier, comme si tel sourire, tel geste, tel embarras, telle expression des élèves, en nous touchant s'exerçait elle-même de façon à se (re)produire plus avant, plus souvent. Chaque cas nous exerce, exerce notre sensibilité, comme s'il devenait de plus en plus difficile de sélectionner dans nos vidéos et que notre exemplier tendait à se remplir de notre corpus vidéo tout entier.

Par ailleurs, nous voyons que Pol Laurent Assoun (2017) récuse cette appellation d'usage du terme dans le domaine de la psychologie clinique. Pour comprendre sa réticence il retourne à l'origine étymologique du mot :

« Le mot cas (casus) est le participe passé du verbe latin cadere, qui veut dire tomber. Il contient donc à l'origine l'idée de chute, de ce qui relève du hasard, ce qui tombe (dans le monde). Allusion même à la mort, à preuve le cas mortel. Un cas est d'abord un accident fâcheux, un malheur. C'est quelque chose qui tombe mal, relevant du malencontreux. Ce n'est que dans un second temps qu'il a pris le sens général de ce qui arrive (ce qui se maintient dans les locutions « en tout cas », « en aucun cas », « au cas où »).

Ces éléments induisent aussi qu'il s'agit de répondre par l'action à l'aspect fâcheux de la situation particulière du « cas sur lequel il s'agit de se prononcer. Le cas convoque donc à la décision ». L'auteur n'accepte pas ces connotations induites par le mot car elles invitent à considérer la situation comme devant être réglée, le cas est installé dans un présent qui proteste contre son passé vers un futur plus serein. L'action du médecin est aussi envisagée comme celle « d'un juge, un casuiste, un évaluateur, qui décide comment le cas est déclinable ». D'autre part, l'idée de cas sous-entend celle de symptômes qui objectivise le cas. L'auteur ajoute un autre argument qui nous semble essentiel. Cette objectivation présente l'avantage de poser le diagnostic et la décision thérapeutique d'une part, mais en contrepartie, ne peut y prétendre sans aussitôt oblitérer le caractère événementiel du processus.

« La menace d'en voir oblitérer le réel, à savoir l'événement, phénomène mettant au jour ou présageant un état. Le processus doit rendre compte du symptôme sans le réduire à un effet de ses propres causes (sans lesquelles il n'est pas non plus intelligible) ».

Que retenir de ces éléments : le cas concret est en relation avec une généralisation qui pourtant ne peut s'émanciper de la singularité qui la fait naître. D'autre part, tout en étant circonscrit, il n'est pas bordé et au contraire déborde en dedans (nos expériences de vie passées) et en dehors (nos expériences dans le monde). Enfin le cas appelle l'objectivation qui quadrille la situation en vue d'une résolution ce qui dissone avec le fait que le cas est aussi événementiel et résiste à sa résolution : il ne s'agirait pas de trouver une solution au cas qui devrait continuer à vibrer en lui-même. Pourtant, le cas pose un problème qui, s'il invite parfois à la recherche d'une résolution qui pourrait annuler le problème qu'il pose, pourtant crée aussi une mise en mouvement, une recherche. Ajoutons cette connotation négative dans le terme qui contient un germe de jugement.

2.2.3 DES EXEMPLES

Pourrions-nous les appeler des exemples ? Arnaud Villani, (1999, p.94) explique qu'en philosophie, le « concept » est opposé à « l'exemple ». Il écrit : « N'avais-je pas longuement appris que le concept est l'essence (et non l'exemple) et l'universel (et jamais le singulier) ? ». Il serait pour nous d'abord nécessaire de défendre l'usage du mot « exemple » contre les transcendances en cascade que la notion transporte : D'abord le défendre de la transcendance du concept qu'il exemplifie. En effet, un exemple est en général transcendé car il est un exemple de quelque chose d'autre (une idée une valeur...). Celle-ci agit ouvertement comme une dimension transcendante devant laquelle se plie l'exemple, toujours plus petit que l'idée qu'il doit servir. Dans notre travail, les exemples exemplifieraient l'idée de rencontre qui pourrait alors jouer cette fonction de transcendance. Mais nous avons vu plus haut que notre cadre théorique n'occupe pas une position de transcendance au regard des « exemples » qu'il contribue toutefois à éclairer.

Il y a un autre versant de l'exemple que nous devons évacuer également. Il s'agit de l'exemplarité de l'exemple : Par effet de cascade, un exemple est aussi lui-même transcendant lorsqu'il est considéré comme modèle pour d'autres événements à venir. Les *exempla* médiévaux illustrent bien ce rôle de l'exemplarité de l'exemple : « Un récit bref, donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire » (Bremond, Le Goff, Schmitt⁹⁹, 1982, p.37). Les auteurs montrent que l'*exemplum* est un acte de rhétorique, dont le sens est celui d'un exemple à suivre. Nos exemples entrés dans notre exemplier ne sont pas exemplaires, pas des « exemples à suivre ». Ils existent ainsi qu'ils se sont produits et leur fonction, s'il y en a une, serait d'ouvrir une brèche pour nous rendre capables d'une disponibilité à nous rendre sensible à leur multiplicité ainsi qu'à la diversité de leurs apparences.

2.2.4 DES MOMENTS

Peut-on alors les appeler des « moments » ? Félix Guattari dans un *Entretien sur la musique* réalisé par David Jisse (1985) parle du point de vue de l'écoute musicale, de « moments musicaux » : « le moment musical, c'est une intensité absolue » (p. 18-19). Ce phénomène, qu'il distingue de différentes manières d'écouter la musique, est pour lui très important et il les nomme « des moments » dans lesquels la musique intervient, transforme brutalement, fait sortir d'un univers. Il donne l'exemple d'une bouffée de piano entendue dans l'escalier. Dans un registre tout différent, Frédéric Maizières (2013) met en évidence, dans une recherche en éducation, les représentations positives des enseignants qui pratiquent la

⁹⁹ Bremond C., Schmitt J.C., Le Goff J., 1982, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols.

musique avec leurs élèves à l'école et qui parlent volontiers de « moment » pour désigner le temps des séances d'éducation musicale en classe : « La musique c'est d'abord un moment, avant d'être une discipline, une matière, un domaine ». Ce moment est donc pour eux un moment particulier qui se distingue des autres temps scolaires, et qui « caractérise l'objet éducation musicale dans sa spécificité et de manière exclusivement positive ». Le propos d'un enseignant est à ce titre éclairant : « moment plus ludique où la relation élèves-enseignant est privilégiée ». Avec l'auteur nous retenons deux aspects très particuliers qui sont relevés : le fait que le privilège profite autant aux élèves qu'à l'enseignant puisque « leur relation » est privilégiée et le fait qui étonne Maizières et qu'il met en évidence, que la musique c'est d'abord un moment, avant d'être une discipline. Ces deux aspects entrent en résonance avec notre question. Dans notre corpus de séances en classe, nous avons aussi recherché ce que nous avons aussi appelé « des moments » et cette concordance avec les propos des enseignants vient conforter ce choix. Mais pour nous, bien que nous ayons eu la même intention de créer une parenthèse positive pendant ces séances d'écoute, nous pourrions nommer « moment » non pas l'ensemble du temps de la séance de musique, mais certains moments de celle-ci, « des moments de moments » en quelque sorte. Nous lisons aussi dans Jenny (2013) évoqué plus haut qu'il use aussi volontiers du terme de « moment » pour nommer les expériences dont son ouvrage se fait le médiateur. Il écrit : « ce "moment", qui a dû durer quelques heures, et se composer par intermittences, il m'est pourtant apparu comme un instant unique, infiniment dilaté, mais parfaitement identifiable dans sa singularité et détaché par là même du flux des heures ordinaires » (p. 19). Le « moment » que Jenny entoure de guillemets, comme pour Guattari, désigne un espace-temps qui se constitue en dehors de la temporalité courante. Ces remarques ne sont pas nouvelles, l'expérience esthétique a souvent été décrite comme une expérience détachée du courant ordinaire de la vie : Jenny prend appui sur Paul Valéry¹⁰⁰ qui qualifie de poétiques ces « moments » qui sont comme un « surgissement de la vie en poème ». Jenny écrit plus loin : « la temporalité du moment poétique, en tant que moment de vie, est à la fois suspendue et ouverte, close sur ses résonances et indéfiniment extensible » (p. 22). Parlant du moment poétique balzacien, Jenny note que l'expérience esthétique est celle d'« une forme totalisante et dense dont l'extrême concentration suscite une expansion infinie d'émotions et d'images » (p. 24). L'expérience s'inscrit dans une temporalité complexe non délimitée, et pourtant constituant un tout.

Enfin, dans le contexte interrelationnel de la cure, le psychanalyste et psychiatre Stern (2003) note que le travail progresse souvent à la faveur de petits événements au cours desquels la relation entre le patient et le psychanalyste change de nature. Lui aussi nomme « moments » ces événements qu'il observe comme des temps courts (quelques secondes) et dynamiques constitués d'affects de vitalité « protonarratifs » (1987) qui se ramassent en un bloc. « Quand on est au milieu d'un moment présent, son issue exacte est imprévisible et

¹⁰⁰ Paul Valéry, 1960, « Autour de Corot », Œuvres II, Paris, Gallimard La Pléiade (cité par Jenny p.24).

ouverte à toutes sortes de problèmes et de bouleversements possibles. Dans ce sens, on est dans une incertitude totale quant à ce qui peut arriver » (2003, p. 93). L'auteur distingue « moment présent » du « moment urgent » et du « moment de rencontre » qui sont un « moment présent particulier » (p. 254). Le « moment présent » correspond à l'actualisation de schèmes dynamiques de type tension détente. « Pendant le moment, une histoire s'est déroulée, bien que très courte et très dense. Le moment a créé un monde dans un grain de sable » (p. 37). Pour l'auteur, ces moments peuvent accéder à la conscience, ils peuvent être rappelés et évoqués après coup bien qu'il s'agisse d'événements très triviaux (l'auteur a travaillé sur les moments présents au petit déjeuner et rien n'est particulièrement poétique dans ces courtes narrations : « Je n'ai pas trouvé trace de beurre, j'ai pensé : "il n'y a plus de beurre". J'ai ressenti une légère contrariété » (p.29). Les moments présents se distinguent des états de vie qui passent sans que le sujet ne puisse plus les rappeler parce qu'ils sont vécus automatiquement, sans présence de la conscience. Le philosophe Henry James¹⁰¹ décrit la conscience en la comparant à un oiseau qui plane et qui de temps en temps se perche pour « qu'un paysage de présent neuf s'ouvre » (Stern p.81). Ces « moments présents » correspondent à des unités de temps qui « ont un sens ou une signification dans un contexte ». L'auteur décrit ensuite les « moments urgents » qui se structurent sur des formes dynamiques semblables à celles des moments présents mais qui sont beaucoup plus rares dans la vie psychique et donnent accès à une échappée qui, si elle trouve une résolution positive, réorganise la relation intersubjective (p.254) : « Ces moments, lorsqu'ils surgissent sans prévenir, menacent le statu quo de la relation et défient le champ intersubjectif tel qu'il a été défini jusque-là. Ce sont des moments de *kairos* [...] qui dressent le décor d'une crise qui requiert résolution » (p.254). L'auteur fait appel au *kairos* du temps des grecs qui « est un moment à saisir ». Cet auteur qualifie ces moments urgents de bouleversants ou de problématiques. Dans ses observations cliniques, Stern nomme « moment de rencontre » un « moment présent » qui suit ce « moment urgent », qui résout la crise et qui « refaçonne le champ intersubjectif » sur le mode du partage, d'un accordage, et d'un « élargissement ». Le « moment de rencontre » chez Stern serait celui de la résolution de la tension, alors que celui qui intéresserait nos auteurs serait plutôt celui du « moment urgent », celui qui nécessite une réponse non prévisible.

Pourtant, nous notons aussi que dans le tlf¹⁰² le moment est « un espace de temps favorable, propice (à quelque chose) » : le terme, ainsi que le rappelle le dictionnaire, désigne d'abord un espace-temps qui se présente comme le contenant des événements, le terme induit une sorte de dépendance des événements au regard du temps dans lequel ils s'inscrivent. Or il nous semble que nos événements ne sont pas des contenus d'une unité de temps, même s'ils donnent l'impression d'un bloc, c'est par l'émergence des éléments qui s'y agencent que leur puissance s'actualise en une unité. Le terme « moment » serait trop

¹⁰¹ William James, ouvrage cité p. 80.

¹⁰² Tlf : « moment » [Atilf.atilf.fr/dendien/sdcripts/tlfiv5/advanced.exe ?.8 ;s=2088999270](http://Atilf.atilf.fr/dendien/sdcripts/tlfiv5/advanced.exe?.8;s=2088999270);

assujetti à une pesanteur temporelle un peu mystique du moment propice. C'est pourquoi nous hésitons à appeler nos fragments « des moments ».

2.2.5 DES EPISODES

Isabelle Mili (2011) retient quant à elle certains fragments dans le flux du travail des élèves mais elle les nomme « épisodes ». L'épisode ici est repéré comme une brique constituante du processus chronogénétique de la construction dynamique du savoir. Il s'agit des moments-clé des séances d'écoute musicale que son analyse met en évidence. Pour elle qui observe pas à pas la construction collective du savoir à partir des épisodes qu'elle met en évidence dans le flux orienté de la chronologie d'une séance, « épisode » prend le sens que l'on donne à ce mot dans certains oratorios par exemple : un épisode contribue au tout que constitue « *une histoire, un récit*¹⁰³ ». Les épisodes dans ce cas se raccordent au projet commun de la visée d'un objectif de savoir. Ce raccordement ne se fait pas seul, il avance grâce à la « conduite » de l'enseignant, compétence professionnelle que Mili compare ici à une maïeutique. À côté de cela, nous notons aussi que l'épisode musical est aussi un « *événement complet en lui-même* ». L'épisode est donc à la fois constitué d'un ensemble cohérent qui forme une unité de sens et constituant de l'ensemble qu'il contribue à faire progresser. Il tend vers un but au-delà de lui-même. Il nous semble que parfois, tiraillé, l'enseignant tient ensemble les deux mouvements contradictoires : celui qui ramène à soi afin de « se compléter en soi-même » et celui d'une visée qui se construit par le geste professionnel enseignant du « tissage » (Bucheton & Soulé, 2009).

Pour conclure, une sorte de dessin est ébauché qu'une méthode par tâtonnement un peu trichée a permis de faire émerger dans les propos de ces thérapeutes, enseignants, philosophes, historiens. Des récurrences mais aussi quelques contradictions dans les propos questionnent l'état de notre compréhension de l'événement de rencontre. Si nos fragments vidéo, nos petites histoires, nos « scènes mineures » pour reprendre le mot de Deleuze n'ont toujours pas trouvé de nom, et n'en trouverons pas, au moins pouvons-nous retenir quelques propositions : nous ne les déclarerions ni transcendés, ni transcendants, n'appelant aucune résolution afin de conserver leur potentiel événementiel, indifférents aux généralités, autonomes et toutefois reliés, actualisant des relations positives.

¹⁰³ « Épisode » in : Honegger, M., dir., *Dictionnaire de la Musique*, Paris Bordas, p.342.

2.3 REFLEXION SUR LA VALEUR¹⁰⁴

Ainsi, en nous interrogeant plus précisément sur l'opération qui préside au choix de certains épisodes dans le continuum des vidéos, il nous a semblé que celle-ci se faisait « par rencontre ». Dépossédée du pouvoir de choisir, impliquée dans une position axiologiquement « pleine », ce que l'importance décisive attribuée à notre affect révèle, notre analyse doit s'attacher alors à produire une valeur « de rencontre » à ces événements intempestivement surgis. Évaluer prend un sens très particulier dans ce cadre : revenant à l'étymologie « *Ex valere* » du terme, Filiod & Necker (2016) en observant des enfants lors d'activités artistiques à l'école maternelle, distingue les deux sens d'évaluer : *ex-valere* d'abord comme action d'extraire la valeur d'une situation. Dans ce cas la valeur n'est pas visible, elle est masquée, mais elle est postulée présente dans la complexité du phénomène, il s'agit de la mettre à jour. *Ex-valere*, indique aussi la présence d'une position ex-térieure qui attribue une valeur à l'événement. Il s'agit de « donner une valeur à partir d'une position extérieure », celle de l'évaluateur, et les auteurs précisent avec Jean Pol Rocquet¹⁰⁵ (2005) qu'il s'agit « d'élucider ce qui reste informulé » dans les phénomènes qui nous sont donnés. Dans les deux cas *ex-valere* suppose que la valeur doit être mise à jour : soit qu'elle habite la situation, soit qu'elle habite l'évaluateur. Dans notre cas, nous dirions que c'est dans la rencontre entre quelque chose de l'objet et quelque chose de l'évaluateur que se situe la valeur. Nous constatons que notre processus nous amène à ne trouver dans notre « sac exemplier » que des objets auxquels nous attachons déjà une valeur positive. L'é-valuateur se transforme donc en « valuateur » qui ne peut plus que décrire a posteriori ce qu'il aime, comme si la rencontre était déjà une valeur en soi. Après l'instant de notre bien-volontiers accord forcé, il nous reste à élucider ce qui reste informulé pour dire la valeur de ce qui se manifeste-là. Erick Prairat (2014) écrit que « valuer » qui n'existe pas en français, consiste à valoriser et qu'il s'agit d'une conduite aimante. Il nous semble que son analyse de la proposition à deux temps de Dewey nous permet de comprendre mieux notre position.

Le premier niveau que Prairat appelle le moment de la valuation chez Dewey¹⁰⁶ correspond à la reconnaissance immédiate, non réfléchie, d'une valeur dans un fait, processus qui pourrait pourtant avec Dewey recevoir une valence positive ou négative. Nous nous reconnaissons dans ce premier temps de la valuation, et nous protestons que la charge uniquement positive de nos exemples à ce niveau ne nous cloue cependant pas dans l'intimité d'une

¹⁰⁴ Nous reprenons ici une partie d'un texte qui a été publié dans le carnet de recherche des jeunes chercheurs du CREM.

¹⁰⁵ Rocquet J.P., 2005, *L'inspection pédagogique au risque de l'évaluation*, Paris, L'Harmattan (cité par Filiod et Necker).

¹⁰⁶ John Dewey, 2011, *La formation des valeurs*, traduit et présenté par A. Bidet, L. Quéré, & G. Truc, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond- La Découverte. L'ouvrage rassemble 4 textes de Dewey sur la question des valeurs : *Théorie de la valuation* (1939), *Les objets de la valuation* (1918), *Valeurs, référence objective et critique* (1925), *Quelques questions sur la valeur* (1944) (cité par Erick Prairat).

émotivité rapportée fortement à un moi-vécu, ce qui pourrait correspondre à ce que Dewey appelle « émotivisme ». Il s'agit plutôt d'une intensité joyeuse ou contemplative, un élan instantané, une prise : un affect circule.

À un second niveau, Dewey soutient qu'il est possible d'objectiver le processus de cette valuation de premier niveau par l'observation et l'analyse du contexte. Cela permet de « *soupeser les valuations a posteriori, de les hiérarchiser et de modifier les attachements ultérieurs* ». Ce second niveau est rapporté par Prairat à un processus évaluatif. Nous savons bien qu'une valuation positive immédiate trouve avec la réflexivité des arguments qui lui permettent de réviser la valence de ce premier jugement : ainsi, par exemple dans notre expérience ordinaire, tel geste qui semblait d'abord empli de noblesse apparaît ensuite chargé d'ambiguïtés contreproductives. Pourtant, et contre cette évidence que nous constatons tous les jours, il n'en est pas ainsi avec les exemples rentrés dans notre « sac ». Cela implique que la valence positive de l'affect immédiat que génère notre épisode ne nous semble pas remise en question par l'observation et la réflexion a posteriori. Harmut Rosa (2017) avance le concept de « résonance » qu'il associe à *the good life* et aux rencontres (*encounters*) et qu'il dissocie lui aussi de l'évaluation : son propos est différent mais il nous semble que la place de l'évaluation est identique dans notre recherche : « *if we have to outpace someone, we cannot resonate with him or her at the same time* ». En effet, si certaines de nos situations, à la lumière d'une observation a posteriori nous semblent plus puissantes que d'autres, les plus discrètes demeurent cependant toujours minuscules et parfaites. Nous nous souvenons de la remarque de Jean-Marie Schaeffer qui nous avait frappée et qui affirme à propos de l'expérience esthétique et après avoir évoqué toutes sortes d'exemples hétérogènes et « pauvres » au sens de leur modestie : « Cette expérience est complète en elle-même (...) je ne juge pas que je suis satisfait, je me borne à l'être » (2002). Cette borne posée est farouche et il nous semble qu'elle nous dit en silence « Laissez vivre ». Notre contexte est différent, mais il nous semble qu'il s'agit de la même certitude. Celle-ci s'affirme en valeur qui ne peut s'argumenter en tant que telle car parfois « la valeur est autotélique, elle est une butée de l'argumentation » (Heinich, 2017). L'auteure ajoute que si l'on ne peut argumenter, cela n'empêche pas de prendre en compte « les trois dimensions objectale, représentationnelle et contextuelle » de l'expérience, ce qui permet de « passer de l'implication à l'explication » (Prairat, 2014). De ces trois versants de la justification explicative permettant de donner corps à la valeur, nous retiendrons surtout la dimension du contexte de l'événement. En effet, nous n'avons pas à interpréter ni à clarifier ou à décrire finement ce qui se passe, puisque nous avons à soutenir des contours de rencontres possible à partir d'événements pour nous déjà affectés de valeur.

3 L'ÉVÈNEMENT

Ce chapitre sur l'événement se présente en deux temps : le premier nous permet d'exercer avec liberté notre champ de compréhension de la notion d'événement : on pourrait l'appeler « promenade ». Le second temps est strictement lié à la lecture de Georges Simondon qui propose une théorie forte de l'événement très voisine bien que tout à fait distincte de la proposition de Deleuze et de Guattari. Liberté et contrainte : deux moyens pour nous d'avancer dans notre travail.

3.1 PHILOSOPHIES DE L'ÉVÈNEMENT

On ne peut pas aborder le concept de « rencontre » en dehors d'une pensée de l'événement. Selon la manière de définir l'une et l'autre on pourra dire qu'une rencontre est la même chose qu'un événement ou plutôt que l'une est indissociable de l'autre pour la phénoménologie et aussi pour Deleuze, ou alors, selon d'autres points de vue que diverses inclusions et disjonctions caractérisent la relation entre les deux termes. Par exemple, les logiciens abordent la question de l'événement en dehors d'une pensée de la rencontre. Cependant, nous notons tout d'abord que les deux notions sont voisines, imbriquées par le fait que lors d'un événement aussi bien que lors d'une rencontre, toujours quelque chose se passe. Donnons cette définition : « tout ce qui se produit, tout fait qui s'insère dans la durée¹⁰⁷ ». Notre sens commun nous oblige à dire que souvent, nous n'entendons pas cette proposition sous sa stricte signification : en effet, plutôt que « tout ce qui arrive dans le temps », un événement est plutôt envisagé en fonction d'un état stable pris à la fois comme horizon et comme instrument de mesure comparatif de l'irruption d'un changement venant à un instant altérer cet état de fait : Il n'arrive rien, puis il arrive quelque chose. La conséquence directe impose qu'il soit possible de penser qu'il n'arrive rien, de penser le monde comme stable. Or nous savons bien que la stabilité est une vue de l'esprit, le monde change sans cesse, humeurs, saisons, âges biologiques, âges géologiques. Cette relation paradoxale entre « ce qui change » et « ce qui ne change pas » enveloppe des points de vue très différents sur l'événement selon que l'on attribue ou pas une signification d'ordre général à ce qui arrive, et aussi, selon que cette signification vaille ou ne vaille pas pour un sujet par rapport à son vécu propre. Il ne s'agit pas ici de développer tous ces points de vue sur l'événement, mais simplement d'en rappeler quelques aspects qui les opposent complètement. Notre travail porte sur une façon de voir le monde, en lien avec une façon d'écouter de la musique, notre travail est aussi esthétique : cela nous entraîne à trier entre ces différentes façons de prendre l'événementialité et à affirmer nos préférences. Nous ne serons donc pas neutre dans cette approche épistémologique du concept d'événement qui rend compte d'une synthèse que nous avons produite à partir de la consultation de plusieurs dictionnaires de la philosophie. À la fin de cette partie, nous présentons, plus en détail, l'un des moments de la façon deleuzienne de penser l'événement, façon métaphysique qui est présentée dans *Logique du sens* (1969) et dont on entend, selon l'auteur, des échos dans l'histoire de la philosophie, par intermittences, depuis les stoïciens anciens.

3.1.1 POINTS DE VUE SUR LA NOTION D'ÉVÈNEMENT

¹⁰⁷ « Événement » Tlfi : Trésor de la langue française informatisé, Accès : <https://www.atilf.fr/ressources/tlfi/>

La notion d'événement a occupé les philosophes depuis les stoïciens de la Grèce ancienne et trouve un regain d'intérêt depuis le 19^{ème} siècle. Jean Greisch¹⁰⁸ distingue classiquement des conceptions historiques, métaphysiques et logiciennes. Laura Calabrese et Marie Veniard (2017) rappellent qu'à ces catégories classiques, il convient d'ajouter la notion actuelle « d'événement médiatique ». Ces différentes conceptions adoptent, en lien avec la notion de temps, des points de vue très différents sur le monde selon les époques et les cultures : temps de l'actualité, temps cycliques perturbé par des accidents, temps inscrits dans des relations plus paradoxales flirtant avec l'intemporel ou le virtuel. De ce fait, l'événement travaille soit un temps historique, un temps vécu plus subjectif ou un temps « lisse » peuplé d'événements de nature différente. Toutes ces sortes d'événements cependant, s'entrecroisent dans nos vies. D'abord, notons que l'événement vient rompre le cours de la vie que nous observons souvent comme réglée par les relations de cause à effet prévisibles. Défendre la vie c'est se défendre de l'intempestif événementiel. Blay (2013) rappelle le voisinage étymologique entre d'une part ce qui arrive en tant qu'accident : « eventum », et d'autre part ce qui s'évalue en terme résultat produit : « eventus ». L'auteur constate que « cette production est un nœud singulier dans l'enchaînement des causes et des effets. Comme tel, l'événement est accidentel cependant cette accidentalité même désigne à son voisinage un ordre causal qui la réintègre dans la trame de la temporalité qu'elle rompt ». Cette proximité linguistique souligne comment un même fait (est-ce alors encore le même fait ?) peut à la fois s'apercevoir comme *eventum* et *eventus*. Il nous semble qu'entre les deux, Gilles Deleuze parlerait d'un « saut sur place », celui qui nous permet soudain de voir, à la place des *eventus* enchaînés aux contingences causales, des *eventum* qui libèrent sous certain point de vue « un peu de temps à l'état pur ».

Dans cette perspective nodale qui trouble les deux perspectives de l'*eventus* et de l'*eventum*, les historiens, s'étant longtemps inscrits dans une conception « purement narrative de l'historiographie », situent l'événement dans une trame narrative qui cherche à comprendre les phénomènes dans leur relation de cause à effet (Greisch, 2014). Dans ce cas de figure, l'événement qui transforme *eventum* en *eventus* est nécessairement catastrophique, spectaculaire en tout cas décisif au regard de ses conséquences ; il change le cours des choses ; il marque une césure nette entre un avant et un après. C'est ce qui implique que « l'historien est d'abord un chroniqueur et un conteur : en racontant les événements marquants du passé, il cherche à les comprendre ». Dans ce même ordre d'idée

¹⁰⁸ Jean Greisch, « Événement, philosophie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 août 2014. Accès : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/evenement-philosophie/>

mais sous une forme plus privée, « l'événement-sens, selon Paul Ricoeur¹⁰⁹, correspond à l'émergence dans le cours normal des choses d'une rupture qui demande à être expliquée » (Calabrese & Veniard). Il s'agit dans ce cas, d'élaborer le sens par le moyen d'une narration qui reprend l'épisode événementiel afin de l'expliquer et de le comprendre. Cette compréhension « privée » de l'événement, à la mesure du soi, est instruite par la longue tradition phénoménologique depuis la fin du 19^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui. Dans cette tradition métaphysique, seuls « certains événements rendent possible une scansion du temps chronologique, tout n'est pas également mémorable ». Martin Heidegger pense l'événement en lien avec la question de l'être ; Il décrit la dualité de « l'éclaircie et du voilement de l'être en laquelle consiste l'énigme de la présence, du « il y a » (Godin, 2004¹¹⁰). Dans cette conception phénoménale, le monde est interrogé comme mystère qui ne dévoile sa vérité que dans certaines circonstances dans lesquelles le sujet atteint au sentiment de soi à la condition d'une relation qui détermine l'Autre très distinctement comme Autre-de-soi tout en faisant échapper celui-ci à la possibilité de le connaître. L'événement coïncide avec l'instant du rare du dévoilement d'Autrui comme mystère qui seul permet le sentiment de l'être.

Toute autre est la définition de la philosophie analytique et logicienne qui définit l'événement dans sa relation au langage : tout fait est événement à partir du moment que le langage en investigate la nature. L'événement logicien est considéré par Paul Ricoeur comme un « événement-occurrence c'est-à-dire tout fait qui advient » (Calabrese & Veniard). L'événement dans ce cas advient dans le langage, ce qui implique que les « événements-sens » de la vie privée ainsi que les événements-catastrophes des historiens sont aussi des « événements-occurrence » logiciens lorsqu'ils sont exprimés par le langage. Ce sont les opérations de nomination, d'observation, d'investigation, de compréhension à propos d'un objet ou d'un fait du monde qui actent le statut d'événement. Dans ce cas, l'événement marque un gain de connaissance mais ne se mesure pas obligatoirement en termes d'un vécu pour soi, ni en fonction de ses conséquences pour la vie d'un groupe. C'est ici, selon nous, une belle définition de l'événement, qui gagne sa beauté à sa négligence : en effet, pour les logiciens, *eventum* n'est plus rabattu obligatoirement sur un *eventus* serti au sein d'une série causale : l'un et l'autre peuvent faire l'objet d'une nomination, d'une investigation réflexive sans que celle-ci se rapporte obligatoirement à un ordre narratif ou interprétatif. Ce qui nous plaît ici, c'est de voir le monde entier devenir événement potentiel, mais cela toutefois, sous le poids d'une ombre : celle de la toute-puissance du langage humain : c'est elle qui fait alors la pluie et le beau temps de l'événement. Autrement dit, si je dis « cette tasse est sur la table » alors la tasse est un événement logicien. Pour les logiciens, le langage fait l'événement, l'événement est dans le langage plus que dans le monde,

¹⁰⁹ Paul Ricoeur, 1991, « Événement et sens », *Raison pratique*, 2, pp. 41-56.

¹¹⁰ Godin C., 2004, « Événement », pp. 458-459, in : *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Fayard.

puisque sans lui, l'événement de « la tasse sur la table » s'efface alors que persiste et préexistait l'objet : il est possible de prendre un objet non artefactuel pour éviter l'intrusion du langage dans le fait d'une tasse produite par l'humain et que difficilement n'accompagne aucun soupçon de pensée : on peut prendre l'exemple d'un arbre qui soudain devient « l'arbre à flanc de colline » et qui préexistait à l'événement de sa nomination : les logiciens actent dans le langage la scission entre l'humain et le monde cependant que le monde disparaît par effet de l'illusion que la connaissance le contient. Bruno Latour (2012) décrit à ce propos « l'obscurité profonde dans laquelle on se trouve aussitôt plongé dès qu'on maintient la fiction entre ces deux chiens de faïence : une langue qui parlerait des choses » (p. 98). Pour comprendre « le mode d'existence » de la Science il lui est nécessaire de dissocier ce que la philosophie logicienne a soudé afin de pouvoir « célébrer à la fois le mont Aiguille et la carte du mont Aiguille sans devoir oublier ni l'un ni l'autre, sans devoir réduire l'un à l'autre [et ainsi faire correspondre] deux types de déplacements distincts : celui par lequel la montagne va son chemin, celui aussi vénérable et intéressant, d'égale dignité mais bien différent, par lequel on connaît la montagne » (p. 97). Nous reviendrons sur ce point de l'articulation langage/faît du monde qui est particulièrement repris par Deleuze.

Le langage intervient dans l'événement d'une autre façon rappelée par Judith Revel¹¹¹ (2002) qui ajoute que Foucault¹¹² aperçoit dans le langage un potentiel événementiel propre. En portant « une analyse sur les différents réseaux et niveaux auxquels certains événements appartiennent » Foucault en vient à la notion « d'événement discursif ». Greisch (2014) affirme à ce propos que le langage lui-même peut faire l'événement : en effet, « une propriété fondamentale du langage est que le locuteur peut se servir de la langue pour produire un sens inédit, qui fait événement ». Ici, nous voyons que l'événement langagier n'est plus le « simple » énoncé qui double la réalité d'un fait physique du monde ainsi que le font les logiciens, mais qu'il produit un fait langagier acteur lui-même de changement dans le monde. Le langage se fait événement à la condition qu'il « se transforme en avènement d'un sens nouveau, inédit, comme l'atteste l'invention incessante de métaphores vives. C'est en ce sens que Michel Foucault forge en mai 1968 la notion d'événement discursif pour décrire le meeting de Charléty ». Ces « événements discursifs » désignent aussi les énoncés et petites phrases qui sont largement relayés dans l'espace politique et journalistique et partagés dans les réseaux sociaux (Calabrese, 2018). L'événement discursif de Foucault est un événement d'ordre langagier dans lequel le langage ne dit pas une chose du monde mais forge en lui-même un événement, sous une autre forme il véhicule des représentations dans l'espace social. Bien sûr, ajoutons que « dire » c'est « faire » toujours un peu : par exemple lorsqu'on dit : « l'arbre à flanc de colline » celui-ci par exemple peut constituer maintenant pour moi une balise que nous remarquons dans le paysage et qui transforme notre perception du paysage. Ou bien, nous pouvons lui attribuer une signification mémorielle. Ou encore communiquer avec lui par un

¹¹¹ Judith Revel, 2002, pp. 56-58, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipse.

jeu particulier de sensation et, ce qui compte dans ces cas, peut déborder si largement l'énoncé langagier que celui-ci ne suffit plus à envelopper la nature événementielle du phénomène.

Nous nous rapprochons de notre point de vue lorsque Greisch en arrive au point de vue des stoïciens anciens. Ceux-ci préfèrent penser en termes de processus plutôt qu'en termes d'état de fait stabilisé. Les stoïciens de la Grèce ancienne marquent une exception dans le monde occidental, car leur préférence ne va pas au « nom » mais elle va au « verbe ». Greisch rappelle en effet l'affinité du monde occidental pour la puissance du « nom » c'est-à-dire pour des états de fait qui privilégient une pensée des substances. Le savoir se rapporte à des vérités démontrables, à des phénomènes prévisibles, à des expériences renouvelables, approches qui contribuent à considérer le monde du point de vue d'une stabilité. Les stoïciens insinuent l'instable jusque dans ce que d'autres considèrent comme des substances en affirmant qu'il « est plus facile de dire que l'arbre est vert que de dire qu'il verdoie ». Le monde est ici « formé de la trame des événements et de leurs configurations, déterminant des situations favorables ou défavorables » (Greisch). En effet, le verbe « verdoier » met en question le jugement d'attribution qualitatif : celle du « vert » de l'arbre. Les stoïciens pensent le monde comme événement en ce que toute chose se trouve dans l'impossibilité d'être, tout est traversé par des devenirs. C'est une pensée des « incorporels » puisque verdoier n'est plus considéré comme un attribut de l'arbre, il est *incorporel*, sans origine ni fin, il s'agit plutôt de le penser comme puissance qui s'effectue différemment à chaque instant. Le concept de *l'incorporel* stoïcien est, selon nous, difficile à saisir¹¹³ : peut-être que l'exemple du « grandir » donné par Deleuze dans *Logique du sens* (1969) est plus facile à saisir que celui du « verdoier » de l'arbre qui pourrait être confondu avec un miroitement de verts au même instant, c'est-à-dire avec un état de verts miroitants alors qu'il s'agit d'une force infinie de verdoisement dans le temps et qui se trouve exprimée dans l'arbre. Nous comprenons mieux, croyons-nous, que le processus échappe au corps, qu'il ne coïncide pas avec lui, avec l'exemple d'Alice qui grandit car c'est au même moment qu'Alice est plus petite que ce qu'elle sera et qu'elle est plus grande que ce qu'elle a été (Deleuze, 1969, p.9). Le corps d'Alice de Lewis Carroll¹¹⁴ ne cesse de grandir et de rapetisser dans tous les sens, et dire que tout corps grandit tout en rapetissant au même moment c'est dire que le mouvement de changement n'appartient pas au corps qui devient lui-même indéfinissable. Le processus échappe au corps qui ne sait plus à quelle taille se vouer. Pourtant, si nous cherchons à préciser notre compréhension des incorporels, selon nous, si « verdoier » est trop vite rapporté par notre sens commun à un état de verts miroitants au même instant ; il nous semble que « grandir » est trop attaché à un programme de développement possédé en interne par le corps et nous avons des difficultés à penser l'incorporel dans le programme incorporé du « grandir » parce que pour nous, « grandir »

¹¹³ Voir Emile Bréhier, 1987, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, J. Vrin.

¹¹⁴ Lewis Carroll, 1865, *Alice au pays des merveilles*, illustré par B. Lacombe, traduit de l'anglais par H. Parisot, Toulon, Soleil.

appartient au corps et va toujours du point A au point B qui correspond à la taille maximale que peut atteindre tel corps dans le monde. Pour comprendre l'événement stoïcien il faudrait peut-être penser une dimension du temps plus grande que celle de notre temps historique, une dimension qui accueille au même instant « plus petite que plus tard et plus grande que plus tôt » en faisant aboutir dans notre perception la collision « plus petite et plus grande au même instant » car les deux coexistent et sont aussi réels l'un que l'autre. Songeons alors au personnage de la petite bonne enceinte qui aperçoit son ventre dans un miroir dans le film de Vittorio De Sica¹¹⁵ (Deleuze, 1985, p.8). Deleuze en parle différemment, mais imaginons qu'en observant la peau de son ventre qui grossit, elle se demande : comment se tend une peau, quel est le pouvoir élastique d'une peau, comment elle grandit et rétrécit ? C'est à dire que la question concerne à la fois une relation inscrite dans le temps qui est en même temps dissociée d'une évolution orientée comme c'est le cas d'un corps qui grandit dans un sens unidirectionnel programmé vers sa taille maximale. Il nous semble que l'élasticité est une qualité qui se conçoit immédiatement en termes de degré, ce qui nous semble moins sensible avec d'autres qualités telles que le poids. Nous pouvons distinguer le qualia d'élasticité de celui du poids dont on possède les moyens de mesure sans l'expérience de la durée temporelle. Nous pouvons comparer des poids entre eux en faisant « abstraction du temps » : je pèse ceci : constat numéro 1 et plus tard (ou avant ou peu importe quand) je pèse cela : constat numéro 2. J'effectue alors une comparaison qui peut s'envisager en dehors du phénomène-flux « peser » qui lui s'inscrit pleinement dans le temps infinitif stoïcien. Il est vrai que l'élasticité elle aussi peut se mesurer en tant que telle, mais cette qualité révèle tout son sens dans la potentialité intrinsèque de variabilité, ce qui n'est pas aussi vrai pour le poids. Nous comprenons mieux -peut-être- l'incorporel à partir de cet exemple de l'élasticité qui résiste à l'état de fait et qui attend les conditions d'une variation possible. Pourtant, ce que nous comprenons mieux d'un côté, nous le comprenons moins bien de l'autre car l'élasticité « colle » beaucoup plus à la nature du corps que le poids qui semble être une mesure qu'on lui applique de l'extérieur. Il y a une corporalité de l'élasticité. L'incorporel, ce serait un pouvoir d'élasticité qui s'appliquerait à toutes les qualités des substances mais de l'extérieur en faisant peser sur les choses un pouvoir d'invention. Dans cette perspective, selon Deleuze, il n'y a pas de choses, il n'y a que des événements, tout est événement¹¹⁶ » et, citant Alfred North Whitehead¹¹⁷, il ajoute : « Une chaise est une

¹¹⁵ Le film dramatique *Umberto D* du réalisateur Vittorio De Sica sort en 1952. Deleuze cite cette scène remarquée par Hervé Bazin. C'est selon Deleuze une rencontre entre des yeux et un ventre dans un miroir : « et ses yeux croisent son ventre de femme enceinte, c'est comme si naissait toute la misère du monde ». Deleuze y voit une situation optique pure face à laquelle la petite bonne n'a pas de réponse ou de réaction.

¹¹⁶ « L'événement, Whitehead », Webdeleuze, cours du 10 mars 1987. Accès : <https://www.webdeleuze.com/textes/140>

¹¹⁷ Alfred North Whitehead, 1929, Procès et réalité, traduit de l'anglais par D. Charles, M. Elie, M. Fuchs ... [et al.], présentation de D. Janicaud, Paris, Gallimard, 1995.

danse d'électrons ». En tant qu'elle dure, toute chose est un événement qui coïncide avec sa durée. L'événement déborde l'humain, l'observable, le langage alors n'est plus l'ombre portée sur le monde et le « sujet » devient lui-aussi événementiel.

Nous avons rappelé que cette perspective stoïcienne très différente des précédentes se trouve régulièrement occultée en occident. Selon Deleuze (1987), très peu de philosophes se sont intéressés à l'événement compris dans cette acception et il cite les stoïciens anciens, Leibnitz au 18^{ème} siècle, Whitehead au tournant du 20^{ème} siècle. Toutefois, un changement s'opère selon Greisch à partir du 19^{ème} siècle. Le thème de la processualité événementielle prend de plus en plus d'importance en philosophie en lien avec des découvertes scientifiques qui permettent de penser le processus. Nous verrons plus loin que c'est le cas avec Gilbert Simondon par exemple, qui développe dans les années 1960 une pensée très nouvelle de la « disparation modulante » contre la puissance des pensées hylémorphiques, ces dernières ne considérant une évolution qu'en fonction de l'état stable du résultat obtenu. Simondon, en inventant le concept de « métastabilité » montre qu'il devient possible de penser l'instable à l'instant de son actualisation modulante.

Pour terminer, observons, dans le domaine de l'art, ce que certaines de ces diverses pensées de l'événement produisent. La conception historique est celle de l'Histoire de l'art et s'intéresse à la succession des périodes en cherchant à mettre en évidence des moments de rupture qui dénotent des changements esthétiques. Certaines œuvres consacrent ou marquent l'événement du changement. Citons quelques moments très connus qui cristallisent des bascules sur la frise du temps : L'invention en musique de la technique de la *basse continue* accompagnant une mélodie principale (*un dessus*) au début du 17^{ème} siècle marque le début de l'ère musicale baroque en même temps que l'avènement progressif de la tonalité coïncide avec l'abandon de la modalité et du style polyphonique qui caractérise les répertoires musicaux de la renaissance. Autre exemple, le dodécaphonisme de Schoenberg marque l'abandon de la tonalité au début du 20^e siècle et le début des expérimentations sérielles atonales. L'exécution bouleversante de l'œuvre symphonique *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinsky lors de sa création à Paris le 29 mai 1913, événement hué par le public, est un marqueur d'expressions nouvelles révolutionnaire dans le répertoire symphonique. Ces œuvres ou ces mutations du langage artistique sont collectivement reconnues comme des événements qui marquent un changement significatif. Ces événements sont parfois reconnus très vite : on pourrait dire qu'ils sont contemporains à eux-mêmes : c'est le cas du *Sacre*. Parfois, le plus souvent, ils sont dégagés a posteriori par les historiens alors que le changement est plus progressif (par exemple le passage de l'époque renaissance à l'époque baroque).

Heidegger, dans la perspective phénoménologique, dans le domaine de l'art, invente une théorisation précise de l'événement de la réception de l'œuvre dans son ouvrage *Chemins*

*qui ne mènent nulle part*¹¹⁸ qui a profondément marqué notre relation esthétique. Dans cette conception, l'événement est compris comme l'avènement d'un dévoilement d'une Vérité de l'œuvre pour un sujet. L'œuvre se montre capable à cet instant d'exprimer l'essence d'un élément du monde. C'est une relation d'ordre privée qui installe en même temps qu'un sentiment de compréhension, celui d'une scission irrévocable entre un Sujet et le monde, révélée à l'instant de sa mise en relation. Pour Deleuze/Guattari, à la fin du 20^{ème} siècle, toute œuvre d'art réussie crée l'événement dans un acte de création paradoxal que les auteurs nomment *capture de forces*. L'œuvre retient des forces du temps, c'est-à-dire des forces qui s'exercent dans le monde actuel, et qui sont maintenant arrêtées dans l'œuvre. En cela, l'œuvre est terminée, l'événement est accompli ce qui constitue un paradoxe pour l'observation des élasticités du *devenir* stoïcien. L'œuvre constitue une puissance « devenue », et celle-ci est accessible pour des spectateurs éventuels alors entraînés par ces forces dans un *devenir-autre* : c'est ce que les auteurs nomment le *possible artistique*. Ici, ce n'est plus une essence de vérité qui correspond à un originel dévoilé par l'œuvre car le sentiment d'une vérité originelle fixe un Sujet dans l'éblouissement d'une révélation. La notion de vérité chez Guattari et Deleuze se diffracte en fragments de *vérités* construites dans l'expérience de l'œuvre et coïncidant avec l'individuation d'un *devenir* expérimenté à cet instant. Avec Heidegger, l'événement nous fait *être* un *Sujet* dans un *face à face* avec l'œuvre, sentiment de Soi, de Solitude et de Finitude. Avec Deleuze et Guattari, l'événement nous fait *devenir* un individu indissociable d'hétérogènes fragmentés éparpillés et pourtant constituant maintenant un tout car nous sommes en même temps constitué et constituant dans un ensemble. L'œuvre et le sujet sont défaits et recomposés dans un ailleurs qui invente à cet instant un monde possible. L'expérience propulse vers un monde inconnu, énergétique, à venir (puisque virtuel et en passe d'actualisation) et en même temps avvenu (puisque nous l'expérimentons à cet instant). Il n'y a pas de scission entre soi et le monde, il y a un « devenir-avec ».

3.1.2 ÉVÈNEMENT DELEUZIEN EN 1969

« L'événement n'est pas ce qui arrive (accident) » (Deleuze, 1969, p.175).

Zourabichvili (1994), en retraçant le parcours de la notion d'événement chez Gilles Deleuze, montre que celui-ci y revient régulièrement tout au long de ses écrits : Deleuze n'a « pas cessé de parler de cette question de l'événement » (p.5). Nous nous arrêtons sur le moment

¹¹⁸ Martin Heidegger, 1949, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

deleuzien de *Logique du sens* (1969) publié à l'époque de la première rencontre avec Félix Guattari avec qui il démarrera ensuite un long travail commun. Leur premier texte commun publié sera *Rhizome* publié quelques années plus tard en 1976. Ils réélaboreront ensemble le concept d'événement dans *Mille Plateaux* publié en 1980 jusqu'à leur dernier ouvrage en commun *Qu'est-ce que la philosophie ?* publié en 1991. La question du langage, nous l'avons vu, est souvent au cœur du processus événementiel. C'est le cas pour les historiens qui racontent, mais aussi à chaque fois qu'il s'agit de donner un sens à « ce qui s'est passé ». On pourrait dire que le langage dans ce cas est vecteur de l'événement qu'il approfondit. Pour les logiciens, le langage est acteur de l'événementialité qu'il désigne. Notons que la place de choix attribuée au langage dans le fait événementiel signifie la place centrale de l'humain : l'événement est défini dans sa relation à l'homme. Deleuze en 1969, articule encore langage et événement -perspective à laquelle il renoncera dans son travail avec Guattari- mais il le fait d'une façon très spéciale. Dans cet ouvrage, la conception de l'événement déjà tend à s'émanciper de l'emprise du langage : elle lutte contre la pensée logicienne, elle lutte contre la phénoménologie, contre le platonisme et elle trouvera sa puissance propre dans le travail avec Guattari en 1980 en se concentrant sur l'expérience du *devenir* indissociable d'une rencontre, processus immanent dans lequel le langage n'est plus qu'un élément parmi autres hétérogènes dans un devenir.

Zourabichvili distingue nettement le concept d'événement deleuzien de celui que construisent les logiciens d'une part et la phénoménologie de l'autre : les premiers sont déjà critiqués par Nietzsche, critique que poursuit Deleuze à une époque qui voyait s'imposer la toute-puissance de la linguistique. Ce courant de pensée situe l'événement dans le langage en dissociant d'un côté l'effectuation des corps dans le monde et de l'autre la notion d'événement essentiellement produit -comme nous l'avons évoqué plus haut- dans les formes propositionnelles du langage. Deleuze y voit une double restriction : d'une part le monde se retire et coïncide avec la forme propositionnelle car les choses prennent la forme des énoncés tout-puissants au moment où le langage soumet le monde aux puissances des mots. D'autre part, la proposition-événementielle est abordée par les logiciens de manière à dessiner des frontières qui restreignent la fonction du langage lui-même (en écartant par exemple le langage poétique, le langage des fous, certains balbutiements ...). Deleuze refuse cette double restriction qui ampute à la fois le monde et l'expression langagière. Nous dirions que ce qui est éliminé ou abandonné par les logiciens, ce résidu qui résiste à la relation binaire contenu / expression, correspond justement à ce qui se trouve valorisé par Deleuze, sous certaines conditions toutefois. En effet, certaines fonctions des propositions de langage ne parviennent pas à saisir l'événement dans tout son paradoxe : Il s'agit de la fonction de désignation ou d'indication (formes vides soutenant un contenu : ceci, là), de manifestation (rapport de la proposition au sujet qui parle) et de signification (rapports des mots avec des concepts universels). L'enjeu pour le langage est alors celui de réussir à dégager le sens de l'événement, or le sens est ce qui échappe à la fois au langage et aux états de choses : « il est exactement la frontière des propositions et des choses » (Deleuze, 1969, pp. 22-34).

François Zourabichvili commence par citer Deleuze lui-même :

« L'événement appartient essentiellement au langage, il est dans un rapport essentiel au langage ; mais le langage est ce qui se dit des choses » *Logique du Sens*, 1969

Deleuze explique que, le plus souvent, le langage coupe et découpe dans le monde et crée le hiatus entre l'humain et le monde, alors que, d'autres fois, le langage sous un certain usage, comble cet écart au moment de la *contre-effectuation* événementielle (p.174-179). Si l'événement nécessite la présence du langage pourtant une réserve est subitement posée : « *mais le langage est ce qui se dit des choses* » : Le langage est essentiel dans l'événement, cependant il doit obligatoirement juxter, flirter avec le monde des choses, il n'est pas créateur d'un point de vue événementiel sur les choses, il nous semble qu'il se mêle aux choses quand il réussit à en dégager la part événementielle. Tentons de donner un exemple, même s'il est imparfait, réducteur, tentons un essai : l'énoncé actuel « elle coupe le pain » doit accompagner l'acte actuel de celle qui coupe le pain à cet instant, c'est-à-dire le fait du pain coupé de telle façon. Le langage est bien ici ce qui se dit des choses, mais cependant, nous n'avons pas encore un événement à coup sûr pour Deleuze, mais nous l'avons peut-être. Par contre, c'est déjà à coup sûr un événement pour les logiciens. Mais pour Deleuze, l'événement est inséparable d'une forme de sentir particulier qui doit faire proliférer le réel virtuel à la fois dans le fait de couper le pain et à la fois dans l'énoncé qui l'accompagne, que celui-ci soit muet ou gestuel.

« Elle coupe le pain ». Il y a d'une part le fait de couper (chose actuelle) et d'autre part le fait de dire (énoncé actuel). Nous avons déjà deux plans. Mais le langage opère un jeu complexe et lui aussi se subdivise en plusieurs plans car en disant, il dit plusieurs choses : il dit qu'il reconnaît cet acte, car sinon il ne pourrait pas l'énoncer. C'est parce que la personne de l'énonciation connaît dans son expérience passée à la fois le fait que l'on coupe du pain à table, et aussi le fait de « couper » et la chose « pain » qu'elle énonce naturellement ce commentaire. Le langage généralise quand il écrase ce fait-ci « coupe le pain » sous ses autres occurrences passées. On rapporte ce qui arrive-là à des modèles en le soumettant à une évaluation par rapport à ce qu'on sait de notre expérience d'avant parce qu'une somme d'expériences passées a déjà sédimenté des connaissances en un savoir. Nous voyons que le langage apporte la preuve que le passé existe à l'instant du présent. Deleuze écrit qu'on « projette un monde mort sur un présent vivant » (Bogue, 2007). Cette fonction de l'énoncé, quand il rabat le fait sur des généralités, n'est pas porteuse d'un événement pour Deleuze. Mais, évidemment, d'autre part, nous savons qu'il n'est pas naturel de dire « elle coupe du pain » lorsqu'elle coupe du pain. Le langage insiste, c'est un point important croyons-nous. Il insiste de plusieurs manières qui vont être décisives du partage événementiel : D'abord, l'énoncé souligne peut-être l'initiative exceptionnelle d'un enfant qui coupe du pain, avec admiration pour le geste, inquiétude ou réprobation, selon le ton. Tout cela concourt à

installer le fait dans une suite orientée du temps comme relation cause/conséquence. On rapporte des quotas de conformité et d'inexact que l'on observe ici en les rabattants sans attendre sur un jugement de reconnaissance en fonction d'un avenir : il est correct ou dangereux de couper comme ça. C'est la fonction de jugement. Ce point de vue du langage sur la chose assemble généralisation et évaluation ce qui éteint alors aussi le potentiel événementiel. Nous ne disons pas qu'il ne faut pas se comporter ainsi, car il s'agit d'une conduite qui appartient au vivant. (Par exemple surveiller que le pain n'est pas mis en charpie, ou que l'enfant ne se blesse pas). Mais ce n'est pas un événement sous cette perspective, car pour faire l'événement, le langage doit « sauter ». Par exemple, lorsque le langage énonce « elle coupe le pain », il insiste aussi d'une autre manière que nous n'entendons pas toujours : le langage dit « couper » en même temps qu'il dit « coupe » et il dit « des pains » en même temps qu'il dit « le pain ». C'est, même si elle semble lui ressembler par certains côtés, non pas une manière de généraliser mais une manière de « virtualiser » par l'usage des formes indéfinies et infinitives sous-entendues. Il faudrait penser que le langage plane en même temps qu'il frôle l'acte actuel. Il opère une connexion entre des mondes qui coexistent à l'instant de la mise en connexion : Dans *Différence et Répétition* en 1968, Deleuze parle des séries qui se connectent les unes sur les autres à partir de leurs points singuliers. Ainsi, nous comprenons que « coupe » -à la condition d'une pensée qui infinitivise l'action en commutant « coupe » en « couper », appelle en même temps une série infinie qui contient toutes les manières de couper, avec toutes les vitesses, et les puissances qui se distribuent sur cette série. Nous sentons que sur cette série, « couper à grande vitesse » connecte « couper » avec un outil particulier, ce qui nous fait passer dans une autre série qui n'a plus rien à voir avec « couper le pain ». D'autre part, l'outil qui porte une lame coupante passe sur la série des lames, celle-ci passant sur la série des corps que l'on coupe. Chaque point singulier connecte les séries entre-elles et nous voyons en même temps cette façon-ci qu'elle a de couper, à cet instant : un infini se connecte à un singulier.

Ex. 2 : un événement : couper son gâteau au chocolat
<p>Récit</p> <p>Un enfant invité de la famille coupe avec application son morceau de gâteau au chocolat. À un moment il prononce, un peu pensif : « Moi j'ai déjà coupé du bois ». Grand éclat de rire de toute la tablée à la plus grande surprise de l'enfant, toutefois ravi de son effet.</p>

« L'évènement n'est pas ce qui arrive » : car dans ce récit, ce qui arrive correspond à « il coupe son gâteau ». L'évènement n'est pas dans la phrase prononcée par l'enfant. Il n'est pas non plus dans le rire, bien qu'un bon rire collectif soit toujours en affinité avec

l'événement. Il est une multiplicité dans ce qui arrive et qui décharge ses puissances en chaîne. La puissance de l'événement s'exprime déjà sur le fil du geste de l'enfant occupé à son gâteau et qui s'y noie à cet instant. Celui-là est passé inaperçu de tous et il rejoint les multiplicités événementielles virtuelles qui à chaque instant s'accomplissent dans le monde. Pensée sans paroles, proche de la rêverie, bercée par un mouvement de scie. Le commentaire enfantin *contre-effectue* ce premier événement et en crée un second : celui d'un corps collectif traversé par le « rire ». Voyons-nous comment « rire » est à la fois verbe à l'infinitif et substantif : Le rire ne nous appartient jamais, comme grandir, élastique et verdoyer. Enfin, il nous semble voir un événement suivant : celui qui connecte ravissement et surprise de l'enfant, *devenir héros* à cet instant. Et puis, conséquence de tout cela, une étincelle que nous conservons dans une mémoire que nous dirions physique et qui, à chaque ressouvenir nous ravit à nouveau. Il est difficile d'admettre que, sans la phrase (langage) rien ne se soit produit : au moins l'événement simple, celui d'un geste appliqué à trouver le point d'un appui adéquat à la force de résistance du matériau, et qui aurait pu demeurer muet. Ce geste doit trouver son double pour faire l'événement et ce double peut être manifesté dans une sorte d'écho humain (phrase ou expression corporelle qui fasse détonner) : c'est la *contre-effectuation*. Celle-ci, dans notre récit est verbale et c'est une petite merveille de ton, d'oubli et de simplicité enfantine. Elle vient désigner, contre-effectuer l'événement qui doit être aperçu par quelqu'un. Il nous semble certain que, sans la déflagration événementielle produite par l'énoncé, si nous avons eu alors un regard sur l'enfant, nous aurions vu tout son corps exprimer cet état de connexion entre des mondes, peut-être un sentiment confus nous aurait-il touchée. Alors, c'est ce regard sur lui accompagnant son expression, regard accompagné d'un éprouvé expressif mais discret qui aurait contre-effectué l'événement qui, pourtant, n'aurait pas eu le même retentissement mémoriel et le même retentissement au niveau collectif.

Revenons pour terminer à une question que pose l'événement stoïcien. En effet, pour admettre la réalité des « incorporels », nous sommes amenée à nous demander comment distinguer entre les corps et les incorporels, quelle est la part qui revient aux corps et qui échappe aux devenirs ? Quelles sont les qualités corporelles qui définissent le corps, les substances qui leur appartiennent et qui ne passent pas ? Qu'est-ce qu'un arbre en dehors du Verdoyer, de l'Hydrater, du Minéraliser : où arrêter la ligne entre le virtuel incorporel et les corps actuels ? Qu'en est-il d'un état de corps à qui n'appartient plus aucun attribut ? Dans cette optique, on pourrait dire que les stoïciens font tout passer du côté du virtuel : par exemple le corps qui passe tout entier dans un « trancher » incorporel. Robert Sasso (2003) proteste contre cette évaporation pour soutenir l'actualité forte des corps : S'il est facile de comprendre comment l'enfant a rejoint le point virtuel, réel et commun entre la scène du gâteau et celle d'une coupe de bois, il est beaucoup plus difficile de comprendre ou de vivre ou d'admettre le phénomène lorsque Deleuze avec Claire Parnet (1977, p. 80) parlent de la

« blessure de Bousquet¹¹⁹ ». Il est inconcevable de penser l'incorporel d'une blessure alors que le couteau traverse la chair : « Qui ne protesterait si l'on affirmait l'idéalité essentielle de ce qui survient à son corps et transit sa chair, dans le moment même où cela se produit ? » (Sasso, p. 150). Sauf pour un saint ou pour un sage stoïcien ou zen, la réalité puissante de la douleur, la réaction forte qui ancre un corps dans l'effort pour vivre proteste à cet instant contre toute pertinence d'une pensée de l'événement qui exclurait justement l'actuel exercice de la vie à l'instant de son intensification douloureuse ou dramatique dans la chair. Robert Sasso ajoute que Deleuze n'a jamais nié « le côté effectif d'un événement ... il ne s'agit pas de ne retenir que l'idéalité d'un événement, mais celle de voir la stricte complémentarité qui existe entre les choses qui se passent physiquement dans les corps et les événements métaphysiques dont elles sont les effectuations.

« Si tout est événement, chez Deleuze, c'est parce que rien n'est absolument et à jamais chose » (Sasso, p. 152).

Nous admettons volontiers que notre présentation du récit du gâteau emprunte déjà à la perspective de Deleuze et de Guattari dans *Mille Plateaux*, en particulier par le fait qu'il nous semble impossible de comprendre l'événement dans la stricte dualité effectuation/contre-effectuation, mais plutôt comme des phénomènes événementiels en série. Pourtant cette première proposition deleuzienne nous a été utile pour infléchir la place du langage dans le phénomène. C'est en termes de « blocs de devenirs » que Deleuze et Guattari présenteront ensuite l'événement en 1980.

Enfin, pour terminer, nous schématisons la présentation de Zourabichvili afin de synthétiser ce que nous avons retenu de cette perspective deleuzienne. Ainsi, pour les logiciens comme pour Deleuze stoïcien, le langagier est requis pour définir l'événement mais la part actuelle (actualisation dans le monde) est tout autant nécessaire que la part virtuelle (qu'accompagne le langage).

« La frontière ne passe pas entre langage et événement d'un côté et fait de l'autre : le langage seul ne fait pas événement s'il n'est pas en action dans le monde » (Zourabichvili, p.37).

¹¹⁹ Joë Bousquet, blessé lors des combats lors de la première guerre en 1918. Paralysé à vie, il devient écrivain. Voir Joë Bousquet, *le mouvement paradoxal*, Archives INA.

Lorsque le langage dit le monde, il ne peut s'empêcher de généraliser, de comparer, de juger, d'ordonner : il risque rétrécir le fait, de le couper de son potentiel virtuel, il risque aussi de se rétrécir lui-même en laissant de côté ses pouvoirs de fabulation et les points de suspension qui ouvrent ses limites.

« Ce qu'il y a d'ennuyeux dans le langage des mots, c'est la manière dont il est grevé de calculs, de souvenirs et d'histoires : il ne peut pas s'empêcher » (Deleuze, *L'épuisé*, p. 72-73).

Deleuze ne remet pas en cause les histoires ou les souvenirs, mais une certaine fonction de ceux-ci. Il faut émanciper le langage des effets de jugement et pour cela, il est nécessaire que « la frontière passe entre deux interprétations du langage et du monde » (Zourabichvili (2005). L'événement est mi actuel, mi virtuel car s'y dégage *eventum* lorsqu'un fait du monde, *effectuation*, conserve sa part irréductible mais surtout déploie une temporalité mystérieuse qui fait sourdre toute la puissance des possibles. Nous notons que cette manière de comprendre l'événement est métaphysique puisqu'elle appelle l'infini autour de l'actuel. Il semble que plus tard, une dizaine d'années, peut-être sous l'influence de sa pratique cinéophile, de son amour pour la littérature-pauvre et la peinture, et sous l'influence de sa rencontre avec Félix Guattari, Deleuze va s'affranchir de cette pensée de l'événement encore très attachée au langage, pour substituer au concept d'événement celui de *devenir dans* « *Mille Plateaux* » qu'il écrit avec Guattari (1980) et celui d'*image* dans son ouvrage sur le cinéma « *Image Temps* » (1985).

« Faire une image de temps en temps... même si le contenu de l'image est bien pauvre, bien médiocre ... l'image est une petite ritournelle, visuelle ou sonore ... pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l'étreinte des mots » (*L'épuisé*, p.72).

3.2. GILBERT SIMONDON : L'INDIVIDUATION COMME « RENCONTRE »

Gilbert Simondon produit une ontologie générale qui comprend les modes d'individuation des êtres physiques inanimés et vivants, ainsi que les individuations psychiques et collectives

humaines¹²⁰. Il observe comment certaines mises en relation des corps produisent un effet de « transduction » définitoire des processus d'individuation. Une cinquantaine d'années nous sépare aujourd'hui de ces ouvrages écrits entre les années 1960 et 1970 et bien que ces idées ne soient peut-être plus si novatrices aujourd'hui, nous observons qu'elles y sont longuement développées et qu'elles donnent consistance à un système de pensée qui nous offre un canevas pour comprendre les procès de rencontre. Ajoutons que le point de vue de Simondon nous permet aussi de comprendre mieux certains aspects des concepts de Deleuze¹²¹ qui déclare y avoir puisé pour construire seul, puis avec Guattari, son propre appareil conceptuel. Nous prenons le temps, dans ce chapitre, de présenter en détail les concepts simondiens qui sont complexes et nombreux ; certainement notre présentation est-elle réductrice, mais sans ce détour rapproché il nous a semblé que nous serions incapable de tenter de faire jouer ces concepts sur notre terrain esthétique. Cet arrêt sur Simondon pour dégager des axes de compréhension du phénomène de rencontre est possible pour nous avec cet auteur qui parle des choses, mais une telle approche ne l'est plus avec Deleuze et Guattari qui, selon nous, parlent dans les choses. Notre compréhension des concepts s'est confrontée à des exemples afin de tenter d'y trouver l'expression d'un sens concret. Il est vrai que Simondon donne beaucoup d'exemples concrets dans le domaine des individuations physiques et vitales. Par contre, il développe peu d'exemples d'individuations psychique et collective humaine. C'est la fonction des trois courts exemples qui clôturent ce chapitre. L'actualisation d'un concept dans l'exemple d'une situation réelle réduit obligatoirement sa portée, nous espérons surtout, n'avoir pas trop contrarié la pensée de Simondon.

3.2.1 DISPARATION, TRANSDUCTION, MULTIPLICITES

Simondon, philosophe métaphysicien qui a été longtemps classé du côté de la philosophie des sciences (Sauvagnargues 2015), est un penseur que l'on peut dire au sens propre extraordinaire et qui, pourtant, est demeuré longtemps presque oublié. Bernard Stiegler (1989), dans sa préface à l'édition de *L'individuation psychique et collective*, écrit que Simondon réinterprète et réactive « l'ensemble des questions fondatrices de la pensée

¹²⁰ La thèse secondaire de Simondon : « *Du mode d'existence des objets techniques* » est publiée en 1958. Sa thèse principale « *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* » a été publiée par morceaux. La première partie est publiée en 1964 sous le titre : « L'individu et sa genèse physico-biologique ». La dernière partie est publiée en 1989 : « L'individuation psychique et collective ». Anne Sauvagnargues (2015) retrace la genèse de la publication de l'œuvre de Simondon dans l'article « *Portrait du philosophe en bricoleur* ».

¹²¹ Deleuze évoque l'importance de Simondon en 1969 dans *Logique du sens* (p.126). Il produit une recension en 1966 de l'ouvrage de Simondon paru en 1964 dès sa sortie.

philosophique à travers un appareil conceptuel absolument original ». Sauvagnargues (2015) le présente comme « un extraordinaire inventeur de concepts [qui écrit] une œuvre courte, mais fulgurante ». La nouveauté de Simondon consiste à voir l'individu étalé entre les provisoires et puissants processus d'individuation qui s'enchaînent par phases et qui en concentrent l'être : « Jusque-là, la philosophie s'était focalisée sur l'individu sans tenir compte de l'opération d'individuation dont il résulte ». Simondon aborde la question de l'individuation en se demandant : « Qu'est-ce qu'un individu, quand est-ce qu'un corps acquiert une individualité ? » L'auteur, en posant le phénomène de l'individuation comme celui qui permet de comprendre l'essence de l'être, produit un paradoxe au regard de nos modes de pensée habituels : Pour lui, si le processus de l'individuation révèle « la réalité de l'être » (1964, p. 1) cela revient à dire que le moment de l'être n'est jamais si réel qu'à l'instant de sa processualité en devenir et, alors que nous pensons habituellement l'être comme stable, Simondon l'aperçoit dans son essence à l'instant de l'accélération de sa prise de forme. Or l'instant de la prise n'est pas la forme, ce qui amène Simondon à s'intéresser à « l'information » qui oriente la prise : « la notion de forme doit être remplacée par celle d'information » (1964, p.22). Ce concept d'information, que redéfinit Simondon, ne doit pas être compris comme élément extérieur qui agit sur un corps qui le recevrait par effet d'automatisme unilatéral ; pour Simondon, l'information est « l'amorce d'une singularité » (p.103) qui concentre l'énergie de l'être. Cette amorce est essentiellement dynamique et elle acte toujours l'émergence d'un champ traversé de tensions. Si l'individu est destitué au profit de l'individuation, Simondon ne renonce pas pour autant à la notion d'individu mais celle-ci doit s'entendre comme admettant des « *phases de l'être* » que l'auteur oppose aux stades de développement qu'il considère comme une sorte de prédiction a posteriori. Le mouvement *transductif* proposé par Simondon ré-agence sans le renier le schéma hylémorphique qui doit aussi se plier à la nécessité de la multiplicité, impliquée par la notion de transduction. Ces concepts nous permettent d'entrer au cœur de notre question pour comprendre ce que nous avons appelé, plus couramment, dans un contexte plus serré, « des rencontres entre des enfants et des œuvres musicales ».

3.2.2 DEDUCTION, INDUCTION, SYNTHÈSES DIALECTIQUE ET TRANSDUCTIVE

Les trois exemples simondiens (1964) de la cristallisation, de la fabrication de la brique et de la vision binoculaire humaine sont paradigmatiques du phénomène d'individuation entendu comme processus d'organisation créateur d'un « être » nouveau. Tous trois nous sont utiles parce qu'il nous semble que chacun d'entre eux nous permet de poser des questions spécifiques. Aucun de ces exemples n'est pourtant à transposer exactement, il y aurait, pour reprendre un terme de Simondon, transduction entre ces motifs schématiques purs de Simondon et les situations musicales concrètes, complexes et vivantes que nous souhaitons comprendre. L'opération de transduction en effet, ne se limite pas au monde physique ou

biologique mais concerne des êtres de nature diverse et mixte : physique, biologique, psychique, sociale. La transduction est l'opération « par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine » (p. 24/25). La transduction s'oppose à la fois aux schémas de pensée de la déduction et de l'induction et elle scelle selon l'auteur, « dans le domaine du savoir, la véritable démarche de l'invention » (1989, p. 26). La déduction montre l'inconvénient de nécessiter une réserve de puissance dans le concept c'est-à-dire ailleurs que dans le réel d'une situation. L'induction montre l'inconvénient de laisser une partie du réel en dehors du processus : « elle ne conserve que ce qu'il y a de positif c'est-à-dire ce qu'il y a de commun à tous les termes, éliminant ce qu'ils ont de singulier » (p. 27). Ainsi, on déduit l'animal de l'œuf ce qui oblitère la puissance d'actualisation des forces agissantes ; et ainsi, on induit l'œuf de l'animal en oblitérant la multiplicité des qualités de ce dernier pour ne retenir qu'une facette qui nous permet de remonter à son principe. On ne peut pas appliquer directement et globalement ce principe transductif dans l'exemple de l'œuf et de l'animal car celui-ci présente une complexité que justement les limites déductives et inductives mettent à jour. C'est parce que le vivant atteint des degrés de grande complexité au regard des êtres physiques plus simples (comme le cristal par exemple), qu'il présente une multiplicité de phases et des opérations de transductions multiples d'ordre et de degré différents au même moment : individuation amoureuse, professionnelle, amicale, scientifique..., chacune suivant une ligne de genèse qui progresse selon une dynamique propre. Selon Simondon, « l'erreur même du schème hylémorphique consiste principalement en ce qu'il n'autorise qu'une seule entéléchie¹²² pour l'être individué » (1964, p.168) alors que chaque transduction opère une coupe dans le réel en donnant sens à des systèmes au sein desquels « chacun des termes du domaine [vient] s'ordonner sans perte, sans réduction, dans les structures nouvelles découvertes » (p. 27). Ces coupes sont chrono-topologiques et correspondent à des petits mondes toutefois historicisés par le fait que Simondon les considère sous la dynamique de leur genèse, « l'opération transductive est une individuation en progrès » (p.18). D'autre part, si les opérations de déduction et d'induction sont inadéquates pour comprendre l'individuation, Sauvagnargues (2009) ajoute aussi, dans le même ordre d'idée, que Simondon souhaite produire une alternative à la pensée dialectique de la synthèse hégélienne. Celle-ci, en effet, substitue à l'opposition des termes une solution de synthèse qui résout l'écart contradictoire et en dépasse la contradiction par la négation (p.253). Nous comprenons l'intention de Simondon qui est de se donner un concept pour penser la génération d'un élément nouveau sans perte, c'est-à-dire en postulant que tout le réel impliqué dans le processus *s'informe* tout en se conservant. L'exemple simondien de la vision binoculaire est paradigmatique de cette intention : dans la vision binoculaire, trois images coexistent par le fait que l'image en profondeur n'annule pas l'existence des deux images planes, simultanément produites en continu par chaque œil : il n'y a « pas une résolution de la

¹²² Entéléchie : En philosophie, principe créateur de l'être, par lequel l'être trouve sa perfection en passant de la puissance à l'acte (tffi).

contradiction initiale, mais création d'une dimension nouvelle. Pour Simondon, toute individuation se produit par disparation problématique, la disparation ne fait pas disparaître le conflit entre les deux rétines, mais l'intègre dans un système nouveau » (Sauvagnargues, p.253). Simondon, de même que Deleuze qui poursuit la même idée nous le verrons plus loin, remarque que la synthèse dialectique hégélienne tente d'accorder les opposés dans une solution qui tend à éteindre l'opposition première. La synthèse annule les particularités qui caractérisent et opposent les termes. Simondon répond en analysant les qualités d'une synthèse non plus dialectique mais relationnelle dans laquelle le primat porte sur la mise en relation elle-même comme constituante des termes à partir de leur opposition et de leurs propriétés. La synthèse ne produise plus de l'Un (synthèse dialectique) mais elle « relance la multiplicité en l'in-dividuant » (Stiegler, VII). Simondon insiste sur le fait que le processus d'actualisation du problème créé par la disparation n'est donc pas une généralisation qui perdrait en quotient de réalité, elle n'est pas « une abstraction réductrice, mais une intégration, une opération amplifiante » (1964, p.229). « Ce par quoi les termes ne sont pas identiques les uns aux autres, ce par quoi ils sont disparates est intégré au système de résolution et devient condition de signification. Il n'y a pas appauvrissement de l'information contenue dans les termes et la transduction se caractérise par le fait que le résultat est un tissu concret comprenant tous les termes initiaux » (p.114).

3.2.3 PROPRIETES NON SUBSTANTIELLES ET RELATION AFFINE

L'exemple de la cristallisation permet de saisir le phénomène de l'individuation qui consiste en la résolution d'une crise que Simondon nomme « disparation ». Par exemple, le cristal possède en soi une orientation de ses cristaux capable de dynamiser une masse amorphe extérieure à lui. Toutefois, cette structure cristalline pourtant déjà orientée ne suffit pas à elle seule à définir l'individu : L'individu coïncide pour Simondon non pas avec son potentiel, non pas avec sa structure, mais avec l'actualisation de son potentiel structuré, « l'individuation comme opération n'est pas liée à l'identité d'une matière mais à une modification d'état » (p.96). Dans l'exemple du cristal, si la solution minérale sursaturée et amorphe est l'un des termes qui préexiste dans le monde à la relation possible avec le germe cristallin, toutefois, celle-ci ne préexiste pas comme propriété de cristallisation car ses propriétés sont potentielles et non actuelles, cette solution est alors dite « métastable », et sous certaines conditions cette solution cristallise selon des processus différents. « Le métastable, défini comme être "préindividuel", est parfaitement pourvu de singularités qui correspondent à l'existence et à la répartition de potentiels » (Deleuze, 1966). On pourrait croire que cette solution est stable parce qu'elle demeure et pourrait demeurer une éternité en l'état, elle possède donc la propriété de son état de sursaturation amorphe qu'elle actualise. On pourrait dire que l'état de sursaturation amorphe est la clé de son existence, et cette clé est son « être » toutefois ignoré par la solution elle-même. Simondon la qualifie de

métastable parce qu'elle est chargée d'un potentiel énergétique en puissance et qu'en elle existe un potentiel de cristallisation. « Métastable » signifie donc en attente de processus, ou impliquant en soi un désir - à la condition de donner à « désir » le sens d'un accomplissement indéterminé à venir et non celui d'un manque actualisé¹²³. La solution métastable ne manque de rien, elle accomplit un devenir possible qu'elle ne connaît pas, elle attend, elle veille sur son devenir possible : « Avant l'apparition du premier cristal existe un état de tension qui met à disposition du plus léger accident local une énergie considérable » (1989, p.75). Il ne suffit pas des propriétés vectorielles d'un germe structurel d'une part et de l'énergie potentielle d'une substance de l'autre pour que l'acte d'individuation se produise. Il faut que ces deux termes soient mis en relation. Cela signifie que les deux termes structurel (germe de cristal) et potentiel (solution amorphe) sont tous deux métastables avant cet événement. En effet, le germe-cristal constitué, avant de devenir acteur de cristallisation nouvelle, semble avoir lui aussi acquis un état de grande stabilité, ayant épuisé la charge potentielle de la solution qui le constituait : de même que la solution sursaturée, il pourrait durer indéterminément. Mais déjà dans un tel système, simple au regard des systèmes complexes du monde vivant, l'état stable est une vue de l'esprit et peut toujours enclencher des processus nouveaux lorsque le cristal apparemment stable devient germe de cristallisation d'un corps nouveau. Tout cristal est métastable car toujours d'autres rencontres, peut-être d'une nature différente, peuvent se produire, un nouveau potentiel inconnu et toutefois possédé par le cristal attend et désire une mise en relation éventuelle. Par exemple, actualisation de son potentiel de pulvérisation au moment de la rencontre violente avec une masse suffisamment dure¹²⁴, ou de son potentiel kaléidoscopique lors de la rencontre affabulatoire avec une voyante, ou peut-être de son potentiel de pureté lorsqu'il suscite l'admiration lors de l'exposition de ses feux derrière une vitrine.

Enfin, et c'est le point critique sur lequel nous insistons, la mise en relation n'est pas non plus suffisante en soi car cette relation doit surtout faire reconnaître un rapport de compatibilité problématique. Simondon souligne alors que « les propriétés ne sont pas substantielles mais relationnelles ; elles n'existent que par l'intervention d'un devenir » (p.114). Nous pouvons en proposer des exemples : le musicien seul chez lui possède un savoir-faire qu'il exerce et un (in)certain potentiel de musicalité. Mais cette singularité potentielle n'est pas substantielle car elle doit être mise à l'épreuve de la rencontre avec les autres artistes (moment, terrain, partenaires, circonstances, état des corps). Toutes les interprétations musicales, tous les bœufs d'improvisation ne se valent pas, car ils ne sont pas producteurs, dans l'instant, d'une individualité plus large. Dans l'espace artistique, comme

¹²³ Ce serait un état de disponibilité proche du « désir » tel que Deleuze et Guattari le conçoivent comme production d'un devenir. Nous reviendrons plus loin sur la définition du désir telle que Deleuze et Guattari la formalisent dans *L'Anti-Œdipe* en 1972.

¹²⁴ Il n'est pas certain que la pulvérisation du cristal soit comprise comme une individuation par Simondon. Il serait nécessaire de revenir sur ce point : « *on ne peut considérer comme genèse de forme toute transformation, car une transformation peut être une dégradation* » (1989, p.75)

dans l'espace sportif, ces observations sont bien connues : on dit qu'un titre de champion est sans cesse remis en jeu mais c'est bien plus que le titre, c'est l'existence même d'une potentialité singulière qui, si elle préexiste, ne permet pas de préjuger de l'acte car le produit ne ressemble pas à la singularité préindividuelle qui précédait l'instant de la mise en relation. Simondon écrit que, après cette mise en relation efficace, les propriétés actualisées s'éteignent littéralement peu à peu. S'il est déjà peu confortable de penser que les propriétés ne sont pas d'essence, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas possédées par l'individu, il est encore moins confortable de penser qu'elles ne peuvent exister que dans le processus de leur transformation. Les deux choses sont liées, mais affirmer qu'un élément existe au moment où il change entraîne notre esprit dans des espaces bien dépeuplés (ou surpeuplés sous un autre point de vue). C'est la mise en relation de disparation qui crée l'amplification nouvelle, celle qui, par exemple, étend le cristal par réaction de la solution sursaturée, ou le savoir-faire musical lors de la répétition ou du concert. Cette situation explique la propriété au moment de sa transformation. Seule existe l'actualisation qui module le trait, donc seule existe la métamorphose. Il faut qu'une relation soit établie entre des disparates (les joueurs, les musiciens, la solution amorphe et le germe, les deux images planes qui ne coïncident pas) et que cette disparation conflictuelle et tendue puisse libérer une solution concrètement déterminée par les forces mises en présence, faire apparaître un produit, un troisième terme, par effet d'une synthèse d'un genre nouveau que Simondon nomme « transduction ». Il nous semble que cette relation disparate mais affine peut souvent demeurer inaperçue, comme un angle mort du système, masquée par l'évidence du phénomène observable : ça cristallise, l'enfant a appris ... Le résultat masque la singularité polarisée que la relation individuante a affûtée et amplifiée. On pourrait dire que le résultat occulte le processus et prend la place des réalités préindividuelles. Ainsi, de façon novatrice, Simondon met en doute la notion d'individu au profit de celle de « l'acte » d'individuation : « On ne peut pas, en toute rigueur, parler d'individu mais d'individuation. C'est à l'activité, à la genèse qu'il faut remonter, au lieu d'essayer d'appréhender l'être tout fait pour découvrir les critères au moyen desquels on saura s'il est un individu ou non. L'individu n'est pas un être mais un acte, et l'être est individu comme agent de cet acte d'individuation par lequel il se manifeste et existe » (p.197). Autrement dit, les termes ne sont ni beaux, ni forts, ni acides, ni charmants en soi. Aucune solution n'est « acide » avant la rencontre qui exprime son acidité. De même qu'il ne fait froid ou chaud que parce qu'un degré de température est senti par un corps. Ces traits s'exercent à l'instant d'une mise en relation avec d'autres termes qui leur sont adéquats d'une certaine façon. Cette affirmation, qui semble prendre une forme d'évidence, trouve pourtant en chacun de nous une hostilité qui cherche à résister au vide de l'être sans possessions. Nous ne possédons ni intelligence, ni bêtise, ni raison, ni amour, ni haine, ni jalousie mais nous exerçons ces qualités sous certaines conditions. Cependant, il est possible de penser que tout terme ne puisse pas exercer toutes qualités. Pourtant, qui sait si les conditions un jour ne permettront pas ce qui semble impossible aujourd'hui à tel corps. Un corps humain n'exercera jamais la propriété de transparence du cristal, et pourtant, pensions-nous il y a une centaine d'années qu'un jour

nous pourrions observer notre squelette et nos organes à travers la chair. Le corps humain n'est pas opaque, il l'est sous certaines conditions, l'eau ne possède pas la propriété de bouillir à 100° car peut-être qu'un jour, sous certaines conditions, elle se comportera différemment : tant que les conditions adéquates ne se produisent pas, *on ne sait pas ce que peut un corps*¹²⁵. Des qualités existent, nous les tenons tout de même en nous en réserve sous la forme de ce que Simondon appelle des « singularités préindividuelles ». Un être humain est un corps qui accumule des singularités individuelles innombrables, ce qui fera dire à Deleuze que toujours il y a du possible. Lors d'une rencontre transductive, ces singularités trouvent à s'exercer. Répétons que du fait que les qualités soient « en acte » et non pas d'essence c'est-à-dire appartenant et définissant un individu, il est impossible de les connaître a priori, puisqu'à l'instant de leur exercice elles sont devenues autres, transformées dans l'amplification de la relation de transduction. C'est ce qui fait dire à Simondon et à Deleuze que « la relation est première, antécédente à ses termes ».

3.2.4 TEMPORALITE, HIERARCHIE ET PREMIERE MULTIPLICITE

D'autre part, le processus d'individuation est impossible à situer dans le temps car il révèle une temporalité ambivalente : pour Simondon, un élément du monde existe en tant qu'individu lorsqu'il est en même temps « structuré et structurant » (p.114), c'est-à-dire lorsque s'actualise l'action passée dont sa structure porte la trace et qui devient génératrice de structure à venir. Dans l'exemple de la cristallisation, le cristal est lui-même le résultat d'une ancienne transformation d'un liquide amorphe. C'est au moment où le cristal exerce et actualise à nouveau son potentiel-germe contenu dans l'orientation de ses cristaux que le présent, le passé et l'avenir coïncident dans cet événement. L'individu est « à la fois résultat et agent, consistance et cohérence de cette activité par laquelle il a été constitué et par laquelle il constitue ». Cette hyper-présence productrice de création est le produit d'une synthèse des temps. La notion de genèse qui permet d'approcher l'individu doit alors se comprendre comme la description « des étapes successives de structuration individuante allant d'état métastable en état métastable au moyen de l'invention successive de structures » (p.216). Ce système montre des « crises successives d'individuation » qui installent « un ensemble chrono-topologique » (p.127). Certains êtres s'individuent par phases (cristal dont il est possible de relancer le processus par relation avec un liquide sursaturé), d'autres s'individuent d'un seul coup (la brique qui prend forme en une seule unité de temps). L'être vivant s'individue par récurrences (chaque résultat peut devenir principe, germe interne d'une individuation prochaine).

¹²⁵ « *On ne sait pas ce que peut un corps* » : phrase fétiche ou germinale de Gilles Deleuze, empruntée à Baruch Spinoza et qu'il transporte ci et là dans son œuvre.

Dans le cas du cristal, Simondon observe des « niveaux d'individuation plus ou moins élevés » selon le quantum du potentiel énergétique passé dans la cristallisation. Simondon arrive à « la notion de relativité hiérarchique des états d'individuation » (p.97). Il introduit l'idée d'une hiérarchisation des individuations impliquée par l'idée que « l'individuation complète correspond à un emploi total de l'énergie contenue dans le système avant structuration ; elle aboutit à un état stable. Au contraire, l'individuation incomplète est celle qui correspond à une structuration qui n'a pas absorbé toute l'énergie potentielle de l'état initial non encore structuré. Elle aboutit à un état encore métastable » (p.98). Pourtant Simondon, même s'il admet l'idée d'une échelle des niveaux d'individuation, ajoute que « l'individu parfait, totalement individué, appauvri et vidé de ses potentiels, est une abstraction ». Après cette opération, ce qui subsiste est un résultat qui va se dégradant, non un véritable individu » (p. 67). Il ajoute aussi que « l'être en tant qu'être est donné tout entier dans chacune de ses phases, avec une réserve de devenir » (p.268). Selon Simondon, « le véritable individu n'existe qu'un instant pendant la prise de forme. Il faut donc comprendre ensemble ce qui pourrait sembler de prime abord incompatible : la réalité préindividuelle chargée en potentiel énergétique est « plus riche que l'individu entendu comme résultat d'une individuation ». Cette proposition entre en cohérence avec l'idée d'une individuation parfaite mais pourtant appauvrie car vidée de son énergie. La hiérarchisation progresse donc en même temps du riche vers le pauvre et de l'incomplet vers le parfait. C'est une échelle des valeurs qui s'équilibre car ce qui n'est pas encore est à la fois moins et plus que ce qui est déjà. Alors, par exemple, l'individuation d'un enfant apprenant doit tout à la fois suggérer le regret et l'enthousiasme. Il nous semble que l'enseignant peut ressentir avec profit cette ambivalence non résolue car, en elle, c'est la réalité de l'acte individuant que nous pouvons apercevoir au travers « des conditions d'une possibilité toujours relancée, [...] processus d'un inachèvement qui caractérise aussi l'individuation en tant que telle » (Stiegler, VIII). Entrer dans une ontologie simondienne c'est penser l'être comme doublement multiple : d'une part en effet, l'inachèvement, par la tension structurante/structurée qui le caractérise, fait tenir ensembles le passé, le présent et le devenir au sein d'une synthèse qui conserve l'entièreté des éléments de pré-individualité disparates : c'est déjà-là une charge de multiplicité. L'autre charge de multiplicité est celle de l'être vivant dit « polyphasé » ce que nous avons rappelé plus haut : un humain est traversé par une multitude d'individuations de nature différente au même moment ce qui constitue une seconde charge de multiplicité. L'humain est donc multiple par effet de coïncidence à travers lui des individuations de nature différentes qui exercent chacune une synthèse des temps.

3.2.5 MODULATION ENERGETIQUE

L'exemple de la brique permet d'approfondir notre compréhension de l'interaction modulante entre les termes ce qui permet de rendre compte de la singularité de chaque individuation et de remettre en question la bipolarité germe informant/substance informée qui semble présider au phénomène de la cristallisation. Simondon¹²⁶ (1989, pp.31 à 44) propose un concept alternatif aux modèles dominants qui ont longtemps décrit les interactions qui ordonnent les genèses des corps : le schème de l'archétype de Platon d'une part et celui de l'hylémorphisme d'Aristote de l'autre. Dans les deux cas, Simondon note que le processus est rapporté à un état stable, considéré comme « la bonne forme » qui préexiste à l'effectuation de l'individuation. Simondon reconnaît le même travers dans la théorie de la Gestalt : « Ce qui est le fondement de toute théorie de la forme, archétypale, hylémorphique ou gestaltiste, c'est l'asymétrie qualitative, fonctionnelle et hiérarchique de la Forme et de ce qui prend forme » (p.32). L'archétype platonicien place l'idée dans la conscience humaine. Celle-ci est considérée comme point d'attraction qui règle l'élan des mises en forme des phénomènes qui se mesurent à elle à la fois dans le temps de l'action et au moment de considérer le résultat de leur action. Ainsi, suivant le principe de la mimesis, l'artiste par exemple s'efforce de reproduire la réalité pendant qu'il peint et puis compare le résultat de son travail à la perfection de son modèle. La mimesis soumet l'un des termes à transformation en laissant le second intact, il existe comme une « dualité de base entre deux types de réalité, la réalité qui reçoit la forme et celle qui est ou recèle la forme ». Un étalon règle la marche du processus. Ce processus d'interaction « qui mérite à peine le nom d'interaction » est non réciproque. Il n'altère ni ne modifie la Forme. Simondon rappelle que dans ce modèle, la connaissance est elle aussi soumise au fait de l'antériorité de la perfection idéale. On ne peut connaître que ce qui existe déjà : « l'homme ne peut que se rappeler la forme » (1989, p.38).

Aristote il est vrai, échappe au schéma idéal de Platon et propose le schème hylémorphique impliqué étroitement dans la réalité empirique car c'est dans le monde que des éléments jouent le rôle de la forme et d'autres celui de la matière : c'est le couple concret matière/forme qui permet de comprendre le processus de transformation. Le procédé du moulage permet de retrouver les deux termes. Dans le schéma hylémorphique en effet, le couple matière/forme (hylé/morphé) explique le devenir, permet la mise en évidence des étapes de développement des êtres, mais pourtant selon Simondon, il installe dans « une zone obscure » les éléments actifs qui déterminent les aléas et les allures de la prise¹²⁷.

¹²⁶ Simondon prononce cette conférence à la Société française de philosophie : « *Concepts directeurs pour une recherche de solution. Forme, information, potentiels et métastabilité* ». Ce texte, qui explicite la problématique générale de sa recherche, est publié à la suite de l'introduction de l'ouvrage de 1989 « *L'individuation psychique et collective* » (Note de François Laruelle, éditeur).

¹²⁷ On retrouve ces dichotomies dans les théories behavioristes de l'éducation. Le behaviorisme en psychologie du comportement est apparu au début du 20^e siècle et initié par John Broadus Watson qui cherche à objectiver et prédire le comportement en observant des régularités de type stimulus/réponse. Il est rejoint par Burrhus F. Skinner qui modélise un type d'apprentissage par essai/erreur (source : Wikipédia). Cette perspective d'explication des comportements humains qui

« Une situation hylémorphique est une situation en laquelle il n’y a que forme et matière, donc deux niveaux de réalité sans communication » qui suppose qu’existe un « principe d’individuation antérieur à l’individuation elle-même » par lequel l’individu est engendré (Simondon, 1964, p.1). En effet, si Simondon reconnaît au schème hylémorphique la faculté d’expliquer le devenir, il observe cependant que « la manière dont la forme informe la matière n’est pas assez précisée dans le schème hylémorphique » (1964, p.48). « Le système hylémorphique fait de l’individu le terme d’une relation alors que l’individu est théâtre et agent d’une relation (1964, p.69) », en portant l’attention sur l’objet du devenir, en oubliant l’événement de l’actualisation ajusté à la complexité des forces en interaction qui s’équilibrent et s’échangent sans cesse, le principe hylémorphique tend à fixer, a priori du processus, les résultats des observations faites a posteriori à partir d’une catégorisation des cas : « mais lorsqu’on va de l’appréhension des sensibles vers les notions d’espèce, puis des notions d’espèces vers celles des genres, on perd de l’information, de la perfection de la connaissance » (1989, p.42). L’hylémorphisme conduit par exemple à la notion de stade de développement chez Jean Piaget¹²⁸ qui correspondent à des catégories vides. Les stades de développement de l’enfant que décrit Piaget correspondent à une prédiction faite sur la base d’une somme d’observations. Celles-ci sont précieuses car elles indiquent comment l’enfant évolue temporellement dans des mondes différents (stades sensori moteur, symbolique et formel) selon le « stade » qu’il a atteint du point de vue de son développement. Cette connaissance qui permet de proposer des situations pertinentes en lien avec des potentiels de l’enfant, doit occuper, pour l’enseignant, la place conceptuelle du parallélépipède dans le système interactif de la construction technique de la brique. « Pour qu’il puisse y avoir une brique, un individu existant réellement, il faut qu’une opération technique effective institue une médiation entre une masse déterminée d’argile et cette notion de parallélépipède » (1958, p.29). Simondon ne quitte pas complètement l’archétypal et l’hylémorphisme : la notion de parallélépipède est archétypale, le moule et l’argile forment le couple forme/matière mais s’y ajoute la prise des hétérogènes en un système énergétique qui fait moduler les singularités. « Même si des formes implicites préexistent déjà, la prise de forme ne peut s’effectuer que si matière et forme sont réunies en un seul

accompagne des modèles pédagogiques descendants et *a priori* ne tient pas compte de la diversité des multiples facteurs socioculturels et individuels qui interviennent dans tout apprentissage. Ce modèle a été tôt remis en question avec les propositions socioconstructivistes de Vygotsky par exemple. On pourrait observer que s’y applique le principe hylémorphique qui soumet l’être vivant au stimulus, sans penser les processus complexes de transformation, d’adaptation, d’interaction avec un milieu et de création qui font de chaque apprentissage un motif d’individuation unique. Cette remarque pourrait faire penser que la pensée simondienne rejoint une perspective aujourd’hui dépassée et largement admise dans le domaine éducatif. Ce qui nous retient chez Simondon, c’est l’observation fine du processus de rencontre et surtout l’accent qu’il porte sur le procès d’individuation qui affirme l’inexistence des propriétés d’essence au profit des relations.

¹²⁸ Voir Jean Piaget, 1947, *La psychologie de l’intelligence*, Houdé O., présentation, Paris, Armand Colin.

système par une condition énergétique de métastabilité. Cette condition nous l'avons nommée résonance interne du système » (1964, p.67).

Simondon s'intéresse donc à cette zone obscure c'est-à-dire aux variations provoquées par l'interaction entre les deux corps du moule et de l'argile qui dépend du schème hylémorphique qui réduit le phénomène à un automatisme de prise de forme en rabattant l'interaction sur le couple action/passion. (1964, p.103). Il observe la dualité du moule directionnel et de la matière argileuse, métastable et amorphe. Cette relation analogique produit une « modulation » car Simondon observe que l'individuation n'est pas réglée d'avance : la même remarque s'applique à la cristallisation : « c'est chaque individu qui s'est structuré de cette manière [...] L'individu n'est pas un exemplaire d'une espèce » (p. 105). Bien sûr, notre sens commun nous rappelle que le résultat est prédictible. Nous savons que ça fera une brique, que le corps humain grandit, vieillit et meurt et ce savoir qui nous projette de stade en stade aspire parfois notre sentiment d'existence en l'écrasant sous la succession de ces événements inévitables et oubliés des forces innombrables qui exercent autour de nous leurs possibles : « les gens se plaignent de n'avoir pas d'avenir ; ils ne savent pas qu'ils ont un devenir¹²⁹ ». Le résultat est prédictible sous un point de vue qui occulte chaque moment susceptible de dévier, de moduler. À propos du cristal, Simondon écrit : « Dans ce moment de métastabilité aucun déterminisme de la « bonne forme » n'est suffisant pour prévoir ce qui se produit » (1989, p. 75). L'inévitable, pour les deux termes en relation de disparation, consiste en l'impossibilité de ne pas résoudre leur problème, mais la façon de le résoudre n'est pas déterminable uniquement par effet du potentiel dégagé. C'est l'objet des observations de Simondon que de décrire l'infinie variation des réalisations concrètes : les forces déclenchées par la rencontre entre tel germe cristallin et telle solution sursaturée, provoquent des turbulences intenses qui règlent leurs forces au niveau micro, et qui dessinent peu à peu un être cristallin singulier. À propos de la relation forme/matière dans l'exemple du moule et de l'argile, Simondon rappelle aussi que le moule est « pour » l'argile : L'art de construire les moules relève « d'artifices très complexes et subtils [...] Il faut construire tel moule défini, préparé de telle façon, avec telle espèce de matière » (1964, p. 30). Nous voyons que le moule n'est pas un donné extérieur, il ne peut être antérieur à la matière qu'il reçoit. D'autre part, la matière n'est aucunement passive : « l'argile est soumise à une préparation « séchée, tamisée, broyée, mouillée, longuement pétrie, elle devient cette pâte homogène et consistante [...] l'argile n'est pas seulement passivement déformable ; elle activement plastique » (1964, p.30-31). De plus, le couple argile/moule ne fonctionne que sous l'effet de conditions très précises qui interdisent le schéma d'application d'une forme à une matière. Sans la notion d'énergie et de système, on ne peut pas comprendre le processus à une échelle suffisamment fine. La matière, « en même temps qu'elle possède inertie et consistance, est dépositaire de force [...] et s'identifie point par point à cette force, Il faut qu'elle transmette la pression que lui imprime l'ouvrier, et que

¹²⁹ C'est un propos de Gilles Deleuze dont nous n'avons pas retrouvé la source.

chaque point de sa masse soit un centre de forces ; l'argile se pousse dans le moule qu'elle remplit ; elle propage avec elle dans sa masse l'énergie de l'ouvrier. [... L'énergie doit exister] dans le système moule/main/argile » (1964, p. 31-32). Une forme et une matière ne sont rien sans un système de forces qui s'exercent dans la mise en relation, et ces forces ainsi que leurs effets ne se rapportent qu'à l'événement de leur actualisation. C'est ce qui fait que la brique en tant qu'individu n'est pas un exemplaire d'une espèce, puisqu'elle ne se rapporte pas à une unité qu'elle reproduirait : chaque brique est le produit de la relation de transduction entre un moule et une matière. Un individu chez Simondon est un processus, si on le considère comme exemplaire d'une espèce, c'est qu'on a quitté le point de vue simondien.

3.2.6 CONSERVATION DE LA TENSION ET RESIDU

Nous avons vu que la « disparation », terme emprunté par Simondon à la théorie psychophysique de la perception visuelle, correspond à la différence produite par les images capturées par chaque œil humain qui ne coïncident pas exactement. En effet, les stimuli renvoyés par les deux yeux sont communs mais non superposables car décalés par effet de la différence de parallaxe liée au point de vue légèrement distinct entre les deux yeux ; cet écart fait que certaines données sont propres au champ visuel de chaque œil ce qui produit un écart problématique que la vision binoculaire résout en produisant une troisième dimension non assimilable à la nature des deux stimuli transmis : les deux images « sont par essence disparates et non superposables dans l'axiomatique de la bidimensionnalité ». Cette disparation est dite problématique parce qu'elle se trouve dans un espace de résolution possible : si les deux images sont semblables il y aurait une disparation nulle, et aucun problème. Si la disparation est trop grande (comme chez les poissons qui ont un œil de chaque côté de la tête) il n'est pas possible de la traiter en termes de mise en relation qui permette de postuler une solution tridimensionnelle (1964, p.255-256) : En effet, l'image tridimensionnelle n'occulte aucun des détails capturés par chaque œil tout en produisant une troisième dimension. Il s'agit d'une « communication interactive [...] qui résout le problème posé par les disparates en organisant une dimension nouvelle dans laquelle ils forment un ensemble unique de dimension supérieure » (Deleuze, 1966).

En appliquant à l'exemple du cristal un esprit qui est certainement simplificateur, on pourrait observer que l'individuation du cristal fait apparaître trois entités : l'individu cristal s'est constitué par transduction en produisant une réalité qui s'accroît par modulation entre la solution sursaturée et le germe, tous deux activement impliqués dans le processus. Le phénomène, quand il est abouti, laisse derrière lui une solution résiduelle que l'on dit appauvrie parce que celle-ci est vidée de son potentiel de cristallisation. Ce résidu, nous

pourrions le considérer positivement aussi comme un résultat. Le milieu est nécessairement appauvri puisqu'il s'est séparé d'un potentiel dont l'individuation s'est nourrie. De même, entre la vision monoculaire et la vision binoculaire s'est peut-être aussi créée une perte : un résidu lié ici à un potentiel non investi, par exemple en termes de moins grande mobilité de chaque œil pour balayer les recoins du champ visuel. La transduction produisant la tridimensionnalité ne nécessite pas une indépendance des mouvements oculaires de chaque œil, celle-ci pourrait être dite résiduelle, comme un possible préindividuel parmi d'autres. Le milieu appauvri, n'apparaît que lorsqu'il cède ses potentiels préindividuels à l'individu. Nous l'oublions, mais marcher c'est la perte des acquis des déplacements à quatre pattes pour l'enfant, de même que parler c'est la perte des gazouillis exploratoires. Simondon ajoute que dans le cas des individuations humaines, on ne peut jamais exclure que ce résidu, parfois mémoriel, puisse faire disparition avec un élément de rencontre dans un contexte différent. Les gazouillis persistent pour un devenir-musique potentiel.

3.2.7 LES DYADES : MONDES DE RELATIONS

Le concept des dyades nous ramène aux phénomènes psychoperceptifs humains et permet d'approfondir ces équilibres métastables entre individuation et milieu. L'individuation humaine doit se comprendre comme procédant d'une mise en relation entre un dedans (registres internes de l'émotion et des affects) et un dehors (registre externe des sensations). Du point de vue de la perception, Simondon récuse les points de vue associationnistes comme ceux de la « Bonne forme ». Dans la première perspective, l'individu perçoit en reliant des stimuli considérés comme donnés tels quels et qu'il élabore en fonction de leur fréquence ce qui crée pour lui une perception de forme. Dans la seconde perspective qui est celle de la théorie de la Gestalt, l'individu perçoit ce qui, dans le monde, correspond à une forme prégnante déjà-là : forme du visage humain, ou formes géométriques simples : carré, cercle. Dans les deux perspectives, des sensations s'ordonnent en perception selon un mode cognitif qui pourrait éventuellement fonctionner sur un mode détaché des affects. Mais surtout, s'acte dans ces deux modèles une césure entre le sujet et le monde des objets, entre intérieur et extérieur, césure à laquelle le sujet s'instruit des configurations du monde objectivé et préexistant. Simondon montre, contre ces deux points de vue, comment le monde n'existe que pour le sujet qui construit activement des perceptions et des émotions en interaction avec les stimuli. Il observe que « la perception n'est pas la saisie d'une forme mais la solution d'un conflit, la découverte d'une compatibilité, l'invention d'une forme. Cette forme qu'est la perception modifie non seulement la relation de l'objet et du sujet, mais encore la structure de l'objet et celle du sujet » (1989, p.76). Autrement dit, percevoir est une opération de transduction qui produit une individuation entre un animal et un élément de son milieu. Il faut considérer le vivant habitant au point qui correspond à un degré de stimulus zéro. Évidemment ce degré zéro

n'existe pas puisque l'être est toujours stimulé par le réel de son environnement, mais au regard d'une nouveauté, ce cas existe¹³⁰. « Il n'y a pas seulement le plus aigu et le plus grave, le plus chaud et le plus froid ; il y a le plus aigu et le plus grave que la voix humaine, le plus chaud et le plus froid que la peau... Chaque espèce a son medium réel dans chaque dyade, et c'est par rapport à ce medium que la polarité du monde du tropisme est saisie » (p. 117). Bernard Stiegler (p. I – V) précise que chaque sensation, chaque événement fait obligatoirement apparaître deux pôles : (bien ET mal, chaud ET froid) et fait naître au même instant l'écart problématique d'une relation de disparation qui demande à être résolue par transduction. Cela implique que ces axes dyadiques traversent animaux et humains chacun selon sa nature ; le monde devient « pour » l'humain et « pour » l'animal et inversement l'animal et l'humain sont toujours « pour » le monde. Répétons-le, la sensation correspond à un degré de tension problématique et non à l'a priori d'une forme de la sensibilité. Une liberté d'action s'exerce qui « ouvre un champ » de sensations et de perceptions en lien avec les façons dont l'individu va traiter l'état de tension, ce champ étant nécessairement produit par les deux pôles opposés. La forme n'est jamais donnée d'emblée, ni déduite d'une accumulation d'informations, elle est construite activement à partir d'une polarité affective qui oriente l'intérêt de l'individu. Simondon donne l'exemple de l'enfant qui connaît la forme d'un lion (pourtant ni prégnante, ni déduite des stimuli antérieurs) mais par connaissance affective directe, on pourrait dire par empathie : « c'est en fait le schéma corporel de l'enfant qui, dans une situation fortement valorisée par la crainte, la sympathie, la peur, est engagé dans cette perception » (p.78). Mais cette opération de transduction ne peut s'opérer que si existait en amont une multitude de puissances préindividuelles qui constituaient un réservoir de singularités non connaissable a priori. Autrement dit, la transduction est possible à la condition d'une métastabilité constitutive adéquate. Ce sont ces singularités, à cet instant non encore polarisées et non affectées, non individuelles et dites préindividuelles, internes et toutefois absentes, absentes et pourtant productrices d'un être dans ce qu'il a de plus singulier, qui, par la rencontre avec le monde extérieur, se polarisent en sensations d'affects. Le sujet n'est pas neutre ni vide, il possède une réserve de puissances préindividuelles. Simondon associe la notion « d'information » à celle de signification. L'individuation est dépendante de la prise d'information liée à une « tension entre deux disparates », elle est aussi « la signification qui surgira lorsqu'une opération d'individuation découvrira la dimension selon laquelle deux réels disparates peuvent devenir système » et enfin elle est « une amorce d'individuation, une exigence d'individuation et de

¹³⁰ Un nouveau-né a toujours expérimenté la chaleur du corps in utero ; 37° est pour lui le degré zéro du gradient de chaleur. Le moment de la naissance lui fait expérimenter des sensations extrêmement puissantes, mais pas celle du [+ froid] si le lieu est chauffé. Il existe donc une « première fois ». On simplifie ici le schéma, puisque les sensations sont d'abord toujours plurimodales (Daniel Stern, 2003) : on ne perçoit jamais une entité perceptive pure : « le froid ». Merleau-Ponty montre lui aussi que la sensation est multimodale et expérimentée en même temps au sein d'un ensemble mélangé : taux d'humidité de l'air, couleur, texture, sonorité, sensation tactile, mouvement, spatialité forment d'abord un tout indissocié. Voir Maurice Merleau-Ponty, 1945, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

passage du métastable au stable ». (1989, p.22). La notion de signification est définitoire de l'individuation : « l'individu est l'être qui apparaît lorsqu'il y a signification ; réciproquement, il n'y a signification que lorsqu'un être individué apparaît ou se prolonge dans l'être en s'individuant » (p. 126). L'individuation se produit toujours « entre », sur une limite problématique du dehors et du dedans, entre sensation et affect, qui produit l'action amplificatrice. De ce point de vue, on peut dire que « la subjectivité n'est pas déformante car c'est elle qui opère la ségrégation des objets selon les formes qu'elle apporte » (p.91). La subjectivité ne déforme rien : elle accomplit la forme sensée qui crée un monde dans lequel l'individuation ne peut se comprendre que dans l'ensemble qui intègre ce qu'on a l'habitude de distinguer séparément en sujet et en objets. « Il faudrait pouvoir saisir l'action-émotion en son centre, à la limite entre le sujet et le monde, à la limite entre l'être individuel et le collectif » (p. 108). L'affect et la sensation par effet de disparation et de transduction génèrent les perceptions et les émotions construites, individuées, qui ont une fonction de repère permettant à l'individu de reconnaître des éléments du monde, contribuant à installer l'être dans un espace configuré à sa taille. Ainsi, le monde est intégré, ainsi il nécessite un quanta énergétique moindre pour accomplir l'action de perception, et ainsi, en contrepartie, se libère un potentiel qui pourra s'investir dans une individuation future.

3.2.8 INDIVIDUATION ET INDIVIDUALISATION

Simondon distingue alors individuation et individualisation en observant que la première correspond à une réalité qui peut être partagée avec des congénères alors qu'au contraire le processus d'individualisation se construit sur une ligne propre à chaque individu, ligne qui se dédouble de la première à partir des événements contingents à chaque être. L'individuation procède par à-coups quantiques sous l'injonction d'une « information » structurante alors que l'individualisation est continue. Pour l'humain, l'individuation projette un monde qui « met l'individu à l'épreuve de son existence d'être individué » : les affects sont ceux « de la peur ou de l'admiration cosmique ». Au contraire, l'individualisation se produit au niveau d'un usage du monde « à travers la propriété des choses familières, des événements accoutumés et réguliers, intégrés au cadre de vie, non surprenants, intégrables dans des cadres antérieurs ». Deleuze et Guattari (MP) reprendront ces éléments dans le plateau de « La Ritournelle » avec la notion de « territoire ». Par exemple, l'expérience du froid peut être une expérience de l'extrême, de la solitude, de l'inéluctable ; ou bien celle d'une organisation en continuité avec le cours de l'existence. On pourrait dire de deux marcheurs dans un pays enneigé que l'un s'individue et que l'autre poursuit son individualisation. « *Ces deux types de relation ne se combinent guère, mais se succèdent dans nos vies* » (p.131). Pourtant, nous ne comprenons pas bien l'affirmation de Simondon : pourquoi en effet, l'individualisation ne peut-elle pas se partager ? Beaucoup de personnes peuvent

expérimenter la marche dans le froid et nous comprenons et nous pouvons partager ce comportement alors qu'il semblerait au contraire que l'expérience de l'individuation liée à la solitude ou à l'extrême ne serait pas partageable. Si l'individualisation peut être comprise par les autres, cependant, elle ne détient pas la puissance de constituer un bloc d'individuation qui nous prenne avec elle en nous transportant. Rappelons-nous cet enfant de trois ans qui adorait mettre des bottes. Nous pourrions dire qu'il avait un affect de bottes : cela créait pour lui un monde intensif ; il expérimentait avec joie le déplacement avec des bottes, il « devenait » avec ses bottes. Cela nous permet de comprendre en effet que l'individualisation, c'est la manière dont chacun agit normalement avec ses objets, et cette manière sera toujours privée, bien que commune. Notre relation avec ce froid plus ou moins froid qui rencontre notre plus ou moins grande habitude de cette sensation avec cette paire de gants plus ou moins épais nous appartient en propre même si tout le monde autour de nous porte des gants. Nous comprenons bien le port des gants de l'autre personne, mais nous ne nous individualisons pas à cette compréhension. Notre degré d'individuation reste identique. Au contraire, cet enfant affecté de joie ne s'individualise pas avec ses bottes : il s'individue : un être nouveau, un enfant botté naît. C'est un saut qui ne communique plus avec l'enfant qu'il était cinq minutes avant. En devenant un géant, il devient cosmique, et il nous fait communiquer directement avec son affect ; ainsi, son individuation est partageable alors que l'individualisation est personnelle et ne peut se partager.

3.3 PREMIERS ESSAIS D'ANALYSE TRANSDUCTIVE

Si l'on admet que l'individuation est le produit d'une rencontre, nous devons tenter de pouvoir la connaître puisque c'est l'objet de ce travail. Pour connaître l'individuation, Simondon écrit qu'il faut « définir le type de réalité dans lequel s'opère l'individuation. Mesurer le degré d'individuation et le niveau d'individuation » (1964, pp. 151-156). Le niveau pourrait correspondre à une description des termes impliqués dans la mise en relation, et qui font disparation. Simondon distingue les niveaux d'individuation vitale, psychique et transindividuelle en observant une hiérarchie et une interaction entre ces niveaux. Le niveau vital maintient le vivant que régule la fonction affective, au niveau psychique Simondon note que l'affectivité est débordée, qu'« elle pose des problèmes au lieu d'en résoudre et laisse non résolus ceux des fonctions perceptivo actives ». Mais ce second niveau appelle obligatoirement une individuation qui ne peut pas s'inscrire en intra-individuel : c'est dans le groupe, au niveau du transindividuel que Simondon observe le plus haut niveau des individuations du vivant. Le degré correspond à l'effort accompli pour conserver, étendre ou produire une prise de forme. Il y aurait donc plusieurs degrés

possibles outre les niveaux : 1/ une absence d'individuation mais celle-ci devrait se postuler à partir d'un niveau obligatoirement extérieur à elle : en effet, comment connaître l'absence de l'individuation, sans postuler l'existence de formes a priori : Bernard Stiegler écrit : « Nous ne pouvons, au sens habituel du terme, connaître l'individuation ; Nous pouvons seulement individuer, nous individuer et individuer en nous » (1964, p.30). Il ajoute d'autre part que la connaissance y est « essentiellement conçue comme le processus d'un inachèvement qui caractérise aussi l'individuation en tant que telle ». Car connaître est déjà en soi le produit d'un processus d'individuation. Il s'agirait de « trans-former l'objet connu et de le rendre inconnu, à connaître, à re-connaître », afin de conserver la possibilité des transductions à venir (p. IX). Simondon rend caduque la possibilité de comprendre en extériorité : « seule l'individuation de la pensée peut, en s'accomplissant, accompagner l'individuation des êtres autres que la pensée ; ce n'est donc pas une connaissance immédiate ni une connaissance médiante que nous pouvons avoir de l'individuation mais une connaissance qui est une opération parallèle à l'opération connue » (1989, p.30). La connaissance immédiate renvoie à la reconnaissance qui rabat l'objet sur du déjà-vu. La connaissance médiante opère avec des outils d'observation, d'analyse, un appareil conceptuel que l'on appliquerait sur l'objet. Dans les deux cas la séparation sujet/objet interdit le processus individuant du connaître. Le sujet qui connaît s'est obligatoirement individualisé dans le processus et donc ne se connaît plus lui-même puisqu'il est impliqué dans le résultat car ce qui est à connaître nous pose problème et nous affecte ; la modulation s'opère entre tel problème et des sensations, savoirs, représentations, affects qui nous sont internes et qui se modifient en interaction avec l'élément externe du monde. 2/ Un degré qui tendrait à s'appauvrir parce que la stabilité n'est pas possible sans relance du processus d'individuation ; 3/ un degré qui tendrait au maintien de la forme au cours duquel les tensions se règlent par les régulations affectives ; 4/ un degré qui appellerait à la nécessaire amplification du système ; 5/ un degré qui correspondrait à une invention de forme, produite par transduction.

Pour avancer un peu dans notre compréhension, nous prenons trois exemples : un geste poétique d'un jeune poète, un geste artistique théâtral, une expérience de perception « fautive ». Dans les trois exemples qui suivent nous voulons postuler l'existence d'une individuation : comment avoir la certitude qu'un stade « supérieur » vient d'être franchi ou qu'un saut nous ait transporté vers une individuation d'une autre nature ? Nous tentons des hypothèses, nous prenons appui sur des intuitions sans quitter les incertitudes. Dans le premier cas, il s'agit d'une individuation artistique dans laquelle le poète décrit le saut qui sépare l'enfant de l'adolescent. Dans le second qui est aussi artistique, c'est un grain de folie et une gaieté esthétique qui nous semble constituer l'indice de l'individuation artistique¹³¹ ; dans les deux cas nous dirions qu'il y a disparation entre le geste artistique de création et l'expérience de vie de l'artiste. Dans le troisième, la disparation fait réagir une perception

¹³¹ Il faudra revenir sur cette question : l'expérience esthétique serait un phénomène de transduction individualisante.

ordinaire et un construit scientifique : c'est l'individuation d'un apprentissage. Ces trois premiers exemples sont exploratoires, à chaque fois nous observons les écarts entre les termes et la manière dont se crée la transduction. Ils constituent un développement à la lecture, une sorte d'exercice préliminaire comme on fait ses gammes, qu'il faut envisager ainsi et que nous laissons dans ce chapitre à ce titre.

3.3.1 « LA PROSE DU TRANSSIBERIEN » DE BLAISE CENDRARS

Ex. 3 : Transduction artistique dans un poème
La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France poème de Blaise Cendrars
En ce temps-là j'étais en mon adolescence J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance J'étais à 16.000 lieues du lieu de ma naissance J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours Car mon adolescence était si ardente et si folle (...) ¹³²

Il est possible de songer à Spinoza qui affirme que nous mourons plusieurs fois au cours d'une vie : certes le nourrisson ou l'enfant que nous avons été n'existent plus mais pourtant une forme de continuité s'exprime toutefois dans le corps qui se transforme, au travers de ce que Simondon appelle des singularités (même si non actualisées en continu), au travers de la mémoire ou dans le nom que nous portons ; C'est peut-être la même idée que suggère ici le jeune poète Blaise Cendrars dans son poème *Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* dont nous avons reproduit les premiers vers. Qu'en est-il d'une continuité entre l'enfant et l'adolescent, comment l'acte poétique rend-il compte de cette transduction qui fait passer d'un état à un autre ? L'oubli qui efface le souvenir de l'enfance

¹³² Blaise Cendrars, 1913, « Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France », in : *Du monde entier*, Paris, Gallimard, 1967. Ce poème est publié aux éditions *Les Hommes nouveaux* comme livre d'artiste conçu par Sonia Delaunay. L'ouvrage se veut le premier *livre simultané*.

marque l'opération d'une mutation qui entraîne vers une individualité nouvelle, celle d'une métastabilité adolescente. Mais nous voyons que ce saut quantique dégage, sans l'oblitérer, ce qui a été l'état métastable de l'enfant. En effet, l'écriture poétique conserve en creux la trace des individualités d'enfance précédentes alors que l'auteur y songe par l'évocation du non-souvenir « je ne me souvenais déjà plus de mon enfance ». Nous observons aussi que l'écriture poétique met en scène une double disparation spatiale et temporelle : d'abord la distance des 16.000 lieues mesure l'immensité de la distance qui sépare du point de départ qui est celui du vécu enfantin ressenti comme immobile. Celui-ci acquiert a posteriori, par la démesure du trajet parcouru, une signification que l'enfant d'alors ignorait. Cette grande distance rencontre alors le temps infime, imperceptible, qui sépare l'adolescent de l'enfant, et qui ne peut s'exprimer que sous une forme que l'on énonce alors qu'il est déjà trop tard : « à peine seize ans ». C'est une durée de seize années d'enfance qui elle aussi veillait au point d'affect enfoui car cette durée n'existe qu'à l'instant où elle bute sur l'irréparable instant des seize ans tout juste à venir et pourtant déjà passés. La durée est incommensurable à l'instant. On pourrait dire qu'une distension spatiale entre en disparation avec une ellipse temporelle qui produit la transduction de l'enfant vers l'adolescent. Les dyades s'élancent et expriment ce que l'état d'enfance qui les précède n'a pas pu nommer ni même sentir : l'adolescent « devient » affamé de vie et sa faim saute par-dessus la satiété de l'enfant d'avant. Les points d'équilibre d'avant font « fulgurer » les possibles : dyade des sens affolés, dyade du temps et dyade de l'espace. Ces « sauts », nous le comprenons à présent, reprennent le motif énigmatique « du point gris qui saute par-dessus lui-même » que Deleuze et Guattari (MP, p.383) empruntent à Paul Klee. L'artiste observe qu'avant tout tracé, le point est gris parce qu'avant de sauter, il ne connaît pas encore sa nature pigmentée ni ses intensités à venir ; seul l'écart le fait venir à lui-même à l'instant de sa métamorphose. Les disparations en cascade font l'adolescent mais le poète les tient toutes également en elles-mêmes dans l'œuvre. Cette idée de la conservation des puissances intensives dyadiques dans l'œuvre d'art est définitoire de l'œuvre selon le point de vue développé par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* en 1991. L'œuvre tout en développant les forces qui s'exercent en elle, les contient, en même temps qu'elle contient la vie elle-même : l'enfant et l'adolescent, la distance et le point de départ, la durée et l'instant.

3.3.2 « OPENING NIGHT » DE JOHN CASSAVETES

Rappelons-nous d'autre part l'une des scènes si fortes du film *Opening Night* que John Cassavetes réalise en 1977¹³³. Les deux personnages mis en scène forment un couple à la ville et sur les planches et ils sont interprétés par Cassavetes et Gena Rowlands eux-mêmes mariés dans la vie : on pourrait dire qu'il s'agit d'une mise en abîme de l'état marital des deux acteurs dans la vie réelle. On peut dire que cet écart crée la tension de disparation, mais cela ne fonctionne pas sur le même mode en termes de dynamique : la mise en abîme peut en quelque sorte faire filer l'actuel sur l'ancien, créant comme une dissymétrie entre les termes alors que la disparation implique que l'entièreté de la relation rejouée à ce moment : en même temps mariés à la ville et au théâtre. Rowlands, lors d'une représentation, initie une improvisation qui prend la forme d'une mise en geste symbolique de leur conflit conjugal en faisant tenir ensemble, de notre point de vue, le double niveau conflictuel de la scène et de la vie. Cassavetes, réel et fictif époux, lui donne la réplique :

Ex. 4 : Transduction artistique dans une scène de film *Opening night* de John Cassavetes



Fig. 2 Disparation acteur/personnage. Captation de la scène de la dispute à 2 :11 :10

Ce qui nous intéresse dans cette scène, c'est la mise en évidence d'une disparation problématique entre les deux personnages contraints de jouer par le medium d'une mise en

¹³³ *Opening Night*, film réalisé par John Cassavetes en 1977 interprété par Gena Rowlands, John Cassavetes, Ben Gazzara et Joann Blondell dans les rôles principaux.

scène leur propre état conflictuel, ou bien nous pourrions dire que la mise en scène du conflit ranime les conflits passés de la vie réelle. Cette disparation génère une énergie considérable dans le jeu presque chorégraphié des acteurs. Le jeu individuel ici, en présence du public, un geste artistique nouveau car improvisé qui pourtant, n'annule aucunement le conflit entre les personnages/personnes : il y a conservation des termes et production d'une dimension nouvelle. C'est une amplification contaminée par la rencontre entre le vécu et l'intention artistique dans un processus qui transduit la disparation en forgeant l'œuvre. On trouve ici un exemple artistique qui met explicitement en scène la « double nature du geste dont une face représente un acte visant à son accomplissement propre, tandis que l'autre vise à des effets de spectacle destinés à un public d'observateurs » (Citton, 2012, p.56) : L'art du comédien prend appui sur le geste qui évolue toujours au sein de zones de passage entre la bravoure et la feintise (Citton, 2012). Ce qui peut être décrit par Citton comme une zone de passage peut aussi se comprendre comme des séries disparates qui modulent entre feintise et réalité et qui créent des zones de turbulences trouvant à se stabiliser dans l'état d'individuation artistique qui rassemble la discordance des termes. Même s'il semble probable, à l'écoute d'interviews de Rowlands, que le couple qu'elle formait avec Cassavetes ait été une union solide, il est difficile d'admettre la réalité d'une absence de conflit, ce que l'actrice confirme en insistant sur l'importance de la fantaisie et sur la grande place de l'humour dans la résolution des tensions dans leur relation. L'expression de sourire de John Cassavetes qui regarde vers le public comme pour filer dans l'entre deux en laissant filtrer un peu de vrai rire dans l'aparté pour revenir au jeu avec sa partenaire préfigure le burlesque du moment suivant. Les deux personnages se défient sur l'arène conflictuelle et à l'instant du choc s'attrapent la jambe comme deux toreros. Le ressentiment bascule dans le pur jeu insensé et ludique. Le « pour de vrai » et le « pour de faux » n'existent que l'un par l'autre, et on pourrait dire que, dans cet exemple, c'est cet écart intensif qui engendre une dyade dans l'œuvre. Le chassé-croisé tendu entre vie et scène est aussi rejoué sur un second plan dans le film car le personnage féminin joué par Rowlands incarne l'état d'alcoolisme vécu de Cassavetes. Les rôles sont inversés et Rowlands rend à son mari qui mourra quelques années plus tard d'une cirrhose du foie, l'hommage d'une feintise magnifique. L'œuvre ici est le produit de cette rencontre entre vérité et feintise parce qu'elle réussit à tenir active la tension vive entre les deux termes qui s'opposent. Dans cet exemple, cette tension s'exprime dans les gestes des acteurs (les poings, la jambe attrapée, mais aussi le jeu plus physique que verbal de l'actrice en prise avec son personnage complètement saoul. Il nous semble important de noter que ces dyades que dessine l'écart entre feintise et réel et qui nous semblent conduire ici magistralement la disparation créatrice du film, s'installent aussi sur une ligne qui oscille sans cesse dans nos expériences de vie ordinaire. Citton dans cet ouvrage sur « le geste » montre ainsi comment le niveau du corps crée la soudure entre les univers pas si disjoints de la réalité et de la feintise. « C'est en jouant des gestes d'hommes et de femmes que nous sommes devenus hommes et femmes - mais aussi policiers, militaires, serveurs, professeurs, politiciens ou hôtesses de l'air. On voit en quoi il serait trompeur d'opposer feintise à réalité : la réalité pratique de ces rôles exige de vivre leur

feintise comme une seconde nature » (p.34). L'écart de disparation est court entre feintise et réalité qui s'échangent au cœur du geste et que l'existence ordinaire tend à faire oublier. Mais cet écart suffit pour produire les individuations : devenir autre en jouant un rôle. Il s'agirait d'une catégorie d'expérience que nous porterions en nous et qui nous ferait frôler, selon le plasticien Joseph Beuys, la position de l'artiste (p.34). Nous notons donc que trois niveaux de proximité contribuent dans le film à créer l'écart disparate : le niveau du geste artistique délivré des contingences de la vie, celui du geste réel qui agit dans la vie et celui du geste de feintise qui fait semblant dans la vie. Ce sont ces trois niveaux qui s'intensifient les uns les autres par le jeu de leur ressemblance et de leur différence. Ajoutons que Citton cite aussi Giorgio Agamben¹³⁴ qui décrit la puissance du geste comme celle d'une soustraction mutuelle possible entre le niveau de l'art et celui de la vie : « l'enjeu profond du geste est de " soustraire un fragment d'art au contexte de la neutralité esthétique " et " soustraire un fragment de vie au contexte de la biographie individuelle " » (p. 56-57). Citton souligne comme significative « cette rencontre de l'art et de la vie sur le mode de la soustraction, plutôt que sur celui de l'enrichissement ou de l'embellissement ». Il nous semble pourtant que la transduction simondienne qui se joue entre art et vie serait plutôt de l'ordre de l'amplification vers un être nouveau qui existe par ses forces passées non annulées. Si elle ne relève pas, ainsi que le note Citton, de l'ordre de l'enrichissement ou de l'embellissement, cette amplification n'est pourtant pas soustractive. À moins que l'on considère le milieu appauvri que décrit Simondon après le phénomène de transduction car le geste artistique capture un morceau du savoir-faire artistique et un morceau du vécu conjugal pour créer l'improvisation.

3.3.3 LE SOLEIL TOURNE AUTOUR DE LA TERRE

Ex. 5 : Transduction à partir d'une perception trompeuse
--

Expérience de la vie courante : la trajectoire du soleil dans le ciel.
--

Prenons enfin l'exemple d'une perception trompeuse : Si dans mon expérience je constate, je sens, je me repère, j'éprouve une satisfaction au déplacement du soleil dans le ciel qui

¹³⁴ Giorgio Agamben, 1995, « Gloses marginales aux *Commentaires sur la société du spectacle* », in : *Moyens sans fins*, traduit de l'italien par D. Valin, Paris, Éd Payot et Rivages, (Cité par Citton).

détermine des luminosités changeantes ainsi que des points de repères temporels dans la journée, il est naturel que je croie et que je dise que le soleil tourne autour de la terre. Des études montrent que la plupart des français interrogés affirme que le soleil tourne autour de la terre. Pourtant, on a presque tous appris que c'est l'inverse. C'est un point délicat : l'enseignant doit infirmer mon savoir expérientiel¹³⁵. Deux termes affirment une opposition qu'il ne s'agit pas d'annuler par la persuasion et la démonstration. Si Galilée s'est individué au travers de ses observations des astres, de ses hypothèses et de ses calculs, pourtant, ce savoir ne suffit pas pour créer le processus d'individuation chez un autre que lui. Jean-Pierre Astolfi (2008) écrit que « du côté de l'enseignant, le problème c'est que le concept une fois créé tend à disparaître comme conquête théorique, il se naturalise, il se réifie ... L'enseignant oublie que ce qu'il enseigne est le produit d'un effort coûteux » (p.19). Il ne s'agit donc pas de croire ce que d'autres ont démontré par de longs calculs et de longues observations. Bruno Latour (2012, pp. 79-103) nous semble proche de ce propos mais aussi de Simondon lorsqu'il décrit la série des discontinuités qui fait passer par toutes les étapes hétérogènes et nécessaires, séries de disparates qui produisent la connaissance. Latour répète que le « réseau » activement produit au fil des passes discontinues permet la mise en fonction du passage des flux : La connaissance est un peu comme ce fluide qui coule sans effort une fois que le réseau est préparé, et dont on a tendance à oublier les étapes de ses « passes » qui raccordent des domaines d'hétérogénéité. Latour insiste sur le fait qu'il ne faut pas confondre « ce qui circule une fois que tout est en place avec la mise en place de l'ensemble des éléments hétérogènes des éléments nécessaires à sa circulation » (p.44). Erwin Straus (1935) aborde cet exemple en soulignant que la perception de l'immobilité de la terre est construite à partir des sensations et perceptions de mouvements que nous effectuons car nos mesures sont effectuées dans un système qui fonctionne à notre mesure. Il écrit qu'alors « la pensée critique essaie de corriger le caractère égocentrique et anthropomorphique de cette expérience originelle, mais celui-là même qui articule la critique reste un homme avec son expérience humaine et c'est cette dernière qui constitue le point de départ de ces corrections ultérieures » (Straus, 1935, p. 480). Il nous semble qu'ici le point de vue simondien s'accorde avec ces observations de Straus et insisterait sur la nécessaire conservation de la perception originelle qui n'intervient pas uniquement comme « point de départ » (nécessaire à la correction) mais qui doit accompagner l'ensemble du processus : on ne substitue pas une représentation à une autre, on construit entre les deux un montage qui conserve et le point de vue du système solaire et la perception humaine originelle. La disparation, dans notre exemple du soleil, s'effectuera entre deux régimes de la connaissance expérientielle perceptive d'une part, et cognitive de l'autre. J'apprends au dédoublement du point de vue. On pourrait dire que cet exemple

¹³⁵ Erwin Straus (1935) à propos de cet exemple souligne la puissance de la perception que l'on confond avec la connaissance : « tout écolier sait que la terre tourne sur son axe en 24 heures et qu'elle parcourt une orbite par an. Lorsque le jeune astronome a fait quelques progrès, il a tendance à jeter un regard dédaigneux sur les idées de Ptolémée. Pourtant il y aurait gros à parier que s'il devait fonder lui-même une nouvelle astronomie, il proposerait un système géocentrique » (p. 479).

reprend celui de la vision binoculaire humaine en ajoutant une quatrième dimension à la troisième dimension de la profondeur : celle de la vue instrumentée par le calcul ou l'expérimentation scientifique. Se juxtaposent en moi la vision tridimensionnelle produite par la vision binoculaire et la vision de l'esprit qui produit un point de vue mental sur le système solaire. Il est nécessaire d'éprouver la nature du problème. En même temps je regarde le soleil se déplaçant dans le ciel et en même temps je comprends le mouvement des planètes dans un montage expérimental ; comme pour la disparation entre les deux yeux, juxtaposer les deux termes de l'opposition ne résout pas l'opposition, ne l'annule pas. L'individuation que produit ce conflit doit intégrer l'écart dans un système nouveau qui comprend les termes dans un mouvement d'amplification ; peut-être en regardant la terre s'illuminer le matin ou au coucher du soleil, en faisant coïncider avec ma perception la sensation pensée du mouvement de la terre, peut-être en m'individuant dans la problématique de l'immobilité solaire cosmique et de la répétition immuable du mouvement continu de la terre : rêve d'un grand mouvement immobile ; ou simplement en apprenant à conjuguer des points de vue.

Nous retenons ici ces deux traits de l'individuation : la conservation de l'écart entre les termes initiaux et même la totalité des termes initiaux qui font la disparation et la production d'une dimension nouvelle non réductible aux termes antécédents. Pour produire l'effet individuant, la disparation doit être à la fois « indice d'une dimension nouvelle » créatrice d'un possible qui s'actualise et à la fois conservation de la totalité des éléments car « bien loin de ne retenir que ce qui est commun, la perception retient tout ce qui est particulier et l'incorpore à l'ensemble » (1964, p. 229)

4 LA RENCONTRE COMME RITOURNELLE

Après nous être attardée sur les propositions de Simondon, qui nous ont permis d'envisager les rencontres comme des élans d'individuation par secousses allant de métastabilité en métastabilité, nous avons compris que la notion de rencontre renvoie surtout à celle de processus dans un monde qu'il faut considérer comme mouvant. Dans ce chapitre 4, nous abordons à présent les concepts de Deleuze et de Guattari tels que nous les lisons dans leurs deux ouvrages communs : *L'Anti-Œdipe* et de *Mille Plateaux*. Ceux-ci poursuivent la pensée de Simondon sans toutefois considérer la plus-value de forme comme signe d'une individuation plus aboutie. L'évaluation se fera à présent en termes d'effectuation de forces et de production de désir. Un monde toujours mouvant et en métamorphose, soumis aux hétérogenèses s'observe sous les effets de sac et de ressac entre des états plus ou moins territorialisés et déterritorialisés. Nous articulerons ici notre lecture à plusieurs exemples : en lien avec le concept de *rhizome* et de *synthèse disjonctive*, celui d'un enfant dessinant des bulles et celui de plusieurs groupes d'étudiants apprenant à danser le quadrille. À partir du concept de *ritournelle* nous observerons l'exemple d'une fillette apprenant une comptine. Enfin en lien avec les concepts de *ritournelle* et de *synthèse disjonctive*, l'exemple de Giulio qui dessine à partir d'une écoute musicale.

4.1 RHIZOMES ET SYNTHÈSES DISJONCTIVES

Alors, les enfants ont rencontré cette œuvre ?

Nous voulions commencer ainsi : Il y a un terme : « rencontre ». Et il y a un second terme « œuvre musicale ». Enfin, il y a aussi un troisième terme qui serait quelqu'un (un enfant ou des enfants). Définir les trois termes nous semblait pouvoir informer le processus. On sait ce qu'est une rencontre, on connaît cette œuvre-ci, on se donne des éléments de psychologie de l'enfant et on répond à la question. Dans ce cas, nous voyons que trois domaines de transcendances se penchent avec attention sur le phénomène. En effet, car dans ce cas, ce serait armée d'un triple savoir que nous aurions observé nos élèves ce qui nous conduisait plus fermement à observer des briques toutes faites, plus ou moins bien faites, pour reprendre l'exemple de Simondon : on connaît le moule et la matière, on connaît le processus, alors cette brique-ci se rapporte-t-elle à la brique conceptuelle ? À présent, nous comprenons au moins que commencer ainsi était un très mauvais début, ou un début non suffisant : comme si l'on pouvait définir des termes séparément, puis comme par magie comprendre ce qui se passe entre eux lors d'une rencontre, alors que justement on ne connaît un « être » que lorsqu'il advient par effet de rencontre, puisque comme nous l'avons vu chez Simondon, l'être se révèle dans le procès de l'individuation, c'est-à-dire dans le changement lui-même. Nous pourrions dire que dans notre premier projet transcendé nous aurions observé la répétition d'un processus sur des corps. Dans la perspective que nous avons choisie, nous ne pouvons donc pas affirmer que le pôle de l'œuvre ni aucun autre pôle n'est donné tel quel. Il faut un concept qui se passe à la fois de complément d'objet direct, de verbe et de sujet afin d'éviter d'énoncer en trois termes que « quelqu'un » « rencontre » « ceci ». Deleuze et Guattari répondent à ce problème dans le montage conceptuel du 11^e plateau de *Mille Plateaux* qu'ils nomment de *la ritournelle*. Maël Guesdon (2016) écrit : « la ritournelle [...] associe [...] d'emblée en un seul terme, "opérations" et "matériaux". Elle est toujours simultanément le mouvement et l'élément en mouvement, répétition modulée de sons, gestes, chants, mélodies ou paroles, sans que la formulation ne permette en elle-même de dissocier le complexe sensible de son traitement formel » (Guesdon, 2016, p.37).

Nous ne dirions pas qu'il ne sert à rien de connaître quelque chose des trois pôles, ce serait nécessaire mais pas suffisant, ce serait l'échauffement qui ne ressemble en rien au saut qui pousse dans le vide. Ainsi se justifie notre première partie sur la réception de l'œuvre musicale. Non pas connaître avant d'expérimenter mais accumuler des éléments sur des manières d'écouter qui, pour chacune d'entre elles peut produire des rencontres. Ce serait donc qu'il n'existe pas de vérité d'un mode d'écoute, de vérité de l'œuvre ni même de vérité de l'enfant qui puisse revendiquer l'exclusivité des phénomènes de rencontres. Nous avons posé qu'il est utile de connaître des façons de l'écoute musicale, tout simplement pour éviter de prendre des vessies pour des lanternes en sur-interprétant des phénomènes

communs. Cela n'induit pas d'ailleurs non plus que « les rencontres » se distingueraient d'un comportement commun. Au contraire, il est peut-être probable que des rencontres incessantes se produisent avec nous. La proposition de Deleuze et de Guattari nous aide à répondre à quelques-unes de ces questions, eux qui affirment que tout naît et cristallise au même instant au sein de mondes en métamorphose avec, dans chaque cas, des quotients de consolidation et de fuite que l'on apprécie *a posteriori*. En somme, s'il est possible de préparer le terrain des rencontres, par contre il n'est pas possible de connaître la rencontre en elle-même.

Présentons maintenant en deux temps le processus des rencontres telles que nous avons compris que les pensent Deleuze et Guattari : d'abord en dégagant une allure générale avec les concepts de *rhizome*, de *synthèse disjonctive* et de *plans immanents et transcendants*, des *lignes de fuite*, et de *ritournelle*. Puis avec l'introduction d'exemples de ce que nous analysons du point de vue d'une rencontre entre des enfants et de la musique. Mais ces rencontres, que nous pourrions nommer « de premier type » bien que nous ne ferons pas de typologie, sont aperçues en dehors d'une spécificité qu'exercerait la puissance sonore directe du son dans une œuvre musicale. En effet il nous semble que la charge très particulière, charge intensive de sensation, est exclue -ou n'est pas apparente ou est moins directement active- dans les fragments qui émaillent ce chapitre. Ces exemples sont pourtant souvent déjà musicaux, puisque -sauf dans l'exemple des bulles- il y a de la musique qui est produite à chaque fois : une histoire de bulles, une danse en quadrille, un dessin d'écoute, une comptine. La question de la musique dans ses composantes sonores de sensation sera abordée plus spécifiquement dans les deux chapitres suivants.

4.1.1 LA RELATION INEXPLICABLE, ACTION ET REACTION, INTENTIONNALITE

La proposition de Deleuze et de Guattari n'est pas une invention pure, elle suit une ligne, ou, selon le mot de Nietzsche, elle rattrape et relance un peu plus loin une flèche auparavant lancée par d'autres : Spinoza, Nietzsche, Bergson, Whitehead, Simondon ... Dans *Pourparlers* (1988, p. 218¹³⁶), Deleuze écrit : « J'ai passé mon temps à écrire sur cette notion d'événement ». Or, ajoute Zourabichvili (1994), « cet événement est pour Deleuze une rencontre » (p.5) et l'auteur poursuit en écrivant que Deleuze maintient l'idée de révélation dans la rencontre mais celle-ci serait moins de l'ordre « du dévoilement d'un objet caché » que de celui « d'un devenir actif de la pensée » ou d'un devenir actif tout court : car en effet, ajoute-t-il, « qu'il s'agisse de penser ou de vivre, l'enjeu est toujours la rencontre, l'événement, donc la relation en tant qu'extérieure à ses termes » (p.23). L'allusion de

¹³⁶ Entretien avec Robert Maggiori pour le journal *Libération* du 22 septembre 1988. Republié dans Deleuze, *Pourparlers 1970-1990*.

Zourabichvili à la « révélation » dialogue avec l'habitus phénoménologique pour lequel, nous l'avons déjà évoqué, la rencontre est l'instant du dévoilement d'une vérité cachée. Il s'agit, dans la rencontre phénoménologique de « quelque chose qui, [selon les termes de Martin Heidegger], au premier abord et la plupart du temps ne se montre pas, quelque chose qui, à l'opposé de ce qui se montre au premier abord et la plupart du temps, est caché mais est en même temps quelque chose qui se rapporte de manière essentielle à ce qui se montre au premier abord et la plupart du temps, de telle sorte qu'il constitue son sens et son fondement¹³⁷ ». Dans cette pensée, l'essence est présente, elle est déjà là, mais non accessible. Avec Deleuze et Guattari, par contre, la rencontre n'est pas la révélation d'une vérité qui se donnerait tout entière à cet instant comme l'avènement d'un dévoilement d'une réalité d'essence qui préexisterait au phénomène. Cependant, il ne faut pas pour autant renoncer à notre impression que, dans la rencontre, une sorte de prédestination serait inscrite dans les termes qui se rencontrent : « parce que c'était lui, parce que c'était moi » disait Montaigne en parlant de son amitié avec La Boétie. Il fallait bien qu'une prise se fasse et celle-ci n'opère pas avec n'importe qui et avec n'importe quoi, ce que Simondon avait bien montré. La part de « révélation » à laquelle fait allusion Zourabichvili concerne plusieurs éléments : d'abord l'instant de la mise en relation qui révèle que quelque chose se passe entre les termes (mais on ne sait pas ce que ça va devenir). D'un côté, quelques-unes de nos *singularités préindividuelles*, notion simondienne qui est reprise par Deleuze et Guattari et que l'on retrouve au niveau des intensités moléculaires (MP, p. 89-92) sont mises en éveil, déchargent dans la situation. C'est comme si *un* bout de nous, inconnu, inaccessible en tant que tel, est activé et donc est révélé car conjugué dans la rencontre. Ces singularités potentielles ne sont accessibles que sous l'effet d'un dehors. Elles nous décrivent en tirant de nous un portrait illisible et pourtant très réel, elles constituent une part de notre identité paradoxale puisque masquée dans le maintien ordinaire de nos activités, et ne devenant actives qu'accompagnées d'affect sous certaines conditions. Gilles Deleuze et Claire Parnet ajoutent « On ne rencontre pas une personne, mais « ce qui fait saisir les personnes comme autant de combinaisons et de chances uniques que telle combinaison ait été tirée. C'est un coup de dé nécessairement vainqueur, parce qu'il affirme suffisamment de hasard, au lieu de découper, de probabiliser ou de mutiler le hasard. Ce ne sont pas des personnes mais le chiffre de leur propre combinaison » (1977, p. 11). Certes, ces singularités préindividuelles cachées, endormies en nous et qui détonnent au moment du signe, pourraient être finalement ce que Heidegger décrivait comme caché sous l'apparence, comme des propriétés d'essence. C'est un peu vrai, mais en réalité la proposition de Deleuze et de Guattari est totalement autre : ce n'est pas une qualité d'essence qui unit Montaigne et La Boétie, mais ce qui importe c'est la relation, extérieure à eux, contingente, qui fait réagir d'une certaine façon unique certains traits par lesquels celle-ci s'actualise et qui les entraîne

¹³⁷ Martin Heidegger, 1986, *Être et temps*, traduit de l'allemand par F. Vezin d'après les travaux de R. Boehm, et A. Waelhens (partie 1) et de J. Lauxerois et C. Roëls (partie 2), Paris, Gallimard (cité par Buytendijk, 1952, p. 10).

tous les deux vers une construction amicale qui ne préexiste en rien aux singularités qui sont activées à cet instant. Deleuze écrit : « Faites des bonnes rencontres, celles qui valent pour vous ». Il ajoute : « mais il n’y a pas de méthode pour trouver, rien qu’une longue préparation » (p. 13). Ce n’est pas une morale, bien qu’il soit possible de décliner cette proposition sous l’influence de morales. Zourabichvili (1994) l’exprime ainsi : « Qu'est-ce qui fait qu'autour de nous le hasard règne et que pourtant nous ne rencontrons pas n'importe quoi, n'importe qui, à n'importe quel moment ? » Par le travail, par l’expérimentation, par une certaine affinité, par une certaine négligence pour la prise de risque, se rassemble ce qui produit la matière encore amorphe mais empreinte du code d’une multiplicité de captures possibles. Comme si nous avions capturé le code de la capture elle-même en inventant la possibilité de la capture dans des sphères d’expérimentation toujours plus larges et toutefois étroites. Nous vivons dans des mondes moins étroits que ceux des animaux, susceptibles de s’agrandir, soumis aux changements de notre organisme et de notre environnement, à nos champs de connaissances et d’expérimentations qui se modifient dans le temps. L’être humain prépare l’événement du signe en diversifiant et en complexifiant les possibilités, par exemple en exerçant de multiples expérimentations sensorimotrices et cognitives. Mais nos mondes humains, un peu plus larges que ceux des autres animaux, conservent les mêmes caractéristiques et, à l’instant de la capture, aussitôt se crée le monde étroit de l’animal. La beauté des mondes étroits consiste en l’effectuation d’une capture dont on a capturé un code à vide. Pour l’être humain, qui n’est pas une tique traversée par trois affects¹³⁸, il est possible de jouer au jeu de la rencontre en préparant le terrain. Il existe donc une façon de préparation qui ne peut pas s’assimiler à une méthode ordinaire. L’événement inattendu et inexplicable produit en nous le décodage, à la condition qu’aucune attente d’objet ne pervertisse l’instant de ce décodage. Sinon, nous serons « toujours épinglés au mur des significations dominantes » (Deleuze, Parnet, 1977, p.57).

De l’autre côté, à l’extérieur de nous, un *dehors* que Deleuze (1964), à la suite de Proust, a d’abord nommé *signe*, puis avec Guattari, les auteurs parlent de l’événement du *devenir*. Sauvagnargues (2009) complète : avec le devenir, « le signe de relève plus d’une divergence abrupte avec la raison [...], Deleuze transforme le statut du signe, passe d’un signe interprété, impératif, à un affect, un signe-image, clinique et critique. Le statut du signe se délivre de la duplicité du sens et se pense comme rencontre réelle et composition de rapports : de l’interprétation nous passons à l’expérimentation » (p. 166). On cherche moins à interpréter ce qui oblige à une extériorisation par rapport au signe, on expérimente avec ce qui est donné dans le monde. Pour Deleuze, il y a un élargissement de la notion de signe qui engage une invention et une construction vers une œuvre (scientifique, philosophique, artistique à construire), vers une action à venir.

¹³⁸ *Mille Plateaux*, (p. 314) : le célèbre épisode de la tique emprunté à l’ouvrage *Théorie de la signification* de Jakob von Uexküll, 1956, *Mondes animaux et mondes humains*, suivi de *Théorie de la signification*, traduit de l’allemand par P. Muller, Paris, Éd. Gonthier, 1965.

Mais alors, nous devons donc nous demander ce qu'il en est de l'intentionnalité dans la rencontre : est-il possible de vouloir rencontrer ? Préparer le terrain, n'est-ce pas aussi créer une attente qui renforce nos représentations ? Vouloir les *bonnes rencontres* n'est-ce pas contradictoire avec la définition de la rencontre ? Dans un cours donné à l'Université de Vincennes¹³⁹, Deleuze développe la notion d'intention en lien avec l'activité de création artistique du peintre : selon lui, « l'intention ne peut être que figurative et narrative ». Ces termes dans ce contexte pour lui, renvoient au cliché : « le cliché, il est fondamentalement intentionnel. Toute intention est intention de cliché. Toute intention vise un cliché. Or il n'y a pas de peinture sans intention ». Il ne s'agit pas de penser que Deleuze rejette la narration ni la figuration en soi mais il veut redéfinir « l'intention » de l'artiste qui est obligé de démarrer par l'intention commune de peindre quelque chose et qui doit selon lui obligatoirement faire muter cette intention dans le processus de la création. Nous retenons donc ce premier point qu'il n'existe pas d'intentionnalité qui ne soit pas intentionnalité d'un déjà connu au départ. Ce point rejoint le thème souvent repris par Deleuze de la nécessité du « dehors » c'est-à-dire de la rencontre qui ne peut se produire qu'avec un élément inconnu qui oblige à sortir des représentations qui sont des clichés et des réponses sensori-motrices prêtes à l'emploi. Deleuze et Guattari placent l'accent sur la valeur de l'intensif. Il y aurait comme une inadéquation entre l'intentionnalité et l'intensivité, si l'intention se possède, l'intensif nous échappe tout en nous donnant consistance. C'est parce que la réponse non conforme aux schémas préconstruits est invention qu'elle n'existe qu'accompagnée d'une puissance intensive qui naît au même instant et qui accompagne l'état de perte des repères. Pour autant, n'y a-t-il aucune intention dans la rencontre ? Jean-Marie Schaeffer (1996, pp. 65-77) reprenait à John Searle et à Michael Baxandall¹⁴⁰ la complémentarité entre les formes de l'*Intentionnalité* (attribuer un sens très général de contexte), de l'*intentionnalité d'action* (conduire des tâches qui s'organisent sous le contrôle de la conscience) et enfin de l'*intention processuelle* (complexe de mouvements acquis ne peuvent pas être atteints par la réflexivité). Toutes ces formes de l'intention sont actives dans la rencontre, mais elles sont en perte de repère : comment vais-je faire pour agir afin de résoudre tel problème ? L'horizon *Intentionnel* est là, nous engageons des actions qui sont aussi *intentionnelles*, mais l'ensemble est pris dans une machine *intensionnelle* dont nous ne maîtrisons plus la conduite. L'intentionnalité est bâillonnée en partie par l'improvisation et le tâtonnement qui se glisse entre une intention de départ qui est devenue floue et sans but précis. L'artiste, (mais il en va de même dans beaucoup de gestes professionnels), pour échapper aux intentions de représentation, peut alors s'obliger à recourir au tâtonnement. C'est ce que décrit le peintre Francis Bacon (Deleuze, 1981, chap. 12) : « Il y a un travail de préparation invisible et silencieux, intense. L'acte de peindre surgit comme un après-coup : hystérésis par rapport à ce travail. Bacon le définit ainsi : faire des marques au hasard, tracer des traits, des

¹³⁹ Cours sur la peinture du 7/4 /1981 http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=56

¹⁴⁰ Baxandall M, 1991, *Les formes de l'intention*, Paris, Jacqueline Chambon, pp. 112-120 (cité par Schaeffer p. 73).

lignes, nettoyer, effacer, balayer, chiffonner des endroits ou des zones qui donnent des taches-couleur ». Cette technique intentionnelle, que met parfois en pratique un artiste, ici Francis Bacon, mais que pratique aussi John Cage avec le jeu du hasard, vise à atténuer sinon à désactiver les intentionnalités contraintes par les formes de la représentation que nous exerçons sous la conduite de nos choix et de nos habitudes de travail.

L'intentionnalité mesure a priori le produit escompté. Ainsi, comme nous l'avions suggéré plus haut, la rencontre, pour Deleuze et Guattari ne coïncide pas exactement avec ce qui se donne selon Stern (2003) dans un « moment de rencontre » : celui-ci, dans l'espace de la relation interpersonnelle psychothérapeutique « nécessite une réponse authentique et spécifique qui porte la signature personnelle du thérapeute » (p. 255 ; p. 280). Ce moment est une réponse à un état de crise qui se résout en faisant évoluer la relation vers plus de stabilité et une compréhension accrue. Dans cette conception de la rencontre, l'issue d'une crise est mesurée en termes de gain au regard d'un projet thérapeutique, elle se gagne à la mesure d'une maîtrise possédée par le thérapeute, geste professionnel risqué toutefois. Nous avons vu que la rencontre correspond à l'émergence d'une perturbation qui met en difficulté nos réponses sensori motrices et qui nous oblige à inventer et à changer. Stern ne dit pas le contraire puisqu'il refuse la possibilité d'un geste professionnel tout-prêt, mais pour lui, la rencontre se solde par la résolution du problème grâce à un phénomène d'accordage interpersonnel qui se rapproche de « la prise de forme individuée » de Simondon : après la perturbation, une forme à laquelle on reconnaît une plus-value émerge. C'est ici la qualité du bénéfice de la solution qui prime et il nous semble que Deleuze et Guattari n'envisagent pas que l'évaluation positive du produit du processus puisse correspondre à un paramètre pertinent. Si Simondon raccorde processus et produit, Deleuze et Guattari accordent toute leur attention à l'innocence des processus qu'ils appellent *des devenirs*. L'évaluation positive de Stern est un bienfait qui solde un processus de rencontre ce qui ne contredit pas la proposition de nos auteurs, mais la description qu'en donne Stern ne rend pas compte de la processualité elle-même qui signe l'acte modulant de la rencontre. Bien évidemment, un problème éthique se pose si nous nous intéressons aux rencontres sans nous embarrasser d'un calcul de plus-value. Mais ce n'est pas notre problème puisque nos rencontres se passent dans un cadre exploratoire et dans un espace sécurisé de l'école. Nous affirmons donc ici que travailler sur la rencontre suppose d'abord de décaler l'intentionnalité sur le processus (une intentionnalité tout entière livrée aux contingences et aux improbabilités) : l'enseignant n'attend pas une plus-value en terme de produit. Ensuite il appréciera le quanta de perturbation et la réponse sous la forme d'un saut (et non d'un sursaut réflexe) qui vaut en soi comme valeur, celle qui a permis une augmentation de la puissance d'agir d'un enfant dans une situation nouvelle. La valeur n'est plus dans le produit mais elle se trouve dans l'intensivité processuelle elle-même en tant qu'effectuant des puissances d'agir inédites. Toute la difficulté sera de décider si les puissances sont inédites, et l'évaluation de l'inédit ne pourra se faire que par l'appréciation des phénomènes en tant que capacité immanente à effectuer une expérimentation au plus proche des particularités

contextuelles : car c'est dans cette proximité à ce qui arrive que l'invention fulgure.

Nous serions libres dans la rencontre ? D'abord, il faudrait ôter le pronom personnel « nous » que notre habitude de pensée a glissé en imposant un terme-sujet à notre phrase alors que nous avons vu avec Simondon que le potentiel de rencontre se trouve dans le *préindividuel* et qu'ainsi jamais « un sujet » ne peut rien rencontrer : Mais qu'en est-il de la liberté dans la rencontre ? Le phénomène s'apparente à celui de la « disparation » de Simondon. Il fallait qu'un état préindividuel enfoui mais chargé d'un potentiel endormi puisse réagir. La « solution amorphe » décrite par Simondon contient sans le connaître en elle-même l'image du germe cristallin. La tique de *Mille Plateaux* est endormie sur sa branche. Mais elle dort en éveil. Elle réagit au stimulus de la chaleur animale qui passe sous son arbre. C'est une « capture de code »¹⁴¹ par la solution amorphe et par la tique. Alors il nous semble que nous tombons dans le registre de la prédestination : sous certaines conditions livrées au hasard de la mise en présence, la solution deviendra cristal, la tique sucera le sang. Ce sont des phénomènes qui ressemblent fort à des « réactions » dans lesquels la liberté est celle du hasard de la mise en relation et qui laisse peu de marge au possible. Zourabichvili (1994) explique pourtant à sa lecture de Nietzsche que la réaction ne laisse pas de place à la nouveauté, elle est de l'ordre du stimulus-réponse, de la réponse stéréotypée. Nous voudrions toutefois infléchir l'interdit de réactivité dans la rencontre. Si on pense au schéma hylémorphique tel que le décrit Simondon, concrètement le processus invente mille solutions à chaque niveau moléculaire des jeux de tensions entre les forces. On ne sait pas où la tique va mordre ni quelle structure exacte aura ce cristal. La réaction n'est donc jamais contrainte complètement. Mais cela ne suffit pas : Nous nous demandions pourquoi Spinoza observait avec passion les araignées jusqu'au jour où une araignée s'est installée sur notre fenêtre. Par incrédulité, nous nous sommes amusée à l'observer. Qui n'a jamais vu une particule animale si ténue (notre araignée était toute petite) se confondre avec un grain inerte capable de faire durer l'immobilité en soi pendant des heures, et soudain, à une vitesse qui dépasse nos capacités de perception, comme si un raccord manquait dans le montage d'un film, la retrouver à l'autre bout de la fenêtre emballant le corps de la bestiole déjà tout emballé dans ses fils. Il n'y a aucune mesure entre deux états du corps de l'araignée, la mouche fait irruption en elle et commute le décodage. L'araignée devient autre par l'irruption de la mouche, c'est une réaction, l'araignée bondit à chaque fois et pourtant il nous semble que la vitesse et la puissance du phénomène interdit de le penser uniquement sous le signe d'une répétition. Nous aimerions dire qu'à chaque fois c'est la première fois. Si la vitesse de la réponse fait pencher le phénomène sous l'ordre de la réaction mécanique, en même temps elle fait comprendre le dévouement d'un corps à la puissance de vie qui le traverse et qui le métamorphose sans transition. Deleuze s'émeut à la pensée des mondes étroits de certains animaux dévoués à la vie elle-même. Il nous semble

¹⁴¹ Deleuze et Guattari (1980) parlent de capture du code de la mouche par l'araignée qui tisse les mailles de sa toile à la taille des ailes de ses proies.

que l'extrême vitesse en empêchant la maîtrise intentionnelle laisse place à l'événement qui prend la place de l'acteur tout en supplantant le corps en action. Chaque bondir de l'araignée est unique, mais elle ne peut que bondir, et ce bond la traverse. Certes il s'agit d'une réaction : mais dans une réaction, il y a de l'involontaire qui préside à l'effectuation du phénomène, l'araignée ne « veut » pas prendre la mouche, elle la prend. Elle n'attaque pas, elle ne se défend pas, elle est prise elle-même dans le processus. Cet involontaire lié à la vitesse nous semble constituer un puissant multiplicateur de nouveautés. Boissière (2014) revient sur les propos du psychiatre Erwin Straus¹⁴² : Elle écrit que pour cet auteur, « nous faisons l'expérience de notre état vécu non sous la forme d'une action musculaire mais comme une relation d'accès au monde ». En effet, le sentir se produit, selon Straus, non sous le signe d'une intentionnalité, mais sous celui d'un exister qui s'exprime dans le mouvement. C'est ici pour l'animal comme pour l'humain, un « vivre » qui antécède la volonté, le calcul, le sujet. Notons que Deleuze et Guattari ont été lecteurs de Straus qu'ils citent à plusieurs reprises dans *Mille Plateaux*. La mise en relation qui met en mouvement lance l'animal dans l'inconnu du monde qui s'expérimente à chaque mouvement. C'est un bond existentiel qui n'a plus commune mesure avec l'espace dans lequel nous vivons ordinairement c'est-à-dire dans lequel nous agissons et qui connaît une orientation spatiale. Straus donne l'exemple d'un chien qui bondit pour éviter un obstacle pour observer qu'il « n'y a aucune intervention du jugement qui puisse expliquer le mouvement, ni une expérience antérieure de plaisir ou de déplaisir. « Ce qui attire ici ou effraye là, attire ou effraye dans son existence en soi [... et il ajoute que] lumières, couleurs, sons, odeurs et formes attirent et effrayent directement dans l'actualité de leur apparence concrète » (Straus, 1935, p.239). Nous voyons alors que certains mouvements réactifs abolissent l'intentionnalité et en ce sens projettent dans un entre deux qui est émancipé de la représentation et de la connaissance a priori.

4.1.2 CONTINUITÉ ET COUPURES DE FLUX. LA PRODUCTION DU DESIR

Abordons notre question de la rencontre en entrant dans l'espace des mondes caractérisés par les captures et les métamorphoses que Deleuze et Guattari élaborent dans *L'Anti-Œdipe*. Pour eux, l'ordre de la représentation, du modèle, de la reproduction s'entend sous le règne de L'Un. Or il s'agit de penser la réalité d'une genèse des phénomènes créatifs qui font irruption dans la structure alors que celle-ci s'efface au profit d'une politique du désir libérant les multiplicités des singularités qui se connectent. Les auteurs nomment

¹⁴² Anne Boissière commente deux ouvrages de d'Erwin Straus :

Straus E., 1935, « Du sens, des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie », traduit de l'allemand par G. Thines et J.P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989.

Straus E., 1960, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », Courtine J.F., études réunies par, traduit de l'allemand par M. Gennart, *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, éditions du Centre National de Recherche Scientifique, 1992.

« molaire » ce qui se passe sur le plan des organisations fonctionnant sous le principe de la reproduction. Ils nomment « moléculaire » une énergétique que libèrent des agencements nouveaux indissociables d'une puissance de désir. D'autre part, le monde peut être vu comme flux (d'argent, de verbe, de matières industrielles brute ou usinée, mais aussi de flux naturels (eau, courants d'air, d'eau, coulées minérales, sécrétions animales et végétales), des flux qui se branchent les uns sur les autres, qui sont détournés, qui se séparent ou se rejoignent. Ces flux sont coupés par branchement sur d'autres flux. Tout branchement génère une production nouvelle en même temps qu'une modification du flux précédent. Tout flux est produit par *une machine* et toute machine est machine de machine. Le monde peut être vu comme une grande machinerie de production. L'un des intérêts de ce point de vue concerne l'instant de la production du désir qui coïncide avec le branchement nouveau. C'est ce que Deleuze et Guattari en 1972 appellent des *machines désirantes*, terme qu'ils ont abandonné ensuite à regret pour éviter les contre sens que cette nomination produisait. Dès qu'un flux est capturé par un autre flux apparaît le désir qui est désir de production, désir de faire marcher quelque chose. Or tout branchement nécessite que ça se débranche ailleurs c'est pour cela qu'ils écrivent que « les machines ne marchent que détraquées » (ACE, pp. 38-39). Ici, il ne faut pas se méprendre et penser que les auteurs valorisent le chaos, les changements incohérents ou le changement en soi. Ils ne préconisent pas le détraquage des machines, mais ils observent dans le monde comment des flux mutent sur d'autres flux par phénomènes de captures, et ils observent ces phénomènes en termes de création énergétique. Ce point de vue provoque une pensée alternative au mode de pensée dominant (et de domination) car il valorise des intensités de désir qui ne signifient rien et qui accompagnent tout passage à des modes de faire, de penser, d'interagir différents. Dans *L'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari notent à propos de l'effectuation de tout processus qu'il « ne faut pas que celui-ci soit pris pour un but, une fin, ni qu'il se confonde avec sa propre continuation à l'infini. [...] car] la fin de tout processus est son accomplissement » (p.12). L'accomplissement n'est plus dans la tenue d'une « forme » donnée qui dure dans un flux mais se trouve rejeté dans sa fin, c'est à dire pas du tout dans une finalité qui tendrait vers un produit fini mais dans l'arrêt, à l'instant de la nouvelle capture de flux par un autre qui relance la production. Évidemment, cette machine désirante qui naît est parfois catastrophique mais le drame et la catastrophe existent dans le monde. Qu'on les voie comme des ratages au regard d'une norme ou qu'on les voie comme des productions de désir ne change pas l'existence des phénomènes, mais cela change notre regard sur les phénomènes ainsi que notre manière éventuelle de les appréhender. Le flux de création le plus riche peut se connecter et changer de sens, tomber en ligne mortifère d'anéantissement, et inversement. Nous voyons bien qu'il ne s'agit pas d'une imagination mais d'un point de vue sur une réalité, nous voyons bien comment les flux passent, nous prenons, comment on se connecte ici et comment on se déconnecte là, et comment des décisions peuvent être prises sur le vif de ces multiplicités et comment elles relancent une autre machine désirante qui a pris le relai. La découverte de Deleuze et de Guattari concerne le sens du désir qui est redéfini comme désir de produire, production désirante, machine

désirante quand une machine rate et qu'une autre démarre : « le désir est machine ». Il ne s'agit plus de cantonner le désir tel que l'a vu Freud à la prise de conscience d'un manque, un désir triste, mais plutôt d'observer l'existence positive d'un désir d'une autre nature : « on oppose d'ordinaire le désir à sa réalisation, si bien qu'il est rejeté du côté du rêve, du fantasme, de la représentation » (ACE, p. 34). Il est possible de concevoir au contraire que le désir n'est pas manque « mais processus, il souffre seulement d'être interrompu et non de ce que « l'objet » se dérobe encore et encore » (Zourabichvili, 2003, p. 50). Le point de vue des couplages de flux permet de penser l'émancipation hors des mètres de mesure, de l'Un, exercé de concert par les grands systèmes transcendants, Œdipe qui « triangule » l'ensemble des champs de la société dans les années 70, pensées binaires (morale, sociale, familiale, médicale, scolaire) qui pèsent sur tous les niveaux de la société en appliquant des jugements de conformité qui ne rendent pas compte de la vie du système : celle-ci passe toujours selon les auteurs « entre » par des modes hybrides qui appellent les jurisprudences. Il ne s'agit pas de renoncer aux lois et aux cadres de pensée pour se lancer dans les coupures de flux machiniques, ce ne serait pas viable, mais il s'agit de substituer « une problématique de la production à une problématique de la représentation » (Sibertin-Blanc, 2010, p. 26) : On ne prend plus le problème par le même côté.

On pourrait dire avec un peu de facilité que notre société en 2020 est celle d'une hyperbole de la coupure. On ne cesse plus de couper ce qui ne génère peut-être plus ni désir ni flux, peut-être parce que la coupure est surcodée par une compulsion qui dénature l'acte créateur du *cut*. Il ne s'agit pas de couper à tort et à travers, ni de considérer la coupure comme démarque systématique en dehors d'une norme (ce qui revient aussi à céder à une autre forme de transcendance). Mais il s'agit de considérer le flux sur lequel il est possible de se brancher : il y aurait un art de la coupure, qui serait un art de la rencontre. La coupure ici aussi ne s'évaluant pas en termes de résultat, plutôt en termes d'essai désirant faisant fonctionner une machine qui nous convient parce qu'elle marche.

4.1.3 DES RHIZOMES ET DES ARBRES

Il est impossible de considérer les concepts de Deleuze et de Guattari séparément parce qu'eux-mêmes écrivent qu'ils ont composé leurs textes par rhizome. Cela signifie que tout se connecte et qu'il s'agit plus d'accentuer des traits dans leur système que de décrire des concepts qui puissent être considérés séparément. Cela rend plus complexe d'en parler parce qu'on ne sait pas par quel bout commencer, puisque tout est en relation, plus complexe surtout parce qu'on a l'impression de sans cesse redire la même chose. Ce serait une difficulté de lecture, une crainte que nous savons justifiée, celle de renvoyer tous les aspects au même alors qu'au contraire chaque plateau fait proliférer la pensée par variation

ce qui permet d'aborder des problèmes différents. Alors pour tenter de nous en sortir, nous démarrons par un exemple d'exercice de bulles accompagné plus loin d'un autre exemple dansé. Est-ce que cela a fonctionné un peu comme un rhizome ?

Deleuze et Guattari publient *Rhizome* en 1976, texte qui devient ensuite le premier plateau de *Mille Plateaux*. La notion de *rhizome* décrit un mode de création spécifique de la mise en relation d'éléments hétérogènes. Cette notion est construite par opposition aux faïences et aux états de fait qui connectent les points sous l'ordre d'un schéma de l'arborescence : celui-ci permet de développer ou de déplier et de décalquer en suivant des formes transcendantes par des lignées temporelles, exclusives, hiérarchiques qui déterminent des places et des fonctions qui préexistent aux actions. Notons que « racine et arbre » et « rhizome » n'ont pas à chercher de vérification dans les choses végétales, mais alors qu'il est possible de prévoir dans l'arbre l'aisselle qui donne naissance à la pousse, sur un rhizome, la plante sort quelque part au milieu de la tige. La notion de rhizome concerne tous les domaines de l'activité humaine : le modèle arborescent fonctionne par effet appris, acquis et reproduit : « il soumet au moins idéalement la pensée à une progression de principe à conséquence, tantôt la conduisant du général au particulier, tantôt cherchant à la fonder, à l'ancrer pour toujours sur un sol de vérité ». À cette méthode, le rhizome riposte en inventant « une anti-méthode » (Zourabichvili, 2003, p. 72). Celle-ci est faite de connexions inédites, hétérogènes, introduisant l'asignifiant qui fait proliférer des séries parallèles qui viennent subvertir les prééminences établies en introduisant des ruptures dans le système des organisations arborescentes. Le rhizome échappe aux schémas parce qu'il est en continuel changement, il se définit par des prises. Puisqu'on ne peut pas prévoir vers où va proliférer la dynamique de son étendue il ne sert pas à grand-chose de conserver une image stable de son schéma passé : celui-ci ne pourra pas nous permettre de prédire ce qui se passera ensuite : On ne peut le décrire que par instantané ou en suivant ses lignes de changements. D'abord, pourquoi parler de rhizome ? Parce qu'il n'est pas possible de rendre compte d'un phénomène sans tenir compte, au-delà de ses courbes de régularité, des singularités micro-énergétiques qui le définissent. Mais aussi pour mettre l'accent sur les éléments hétérogènes qui constituent un agencement qui se compose et se décompose sans cesse ; enfin pour valoriser les coefficients intensifs de dé/recomposition en les regardant positivement comme des processus de construction différents. C'est la vie intensive du système. On donne souvent l'exemple d'internet comme image d'un rhizome : Ian Buchanan (2004) écrit : « internet n'est pas plus un rhizome que faire du lèche-vitrine » (p. 12). En effet, d'abord les points se connectent par effet d'homogénéité préexistante : la présence d'un « mot » commun permet la connexion : il est donc possible de prédire ou d'expliquer la connexion qui obéit à des règles transcendantes. D'autre part, des connexions fortes dérivent de connexions plus fréquemment sollicitées. Une hiérarchie est imposée dans la toile qui est orientée. Si Deleuze et Guattari opposent *le plan des organisations* et *le plan de l'immanence* (MP, pp. 325-333), cependant cette partition entre plan transcendant des organisations (*plan molaire* ou *plan de développement*) et plan d'immanence (*plan moléculaire* ou *plan de consistance*) est grossière et immédiatement rompue parce qu'en

réalité il y a toujours « des agencements très différents » qui sont comme des mixtes entre les plans, comme des sortes de « cartes-calques » ou de « rhizomes-racines » avec des « coefficients de déterritorialisation variables » (1976, p.44), pour le dire plus clairement : « il y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines » (p. 30). C'est-à-dire qu'il n'existe d'agencement que mixte : un pur rhizome qui ne reproduirait aucune règle antécédente ou qui ne produirait aucun résultat engendrant une rigidification sur un plan est certainement une utopie. De même qu'une action ne pourrait pas s'exercer en dehors de toute intensité qui échapperait à la prédiction du plan transcendant. C'est pour cela qu'on ne peut pas reconnaître une situation comme étant rhizomatique mais plutôt qu'il faudrait voir ce qui est rhizomatique à un moment, et ce qui ne l'est plus en évaluant des lignes et leurs trajectoires segmentarisées, stratifiées, territorialisées ou déterritorialisées (MP, p. 16). Du côté du rhizome on fait la carte qui correspond au processus de création en prise avec un terrain : faire la carte est une découverte incessante de chaque accident du terrain. « Si la carte s'oppose au calque c'est parce qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (D&G, 1976, p.37). Au contraire, le calque c'est la copie, c'est déléguer aux programmes tout faits. On peut exécuter machinalement un calque, ce qui est impossible si l'on veut faire la carte. Mais le calque est pire qu'une copie car il laisse croire qu'il a reproduit son modèle : « En toute rigueur il n'est pas exact qu'un calque reproduise la carte. Il est plutôt comme une photo, une radio qui commencerait par élire ou isoler ce qu'il a l'intention de reproduire à l'aide de moyens artificiels à l'aide de colorants ou d'autres procédés de contrainte. [...] Le calque a organisé, stabilisé, neutralisé les multiplicités suivant des axes de signifiante et de subjectivation qui sont les siens. Il a généré, structuralisé le rhizome, et le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose. C'est pourquoi il est si dangereux. Il injecte des redondances, et les propage » (p. 39). L'opposition racine/rhizome nous informe donc sur des modes de fonctionnement. Le schème « racine » marque un attachement tendant à valoriser la « méthode a priori » que l'on applique et qui tend à générer des homogènes et des « multiples de l'Un ». Non pas que tous les calques soient identiques mais plutôt qu'ils s'observent toujours au regard de leur ressemblance avec de l'Un c'est-à-dire en fonction des redondances qu'ils ont privilégiées. On observe alors que le système du calque produit des multiples de l'Un au contraire du rhizome qui se définit par la prolifération d'une multiplicité irréductible à une unité.

Considérons un exemple : celui des enfants qui font des bulles à la place des cercles :

Ex. 6 : Rhizome des bulles		
Activité	Acteurs	Traces
→ Séance de graphisme observée en maternelle	-5 enfants travaillent installés à une table. -La maîtresse -L'observatrice (moi)	Impression marquante d'une expérience d'enseignement.
<p>Bulles.</p> <p>À une table, cinq ou six enfants de grande section de maternelle sont installés pour un travail en atelier. Ce jour, les élèves doivent remplir des surfaces d'un dessin pré-imprimé avec des « cercles ». Ils commencent en autonomie. Au bout de quelques minutes la maîtresse arrive et les reprend : « on ne fait pas des points, ni des pois ! On fait des cercles ». Lorsqu'elle a tourné le dos, j'entends l'un des élèves affirmer à mi-voix avec un aplomb assez enjoué : « Moi je fais des bulles ! ». Aussitôt tous les élèves se mettent à la tâche, et il m'a semblé qu'aucun d'eux ne trace des cercles, que tous dessinent des bulles.</p>		

Dans notre récit des bulles ci-dessus, il faut donc distinguer le multiple (issu de l'Un) : un cercle donne une série de cercles, et la multiplicité qui est directement ouverte sur le divers : le cercle n'engendre pas des points, des pois et des bulles, mais il y a production de pois, points et bulles qui ne représentent pas le cercle. Les relations entre ces éléments graphiques ne sont pas de même nature : non seulement une hétérogénéité se manifeste au niveau des productions (taille, forme, plein ou vide...) mais aussi au niveau de la relation qui les attache : 1/ l'imitation adroite ou maladroite de l'enfant reproduit des cercles irréguliers, on a des multiples de l'Un mais déjà d'autres puissances grouillent et mettent en danger l'unicité, car apparaissent sous les yeux des enfants un cercle avec un nez pointu par ci, avec un gros ventre par là..., 2/ la reproduction se connecte à un flux sensorimoteur producteur de points (c'est le geste de martellement qui fait quitter le modèle), 3/ il se produit un changement de monde et les petits cercles deviennent des bulles. Il est certainement vrai qu'un enseignant a tendance à enseigner selon un principe « racine ou arbre » et moins fréquemment selon un principe « rhizome », c'est le cas lorsque nous voudrions que tous les élèves apprennent un élément identifié par la même méthode, nous voudrions qu'ils soient tous des multiples de l'Un. Le rhizome ne croît que par connexion et n'est pas bon car il croît dans n'importe quelle direction. Les principes de la connexion par rhizome sont ceux de l'hétérogénéité de nature des relations non déterminables à l'avance. Une « rupture assignifiante » caractérise les pousses du rhizome ce qui ne veut pas dire que chaque connexion est insensée mais plutôt qu'elle l'est au regard d'un futur de prédiction et de celui d'un passé d'évaluation, d'une grande forme ou de l'ensemble qu'elle pourrait vouloir résumer, aucune rupture ne peut renvoyer à un principe de rupture que l'on pourrait

reconnaître et qui permettrait de surcoder l'ensemble : « le bon et le mauvais ne peuvent être que le produit d'une sélection active et temporaire, à recommencer » (MP, pp. 13-25). Mais aucun des deux modes, arbre ou rhizome, n'est bon en soi. La racine crée l'unité d'un plant, elle pousse en suivant un plan qui a pré validé ses ramifications mais elle ne tient pas compte de tout un possible, de tous les accidents qui font dérailler la machine. Surtout, si le système racine permet une reproduction de son modèle, ce n'est possible qu'en bloquant la machine sur un flux (ce qui selon les cas est parfois bon et parfois mauvais), mais dans tous les cas la machine n'est plus désirable (ou risque de ne plus l'être). En effet, dans chaque situation, des « coefficients de déterritorialisation variables » produisent des signes qui font sentir qu'un plan organisé se transforme et tend à échapper au principe organisateur, on le voit bien avec les enfants. De même, il doit exister des « coefficients de reterritorialisation variables » qui sont des indicateurs d'une solidification des ensembles de relations rhizomatiques sur un plan. Ce sont ces coefficients qu'il faudrait pouvoir pressentir pour comprendre comment une situation penche vers un plan de consistance ou vers un plan organisé.

Il est agréable de vivre en sentant la puissance de ces deux plans, comme deux monstres qui s'affrontent, s'arrangent, l'un se défilant toujours, l'autre faisant mine de l'ignorer ou de le tolérer pour mieux dominer. Ces puissances sont en dedans, entre, et autour des individus.

Parler des rhizomes et des arbres, c'est orienter, nous semble-t-il, la question sous une perspective politique. Sans donner à « politique » le sens strict de gouvernance d'un groupe social : « la politique n'est pas l'exercice d'un pouvoir » mais en lui donnant le sens de Jacques Rancière (2000) : « c'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus, capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet ». Cette conception s'interprète dans la démarche d'un « partage » qui délimite des « places respectives » en fonction de compétences non partagées. Arnaud Villani (2005) oppose le point de vue de Rancière qui, selon lui, « saisit le sujet et les objets comme le grand récit de l'histoire les constitue » à celui de Deleuze qui pense « sujets, objets, parts et places, visible et dicible, comme l'événement les destitue, déconstitue et reconstitue dans une *formation en fuite* » (p. 116). Le « partage du sensible » tel que le présente Rancière se trouverait du côté de l'observation du fait établi, consolidé et territorial alors qu'une pensée des événements orienterait vers le floutage d'une indivision, l'indivision étant l'instant du devenir vivant de la forme. La notion de « partage » suggère celle d'espace à partager or le rhizome est plutôt la « création d'un environnement en perpétuelle transformation » (Coleman, 2013) dans lequel la notion d'environnement ne rend pas bien compte du processus : l'environnement n'est pas un donné mais un produit insaisissable puisque fait de connexions entre des points qui ne préexistent pas à leur connexion. C'est pour cela que Sauvagnargues (2004) écrit que, contrairement à ce que nous pensions car il est difficile de le penser, les plans d'organisation ne préexistent pas à leur exercice : ils émergent en même temps qu'ils s'exercent. Le plan de l'organisation sommeille, certes il est relativement

disponible mais sans cesse il doit être réactualisé. « Les variables majeures et mineures ne préexistent pas à leur mise en tension polaire, au devenir qui les produit toutes les deux. Ce qui existe c'est l'effet de pouvoir qui actualise un devenir-mineur, par lequel se produisent simultanément du majeur comme instance de domination, et du mineur, comme résultat de cette opération de domination ». La loi de la maîtresse fait perdurer des fonctions et des habitudes : avant, les élèves faisaient plus ou moins des pois, des points, des ronds ou autre chose. Quand elle arrive elle met de l'ordre dans ces divers. La loi n'existe qu'au moment où elle rencontre sa fine résistance : à cet instant existent ensembles les deux monstres, à cet instant des territoires enfantin et scolaire se créent ou se réaffirment ou ajustent leur dissymétrie. « Un événement microscopique bouleverse l'équilibre du pouvoir local » (MP, p.23).

La pensée de Bruno Latour présentée dans son ouvrage de 2012 poursuit celle de Deleuze et de Guattari trente années plus tôt tout en suivant un projet différent : Latour veut en particulier rendre visible l'hétérogénéité qui fait les mondes humains. Celle-ci doit se comprendre aussi bien en termes de nature qu'en terme de mode « de véridiction » des éléments engagés pour faire un monde En ce sens, il décrit sous le terme de *réseau* ce que nos deux philosophes avaient pensé en termes de mélodies, de rythmes, de milieux et de territoires. En effet pour prendre un exemple, les chercheurs, les fonds publics, l'opinion, la médiation, les objets techniques, le terrain de recherche sont interdépendants et forment entre eux des « contrepoints mélodiques » (MP, pp.390-392). Latour veut distinguer entre eux des *modes d'existence* en mettant à jour par un travail d'investigation directe auprès des acteurs eux-mêmes la nature des formes de véridiction qui leur sont propres. Ces modes que Latour ainsi rend visibles tout en leur ôtant une légitimité ontologique, ont vocation à préserver, distinguer en les protégeant et en les valorisant les mondes adéquats et spécifiques en capacité de libérer ce que l'auteur nomme les êtres de fiction, de métamorphose, de la technique, les êtres juridiques, ou les êtres scientifiques qui leur correspondent : Il s'agit pour lui de « découper pour chaque mode un gabarit qui soit à même de respecter l'expérience singulière qu'on peut en avoir » afin d'installer nos faïences humaines dans un « multivers » plus accueillant et « écologique » (p. 238)¹⁴³. Nous dirions qu'il produit une photographie complexe qui découpe les mondes. Deleuze et Guattari avec leur « *natura musicans*¹⁴⁴ » inscrivent leurs réflexions dans une dimension dynamique qui réintègre l'être humain dans le monde en s'intéressant surtout aux points de connexion créateurs de nouvelles organisations. Ainsi les concepts de *réseau* (Latour, 2012) et de

¹⁴³ Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari en 1991 avaient quant à eux distingué trois modes : celui de la science, des arts et de la philosophie avec la méthode de la philosophie et non pas avec la méthode d'une anthropologie sociale.

¹⁴⁴ Le terme de Ronald Bogue « *natura musicans* » ne doit pas être pris au sens « naturel » qui exclurait les êtres techniques, technologiques, numériques des phénomènes. Il est vrai que dans l'ouvrage de Deleuze et de Guattari « *Mille plateaux* », de nombreux exemples sont empruntés aux mondes animaux et végétaux mais leur pensée concerne toute composante du monde. Je remercie Ronald Bogue pour cette précision à l'occasion d'un échange par mail.

rhizomes (Deleuze et Guattari, 1976, 1980) ne peuvent pas être confondus. Le premier est la description du fonctionnement d'un territoire et des dimensions transcendantes qui le motivent. Le second est désir¹⁴⁵ qui se confond avec l'élan de la production qui marque, perd et crée les territoires.

Dans notre exemple de bulles, les élèves réalisent la tâche demandée : bien obligés ! Voilà où s'exprime le plan de transcendance de la séance scolaire préparée, des distributions hiérarchisées, des places attribuées dans l'espace scolaire. Mais nous voyons – selon notre point de vue – comment les élèves produisent un monde enfantin intact qui résiste contre le monde organisé scolaire. Les bulles des enfants dessinent les cercles de la maîtresse pour quel partage du sensible ? Dans cet exemple, nous sentons que, plus que d'un sensible partagé, il s'agit plutôt de mordre sur les parts, les enfants empiètent sur le territoire donné en partage et même, à l'occasion, le renversent silencieusement.

Deleuze et Guattari critiquent le processus de l'imitation contraint à reproduire un modèle (MP, pp. 17-18). Comme toujours, il ne s'agit pas de dire qu'imiter est mauvais en soi. Au contraire, on apprend ainsi, et même nos neurones fonctionnent sur un mode mimétique ce que nous avons rappelé plus haut avec la *perçaction* (Berthoz, 1997). Nous avons vu que Citton (2012) rappelle aussi que nos gestes, en imitant, nous performant. Nous notons donc déjà qu'imiter est nécessaire, mais ce n'est pas sur ce plan que se situent nos auteurs : Que veulent dire Deleuze et Guattari qui semblent refuser l'imitation ? Il nous semble que l'imitation peut aussi se comprendre comme action placée au point pivot entre des plans. Si l'on binarise le système, chaque essai imitatif est rapporté au modèle et la vie s'éteint car un autre système binaire vient surcoder celui-ci en évaluant les productions des élèves suivant les pôles juste/faux, conforme/non conforme, comme c'est le cas dans notre exemple scolaire. Dans ce cas, l'imitation étouffe, l'agencement bascule sur le plan des « segmentarités dures ». Premier segment dur : contrainte d'obéir à la consigne. Reproduire le modèle. Deuxième segment dur : ce sera juste ou faux. Papa-cercle de la maîtresse génère des petits cercles des élèves qui deviendront à leur tour des papas. Oui, mais comment interposer l'échappatoire jubilatoire et salvateur ? La musique *Pa pa pa pa* chante *Papageno* à sa *Papagena*¹⁴⁶, on sent comment le jeu phonique dans le langage associé à la musique crée l'hétérogène qui résiste au modèle d'une généalogie familiale stricte car en effet ce sont des multiplicités, plein de petites *papagena* et de petits *papageno* qui envahissent l'espace du duo mozartien et qui pervertissent l'autorité parentale. Ici nous nous sommes amusée à faire rhizome c'est-à-dire à faire exploser la structure arborescente par effet du jeu vocal qui crée la rupture assignifiante. La multiplicité est en soi une puissance de résistance au schéma binaire. D'un multiple de l'Un (imitations du cercle) on passe à un

¹⁴⁵ « Désir » est à comprendre au sens que lui donnent Deleuze et Guattari : celui d'une énergétique qui coïncide avec l'action. La notion est à opposer au concept de « désir-manque » freudien.

¹⁴⁶ Célèbre duo entre les personnages *Papagena* et *Papageno* dans l'opéra de W.A. Mozart *Die Zauberflöte* sur un livret de d'Emanuel Schikaneder créé en 1791 : Acte II n°20 Aria « Ein Mädchen oder Weibchen » chanté par Papageno avec le duo à la fin.

autre régime de signe et l'espace se brouille. Mais là où c'est brouillé naissent les questions et le problème. Comment échapper à la loi qui tend à oblitérer toute voie de création d'expression autre que celle qui est conforme à l'attendu ? Comment redonner du désir ? Au cœur de l'imitation ou de ce qu'on prend pour de l'imitation fourmillent des phénomènes parallèles : « Le mimétisme est un très mauvais concept dépendant d'une logique binaire pour des phénomènes d'une tout autre nature » (MP, p.18). Dans cette citation les auteurs critiquent le concept et non le fait de l'imitation. Dans notre exemple nous pourrions observer différents plans :

- Des jeux analogiques avec création d'un premier niveau de multiplicité : en effet, par contiguïté directe, aussitôt l'imitation prend de la distance avec le modèle. Celle-ci peut être rabattue sur le plan du modèle et se soumettre au dictat évaluatif, mais elle permet aussi de faire glisser par séries de ressemblances vers des états très divers. Mon cercle est un bonhomme, un soleil ... On a un système binaire d'un côté et un passage ouvert sur un glissement par analogie de l'autre. Dans la série des imitations des cercles, la main des élèves produit des formes qui apparaissent bossues, irrégulières, plus ou moins grandes, l'imitation se soumet à la main malhabile de l'enfant et on obtient « une modulation¹⁴⁷ » entre des forces. Une multiplicité d'une autre nature, hétérogène se presse au plus près de ces essais et résiste.

- La production d'une analogie par un geste de nature différente avec second niveau de multiplicité : Deleuze insiste sur le fait que l'analogie n'est pas obligatoirement la transposition des similitudes mais « la production de similitudes par des moyens différents » (Deleuze, 1981). Les élèves imitent le cercle et connectent leurs productions avec un imaginaire de bulles c'est-à-dire que les élèves produisent des cercles en faisant autre chose par un moyen différent. Deleuze et Guattari reprennent la célèbre observation proustienne : « On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe dont elle reproduit l'image de manière signifiante. Mais ce n'est vrai qu'au niveau des strates –parallélisme entre de deux strates telles qu'une organisation végétale sur l'une imite une organisation animale sur l'autre. En même temps il s'agit de tout autre chose : plus du tout d'imitation mais de capture de code [...] devenir guêpe de l'orchidée, devenir orchidée de la guêpe » (MP, p. 17). Dans cet exemple emprunté à Proust, on voit sur la fleur d'orchidée l'image-leurre d'une guêpe femelle attirant la guêpe qui butine la fleur en cherchant à s'accoupler, ainsi elle féconde l'orchidée : l'orchidée devient guêpe alors que la guêpe devient orchidée. Nous reviendrons au chapitre 5 sur le phénomène du devenir. Ici la connexion est hétérogène et elle fait fonctionner ensemble les règnes végétaux et animaux. Elle est productive : coupure de flux d'un accouplement standard pour des amours interrègnes fécondes, ce que Proust a bien vu puisque le texte s'attarde ensuite sur le personnage de *Charlus* bourdonnant autour de

¹⁴⁷ C'est chez Gilbert Simondon, comme nous l'avons rappelé au chapitre 2, que Deleuze trouve la richesse de la notion de « modulation » qui se substitue à celle du « moulage » dans l'exemple de la brique.

*Jupius*¹⁴⁸. Ici, pendant que les cercles deviennent des bulles, l'élève devient magicien, prestidigitateur, ou mieux et plus simplement, l'élève devient enfant. En effet, faire des bulles, c'est soit jouer à faire des bulles qui s'envolent au gré du vent (le contraire des petits ronds bien circonscrits dans le contour du dessin). Faire des bulles c'est aussi le registre du corps qui fait du bruit en mangeant comme quand on souffle dans un verre avec une paille. Faire des bulles c'est l'animal, le poisson ou l'escargot ou le bébé qui bave et fait des bulles, ou bien on fait des bulles avec un chewing-gum ce qui est formellement interdit à l'école. Les bulles relèvent de l'expérience concrète connue de l'enfant et elles expriment un affect, la liberté et l'éphémère, la légèreté et la fragilité, c'est cette puissance d'affect qui entraîne l'élève dans un devenir enfant. C'est, nous semble-t-il, exactement ce que disent Deleuze et Guattari : « la production de similitudes par des moyens différents ». L'orchidée produit une guêpe hors règne pour redevenir plante et se reproduire. L'élève devient enfant en produisant des bulles qui sont prises pour des cercles.

C'est par synthèse disjonctive que les branchements font la relation rhizomatique « pour laquelle les opposés cessent d'être contradictoires sans jamais mener à une vérité universelle » (Beaulieu, 2005, p.55). Sous un certain point de vue, les élèves stratifient, exécutent la tâche et suivent la consigne. Sous un autre point de vue, « opérant par rhizome, sautant d'une ligne déjà différenciée à une autre » (p.17) ils sautent de l'espace scolaire dans l'espace de leurs mondes enfantins.

Ici, pourtant, il nous semble que nous n'obtenons pas exactement ce que Deleuze et Guattari nomment une « synthèse disjonctive » ou qu'ils nomment aussi une « disjonction incluse » et c'est ce que nous voulons discuter maintenant. Le concept de *synthèse disjonctive* permet de décrire la rencontre qui fait pousser le rhizome. La synthèse disjonctive est une figure de la logique qui nous vient des stoïciens anciens : elle articule selon Zourabichvili (2003) deux propositions du type "il fait beau ou froid". Ce sont des cercles ou des bulles. Les termes sont inclus dans la proposition qui retient l'alternative, mais ils ne cessent de s'exclure l'un l'autre : beau oui, froid non. Chez Hegel¹⁴⁹, nous l'avons vu plus haut, par la dialectique, on cherche à faire fonctionner un moyen terme : dans la dyade « maître ou esclave » Hegel tergiverse : oui tu es l'esclave mais sous un certain point de vue c'est toi le maître de ton maître. C'est-à-dire qu'on invente le point de vue qui permet de dire que l'esclave est maître en niant ce par quoi l'esclave subit la relation d'esclavage. Deleuze (1968) à la suite de Simondon¹⁵⁰ reprend ce concept de la synthèse mais cette fois-ci, elle doit accueillir l'entière des termes en faisant proliférer un continuum hétérogène entre les deux. Le même problème est repris plus tard avec Guattari pour dépasser la dualité qui exclut : « la schizophrénie nous révèle une force inconnue de la synthèse

¹⁴⁸ Cité p. 230.

¹⁴⁹ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, chapitre IV A.

¹⁵⁰ Nous avons abordé cette question dans le chapitre 3 en présentant le processus de la disparation de la vision binoculaire de Simondon.

disjonctive, un usage immanent qui ne serait plus exclusif ni limitatif mais pleinement affirmatif, illimitatif, inclusif. Une disjonction qui reste disjonctive, et qui pourtant affirme les termes disjoints, les affirme à travers toute leur distance, sans limiter l'un par l'autre, ni exclure l'autre de l'un, c'est peut-être le plus haut paradoxe. "soit ... soit" au lieu de " ou bien ou bien" » (ACE, p. 93). « Soit ... soit » cela veut dire que l'on conserve les deux termes intacts : un coup c'est des bulles, un coup c'est des cercles. Les auteurs reprennent une remarque de Nietzsche qui observe que la relation est différente selon le point de vue : le point de vue de la maladie sur la santé est différent du point de vue de la santé sur la maladie : Oh ! Regarde comme elle s'arrange avec sa maladie... la santé voit plein de choses que la maladie ne voit pas. Et de l'autre côté, Oh ! Elle tient debout toute seule... La maladie voit des choses que la santé ne voit pas. Autrement dit, les pôles ne s'opposent pas, ce qui existe c'est la multiplicité infinie que génère le fait de les prendre ensemble. Mais pourquoi ces disjonctions incluses sont-elles si importantes ? Dans sa thèse publiée en 1968 *Différence et Répétition* nous relevons que Deleuze s'intéresse à la question de l'opposition dont nous retrouvons la force motrice dans la disjonction : « Les oppositions sont grossièrement taillées dans un milieu fin de chevauchements, de distances, de divergences, de disparités ... il ne s'agit pas d'abord de résoudre les tensions » (p.71) car pour Deleuze, « la différence a son expérience cruciale » et il s'agit pour lui de la dégager en tant que telle, comme différence pure, la *Différence*, qui n'a pas besoin de se mesurer. « Chaque fois que nous nous trouvons devant ou dans une limitation ou devant une opposition, nous devons demander ce qu'une telle situation suppose. Elle suppose un fourmillement de différences un pluralisme de différences libres, sauvages ou non domptées, un espace et un temps proprement différentiels qui persistent à travers les simplifications de la limite ou de l'opposition. Pour que des oppositions de forces où des limitations se dessinent, il faut d'abord un élément réel plus profond, qui se définit et se détermine comme une multiplicité informelle et potentielle ». Il s'agit donc ne pas résoudre l'opposition et d'accueillir cet état grouillant par lequel l'opposition perd substance en prenant consistance. Deleuze et Guattari, en objection à Hegel, écrivent que « le repérage ne dépend pas d'analyses théoriques impliquant des universaux, mais d'une pragmatique qui compose les multiplicités ou les ensembles d'intensités » (Deleuze et Guattari, 1976, p.44). Au contraire de Hegel qui pense par généralités d'opposés sans prendre en considération la dimension épaisse du concret, et qui ainsi trouve une concordance par une torsion des significations, pour Deleuze et Guattari c'est le concret, qui peut aussi être abstrait mais qui n'efface pas dans le processus le monde qui a généré le signe provoquant la pensée de la disjonction, il s'agit d'affirmer l'écart qui est le stimulus. Deleuze et Guattari, à propos de leur travail en commun, ils ont écrit 4 livres ensembles, et ils parlent d'une synthèse disjonctive : il ne s'agit pas de convaincre l'autre ni de trouver un moyen terme qui puisse résoudre les contradictions, chacun poursuit son travail de son côté, mais entre les propositions distinctes, il s'agit de construire une pensée bâtie à quatre mains. Deleuze lit et pense Guattari et inversement. Quand on effectue une synthèse dialectique on gomme ce qui

n'entre pas dans le cadre par opération d'un arraisonnement sur les termes, quand s'effectue une synthèse disjonctive on potentialise la diversité.

Ce qui compte c'est l'enfant qui produit et des bulles ET des cercles. Ce qui nous intéresse c'est l'actualisation ou non de la connexion hétérogène entre deux mondes scolaire et extrascolaire qui coexistent puissamment à cet instant dans l'acte enfantin et qui doit être valorisé et montré. Pourtant nous ne savons pas vraiment si l'énergie au travail est produite ici par rhizome entre l'école et l'enfant, si la connexion est la décharge d'un écart entre deux hétérogènes qui prend la disjonction dans la synthèse.

C'est pour cela que le glissement par analogie (le cercle au gros ventre) ne nous semble pas effectuer la synthèse d'une disjonction de ce point de vue. En effet, le glissement par analogie, par caractère de ressemblance crée une série orientée qui risque de perdre le terme initial : le second terme est produit par glissement, la multiplicité est là mais elle ne joue pas son match à domicile dirait-on. La relation forte entre les deux extrémités de la chaîne est affaiblie car des cercles, on passe aux ventres ou aux bulles, la coupure de flux est là, la machine désirante fonctionne bien, mais la rencontre entre le monde scolaire et le monde imagé et transgressif de l'enfant reste inconsommée. Alain Beaulieu écrit que pour Deleuze, « la validité de la disjonction inclusive serait déterminée par une expérience préalable de la divergence » (2005, p. 56). Pour qu'il y ait synthèse disjonctive, il faut conserver et les bulles et les cercles mais qu'une résistance de l'un à l'autre soit actrice d'un geste d'effectuation créateur pris dans un désir d'action. Sous un certain rapport c'est bien ce qui s'est passé dans cet exemple : l'enfant a nommé « bulle » ce que l'enseignante a nommé « cercle ». Si l'enfant entend la consigne en opposant par jeu un déplacement de sens alors le désir de jouer à ce jeu disjonctif génère l'adhésion à l'exercice et c'est bien la rencontre entre les cercles et les bulles qui pousse à exécuter la tâche. Or, nous avons entendu le défi prononcé à mi-voix par l'élève : « Moi, je fais des bulles ! » ce qui peut signifier « toi, tu appelles ça des cercles et moi je te vais te faire des bulles ». L'opposition est nette et la synthèse disjonctive fait fonctionner la machine en détournant son système. Cependant, seul l'enfant dans ce cas a opéré la synthèse disjonctive (et moi aussi parce que je l'ai entendu entonner son petit commentaire) mais pas la maîtresse qui n'a pas entendu : elle corrigera un exercice de cercles, alors que l'élève aura produit un exercice de cercles/bulles. Mais au contraire, si le mot de l'enfant émane d'un tracé sur sa feuille qui lui rappelle un souvenir, que le processus s'est effectué par contiguïté et ressemblance, de proche en proche, par analogie, il en arrive à faire des bulles, alors que la consigne est oubliée à cet instant, dans ce cas il n'y a pas synthèse disjonctive, parce qu'il n'y a pas de confrontation, il y a simplement une translation, un déplacement par homologie, une glissade, mais un rhizome tout de même, moins puissant cependant, car il y a bien, dans ce cas aussi, une fuite vers des bulles par une connexion entre un exercice scolaire et un monde du dehors, c'est donc aussi un rhizome puisque l'enfant a quitté la place scolaire et rejoint un monde enchanté de bulles toutefois inscrites dans le contour distribué par la maîtresse. Ici nous dirions qu'un appel du dehors a entraîné l'élève et a « reterritorialisé » l'exercice sur

le monde enfantin. Les cercles se sont transformés en bulles, en même temps que l'élève passe du scripteur au dessinateur. En somme, un acte de résistance se manifeste, qu'il s'effectue au sein d'une stricte rencontre bulles/cercles au niveau de la consigne et du concept ou qu'il s'effectue au sein d'une rencontre espace scolaire/espace du corps vécu au dehors. C'est certainement un mixte des deux et il nous semble que dans les deux cas, nous avons un processus de création désirant qui procède par rhizome. Il s'agit toujours « de produire et non de réduire l'hétérogénéité » (Sauvagnargues, 2013, p. 42). Peut-être que seule la résistance génère la synthèse disjonctive, ou plutôt qu'elle puisse la faire émerger en faisant apparaître dans un produit la multiplicité qui réinterroge en aller-retour et le cercle et la bulle, et à un autre niveau la loi de la maîtresse et le jeu de l'enfant. Une reprise explicite par la maîtresse produirait un agencement nouveau entre elle, les élèves, les enfants, les bulles et les cercles. Et les cercles, qu'est-ce qu'un cercle ? Et les bulles, qu'est-ce qu'une bulle ? Et là que voit-on ? Une bulle ? Un cercle ? une bulle, un cercle¹⁵¹ ...

Voyons, un autre exemple, plus musical. Dans l'exemple de l'atelier de danse en quadrille, nous avons connaissance du projet de l'animateur qui est de revenir peu à peu pendant les 3 heures sur les figures dansées complexes du quadrille afin d'en enchaîner les couplets à la fin de l'atelier. Comme dans l'exemple des bulles, un plan de transcendance anticipe un projet d'action pour la mise en mouvement des étudiants : l'enchaînement des morceaux et celui des mouvements est décidé à l'avance et enregistré sur la playlist :

¹⁵¹ Nous trouvons un exemple célèbre de synthèse disjonctive chez Paul Klee (1986)¹⁵¹ qui exemplifie dans l'espace visuel un problème semblable qu'il soumet à ses étudiants du Bauhaus : comment résoudre « un conflit organique entre la structure individuelle et le mode d'organisation structurale » ce que Klee reformule en : opérer une « combinaison des caractères à structure solide et de caractères à structure déliée en vue de la formation d'un tout ». Ce que cherche Klee c'est l'opération de disparation entre la figure solide et la figure déliée (l'exemple donné est celui du segment de droite vertical et du cercle). Klee montre ensuite des exemples qui ne produisent pas la synthèse mais qui juxtaposent les deux opposés. Puis il montre plusieurs exemples de la manière dont chaque figure peut agir comme une force sur l'autre en provoquant des inclinaisons et des déformations de façon à ce que l'on conserve la puissance de chaque figure dans un composé, et comment l'alliance des deux figures est source d'une multiplicité de combinaisons.

Ex. 7 : Rhizome du quadrille		
Activité	Acteurs	Traces
→ Atelier danses trad lors de la journée des JACES ¹⁵² à l'INSPE.	-Grand groupe d'étudiants avec -un animateur du <i>Groupe Sans Gain</i> ¹⁵³ - et moi	Impression marquante d'une expérience d'enseignement.
<p>Quadrille.</p> <p>Des jeunes gens en Master 2 en formation à l'Inspé se sont inscrits dans un atelier de danse folk : ils sont 70 et il y a un formateur ou plutôt un animateur, un poste qui émet de la musique enregistrée choisie au préalable. La porte de la salle des fêtes est ouverte, on peut sortir, s'absenter, ne plus revenir. Une personne a effectué un rôle d'organisation qui a permis à l'événement d'exister, mais maintenant elle est simplement présente avec le groupe et parfois elle intervient avec des chhhhhh. Beaucoup de bruit empêche que les consignes soient entendues. On apprend des danses en chaîne et un quadrille qui se danse par groupe de huit et qui se compose de quatre figures différentes, une pour le refrain, et trois autres pour les trois couplets. Plusieurs groupes de huit se forment selon la Forme du quadrille. « C'est très joli à regarder, un quadrille » a dit l'animateur. La séance dure 3h. À la fin, un groupe danse le quadrille et ses figures au centre de la salle et tous applaudissent et s'en vont. Tous ont aussi applaudi bruyamment après chaque danse.</p>		

À la fin de l'atelier le formateur a déclaré : « c'est un bon groupe ». Or il y a eu beaucoup de bruit, de rires, de bavardages, de commentaires, et même de protestations de la part d'un groupe qui voulait entrer pleinement et plus efficacement dans la danse ce que le brouhaha général empêchait. Les consignes assez embarrassées du formateur ne parvenaient que très imparfaitement aux groupes qui étaient au fond de la salle. Nous allons sommairement considérer trois groupes : Le premier se situe au-devant de la salle, à la droite et proche de l'animateur. Placé aux premières loges, ce groupe se caractérise par une certaine homogénéité de l'investissement dans la tâche par chaque personne dans le groupe. Nous dirions que ce groupe fait le calque de la figure : en effet il entend les consignes et observe de près l'exemple corporel donné. Bien sûr, au niveau intensif du plaisir, à celui des erreurs de trajectoire qui se produisent toujours il n'y a jamais de calque, mais globalement le groupe est tendu vers la réussite de la figure. C'est ce groupe qui maugrée contre les autres qui s'amusent. Il nous semble qu'ici on ne peut pas pleinement renvoyer le processus à celui d'un rhizome produit par synthèse disjonctive. Des deux monstres qui s'affrontent c'est le

¹⁵² JACES : Journées des arts et de la culture dans l'enseignement supérieur. Cet événement a eu lieu le 1^{er} avril 2019.

¹⁵³ Groupe Sans Gain, 2005, *Folk à plein pot*, danses folk pour enfants, Réalisation studio Dakota Marly.

monstre de l'organisation, celui des schémas que l'on décalque qui prendrait le dessus pendant la séance. Un autre groupe au fond de la salle a dû s'arranger pour résoudre l'inadéquation entre des bribes explicatives et une mise en œuvre. On se débrouille pour y arriver, notons-le, plutôt de mauvais gré. Des plaintes, des protestations, du découragement s'expriment. C'est la contrainte de la musique bien réglée et des figures inconnues à exécuter contre la liberté d'essayer. C'est le sentiment d'abandon de se trouver relégué au fond de la salle avec ses difficultés. On se lance sans avoir la moindre idée de la manière dont on va boucler la figure, mais on sait qu'une seule solution existe, celle qui préexiste dans l'esprit du formateur : le groupe ne « fait pas un calque » puisqu'il n'a pas de carte à décalquer. Ce serait plutôt comme « faire la carte » pour parvenir au sommet de cette montagne : nous connaissons son existence réelle qui est un point remarquable mais pas le chemin pour y parvenir. Par essais/erreurs, en récoltant des indices disséminés, le groupe du fond de la salle réussit enfin à reproduire la figure. Nous dirions qu'ici, la méthode n'est pas au point, elle disjoncte à chaque étape mais redresse la barre et le résultat donne de l'Un. Il y a là une opposition et une résistance mais celle-ci perd peu à peu du terrain devant le plan de l'organisation. Ici se joue la bataille du chaos contre le territoire. Mais la mauvaise humeur se rallie à la Forme Quadrillée et le plan du chaos glisse sous celui de l'organisation territoriale. L'opposition est au travail mais elle n'est pas affirmée avec la force suffisante, la résistance perd du terrain, et aujourd'hui, le chaos manque de confiance en soi. Dans le troisième des groupes, un garçon interprète les déplacements et les mouvements avec drôlerie. Il se déplace non pas à petits pas et en ligne droite avec l'économie et la précision gracieuse du formateur qui trace par ses mouvements des lignes entre les points virtuels du carré. Au contraire, il valse le quadrille avec des ronds de jambe et de bras. Les lignes deviennent courbes, il enveloppe les points virtuels du carré. Ce qui était économe dans le jeu traditionnel devient volubile dans sa réinterprétation. Le dessin transcendant des mouvements prescrits se trouve alors rejoué entre réponse adéquate et esprit farceur. « Sur les lignes motrices, gestuelles, sonores qui marquent le parcours coutumier d'un enfant, se greffent ou se mettent à bourgeonner des "lignes d'erre", avec des boucles, des nœuds, des vitesses, des mouvements, des gestes et des sonorités différentes » (MP, p. 383). Il nous semble qu'ici la synthèse disjonctive s'exerce : une carte est tracée, entre une Figure et un Esprit ; l'économie y retrouve ses figures géométriques pour que le groupe de huit fonctionne mais elle y rencontre l'excès suffisant qui lui insuffle un désir nouveau : la figure imposée du quadrille fait s'actualiser des intensités de jeunesse et de mouvements rendus possibles par cette rencontre. Les deux plans de la Figure et de la Jeunesse se mesurent l'un à l'autre, chacun est conservé intact. Mais la Figure et la Jeunesse se mesurent l'une à l'autre dans l'immanence d'une actualité, la synthèse disjonctive les affronte sans les éborgner ni l'une ni l'autre sur un plan qui n'a rien à voir avec des idéalités. Cette mise en puissance de l'une à l'autre fait remonter une multiplicité qui se fait sentir : mille et une façons d'actualiser une Figure, et mille et une façons d'exercer une jeunesse. Les multiplicités que cet affrontement fait remonter sont des « virtuelles » et non des idées. Ces virtuelles nous emplissent de joie alors que des idéelles ne peuvent que susciter des regrets.

Pour terminer ce quadrille sur un plan très différent, il nous est apparu que la figure dansée ressemble aux problèmes posés par Samuel Beckett au sujet des possibilités qui permettent d'épuiser le possible et que Deleuze retrouve dans *L'Épuisé* (1992). Notons d'ailleurs que Beckett connaît ces danses traditionnelles irlandaises auxquelles il fait allusion dans son texte *Quad* (quad-rille) qui précède le texte de Deleuze dans l'ouvrage. Alain Beaulieu (2005) fait le lien entre l'intérêt de Deleuze pour la synthèse disjonctive et son intérêt pour les jeux logicomathématiques appliqués par Beckett à des situations concrètes et qui créent des séries de substitutions systématiques. C'est le cas dans *Quad*¹⁵⁴, pièce de théâtre dans laquelle les 4 personnages doivent tour à tour occuper toutes les places d'une figure géométrique sur scène et qui épuisent ainsi toutes les combinaisons (pp. 9-15), mais aussi dans *Molloy*¹⁵⁵ qui montre le personnage principal inventer une machinerie pour ses pierres à sucer qui défilent à la queue leu leu dans la série de chacune des poches de son habit afin que toutes passent dans la bouche un nombre égal de fois. On ne peut pas épuiser le possible dans la vie, puisque les variables sont innombrables, mais il est faisable d'effectuer le possible dans un espace restreint : 16 pierres, 4 poches et ça tourne pour *Molloy*, ou 4 personnages, 8 trajectoires pour chacun dans le carré sur scène *Quad*. Ou bien un jeu de substitution de places et de couples dans la figure du quadrille. Pour Alain Beaulieu (2005, p.61), les quatre possibilités que l'on peut déduire du « fameux énoncé tiré du commentaire de Beckett "Souliers, on reste, pantoufles, on sort" (*L'Épuisé*, p.59) qui épuisent les possibilités en intégrant le paradoxe par-delà toute signification est emblématique de cette vaste enquête de Deleuze au sujet de la synthèse disjonctive : Selon Deleuze, « le grand apport de Beckett à la logique est de montrer que l'épuisement (l'exhaustivité) ne va pas sans un certain épuisement physiologique ». Autrement dit, il en coûte physiquement d'épuiser les possibilités, nous retrouvons la nécessité du réel concret dans le processus. Deleuze prend appui sur la démonstration de Beckett qu'il entend à partir de sa question philosophique : le jeu de Beckett est démonstratif : il nous signale l'effet négatif de non-sens que dégage l'épuisement des possibilités et il nous offre positivement et littéralement la possibilité de devenir spectateur du processus de l'épuisement en action sur la scène du théâtre. C'est un défi plein de drôlerie et d'auto-dérision. Beckett répondrait ainsi à la question de l'indécision qui choisit de décider : puisque je ne sais pas quelle place prendre, je les prends toutes chacune à son tour et le résultat est de les rendre interchangeables, de les égaliser toutes, de les rendre indistinctes. C'est un grand résultat car Deleuze nous permet d'entrevoir un effet paradoxal au sein de cette indistinction puisque, par le jeu de ce processus, les places deviennent toutes bonnes. (Si on est déplaisant, on dira qu'elles deviennent toutes mauvaises). Dans un cas comme dans l'autre, peu importe, puisque le résultat est le même : la puissance ne se trouve plus dans celui qui effectue le choix, ni dans le choix effectué, mais dans la puissance du choix qui s'effectue. Mais si l'on déplace la focale, si on élargit le carré du quadrille, il n'est plus possible dans le monde réel de jouer à

¹⁵⁴ Samuel Beckett, 1992, *Quad*, pp. Postface « L'épuisé » de Gilles Deleuze, Paris, Éd. de Minuit.

¹⁵⁵ Beckett S., 1951, *Molloy*, Paris, Éd. de Minuit.

la substitution systématique. Alors, grâce et avec Beckett/Deleuze, nous avons changé de régime, nous sommes passés dans un monde différent. En effet, d'une part nous n'avons pas oublié la leçon ludique de Beckett, elle nous habite maintenant et nous savons le devenir indifférencié des places sur le quadrille : nous le connaissons, nous l'avons expérimenté et il nous a plu. (C'est ici l'exercice d'un style, Beckett et son jeu nous a fait rire et ce rire nous le conservons). Le quadrille nous a enseigné que depuis cette place j'aperçois l'autre mais tout à l'heure ce sera l'inverse. Le jeu nous a aussi enseigné la puissance du déplacement : au contraire d'un jeu qui veut gagner des places distinctes, c'est surtout un jeu de mouvements incessants : ce qui importe c'est que la place est simplement l'instant qui nous propulse vers une autre place, tout est dans les trajectoires croisées sur un terrain qui offre des multiplicités et non plus des points/places. « On passe de *ou bien* ceci *ou bien* cela, à ceci ET cela pensé ensemble » (Zourabichvili, 2005). Il s'agit de quitter la formule opératrice « qui sélectionne sur le mode exclusif du « ou bien ... ou bien » et lui préférer le « soit » qui désigne le système de permutations possibles entre des différences qui reviennent toujours au même en se déplaçant, en glissant » (ACE, p. 20). Ce n'est pas un monde indistinct dans lequel tout se vaut : c'est un monde où les différences nous font parcourir l'espace entre l'une et l'autre en nous rendant imperceptibles.

C'est aussi à ce jeu que l'on joue quand on danse le quadrille : disposés par deux sur le centre de chaque côté d'un carré virtuel, les huit danseurs alternativement se déplacent et par un jeu de machinerie (comme déplacés par des tringles sous la scène d'un théâtre) et non plus par choix individuel, des mouvements presque souterrains semblent faire avancer et reculer les danseurs pour assembler et défaire les couples de façon que toutes les possibilités de substitution soient effectuées. Nous dirions qu'au-delà des tensions entre les plans de l'organisation (prévision de l'animateur, objet d'apprentissage codifié) et de l'immanence (les processus d'actualisation des jeux dansés dans chaque groupe) que nous avons discutées plus haut, nous voyons jouer cette fois-ci sur le plan du sens et du non-sens, d'autres puissances qui renvoient à d'autres monstres : les puissances du possible à venir et celles de ce qui est advenu, avec, entre les deux, le grincement beckettien qui en remonte le ressort. La fascination du quadrille, machine à substituer, c'est sentir les puissances des possibilités que l'on épuise et qui nous épuisent en retour tout en révélant la part de non-sens qu'un tel jeu désigne.

« C'est très joli à regarder, un quadrille » a dit l'animateur.

4.2 LA RITOURNELLE

« Territoire, déterritorialisation, chacun, dans les plus petites choses ou les grandes épreuves se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se

reterritorialise presque sur n'importe quoi souvenir, fétiche ou rêve. Les ritournelles expriment ces dynamismes puissants » (QuPh, p. 66).

Le concept de *ritournelle* est un des concepts clé formés par Deleuze et Guattari. Le terme vient de Jacques Lacan, qui le mobilise dans son séminaire du 30 novembre 1955. Observant les formes du délire paranoïaque, Lacan identifie deux modes de rupture dans la communication verbale commune, « deux manières de casser l'échange ... d'un côté la forme « pleine » de la signification, de l'autre la forme « vide ». La première « comble, inonde, sature le discours, la seconde, que Lacan nomme *ritournelle*, est une formule répétée et stéréotypée » (Wald Lasowski, 2017, p. 273). Félix Guattari reprend à son compte cette allusion de Lacan qu'il expose et développe dans *L'inconscient machinique* publié en 1979¹⁵⁶. Le concept s'élabore en lien avec son travail avec les psychotiques qu'il côtoie dans le cadre de son expérience professionnelle de psychiatre et de psychanalyste, ce que retrace Maël Guesdon dans sa thèse (2016). Le concept est repris ensuite et réélabore avec Deleuze dans le plateau n° 11 de *Mille Plateaux* et intitulé « De la ritournelle ». Il concerne alors tout processus vital en relation avec la notion de territoire qu'il soit animal ou humain, dans les registres des relations amoureuses professionnelles : « nous, enfants et militants, aussi bien qu'oiseaux et poissons, psychotiques et normopathes, comment prenons-nous consistance ? Par le jeu rythmique par lequel nous arrachons aux milieux environnants un territoire grâce auquel seulement nous pouvons consister comme un centre, qui n'est pas donné, mais produit par ritournelles et jamais isolé de l'institution dans laquelle il prend place » (Sauvagnargues, 2013, p. 48). La puissance de la ritournelle se cristallise au point d'autonomisation d'un élément territorial devenu asignifiant et expressif, ce qui engage une dimension artistique. C'est comme si la ritournelle était une sorte de bouton marche/arrêt. Chaque action met en marche et les rouages tournent en changeant de sens à chaque engrenage. Territorialisation, déterritorialisation, reterritorialisation.

Nous démarrons cette partie par une présentation des processus vitaux décrits comme des phénomènes de reprises et des variations. Très vite, nous avons choisi d'affronter le concept à des exemples afin de nous approprier l'outil conceptuel. Trois exemples seront analysés : le premier est surtout une reprise, déjà élaborée par Deleuze et Guattari, et que nous poursuivons. Elle concerne une observation clinique et critique du *Boléro*¹⁵⁷ de Ravel. Deleuze, particulièrement sensible à cette œuvre, revient à différentes occasions sur la mécanique ritournelle du *Boléro*. Le second exemple concerne la manière dont une petite fille habite et se perd dans une comptine qu'elle est en train d'apprendre. Le troisième

¹⁵⁶ Il fait référence bien sûr à Félix Guattari qui forge le concept de « ritournelle » en 1979, *L'inconscient machinique : essais de schizo-analyse*, Paris, Éd. Recherches.

¹⁵⁷ *Boléro*, pour orchestre : Cette célèbre œuvre de Maurice Ravel est un ballet composée en 1928. L'œuvre est interprétée le plus souvent aujourd'hui dans une version concert (F.R. Tranchefort, 1986).

exemple, plus développé, observe des traces d'écoute musicales produites par Giulio pendant une séance d'éducation musicale à l'école en classe de CE1/CE2. Ce dernier exemple mobilise à la fois le concept de la synthèse disjonctive et celui de la ritournelle.

4.2.1 AU CŒUR DU PROCESSUS VITAL

La ritournelle est un vecteur directement agencé aux territoires, il est acteur des manières d'y entrer, d'y séjourner, d'en sortir. Qui dit territoire dit création de territoire et abandon de territoire. Le mouvement qui fait quitter pour s'émanciper et pour agencer ailleurs un territoire nouveau est en étroite relation avec le phénomène de rencontre. La ritournelle désigne des forces, des actions, elle décrit les qualités de ces forces et de ces actions. Avec le concept de la *ritournelle*¹⁵⁸ Deleuze et Guattari élaborent une machinerie complexe des processus de rencontres. Le concept de la ritournelle concerne des qualités tensionnelles des modes d'action produits en fonction de caractères plus ou moins inscrits ou émancipés dans des cycles d'habitudes. Toutes ces observations investissent des domaines très ouverts qui permettent de comprendre comment se créent, s'habitent et se quittent des territoires aussi divers que ceux de certains animaux ou que ceux des nombreux territoires humains.

La ritournelle est ce vecteur qui fait passer d'un territoire à un autre. Pour approcher la dynamique de la ritournelle et ses effets, trois moments, trois aspects, trois actions, trois états, trois « manières » (on ne sait trop comment les appeler) trois versants de la ritournelle sont présentés, elle possède trois puissances : partir, rejoindre, habiter.

« Ces trois aspects, « ce sont trois aspects d'une seule et même chose, la Ritournelle [...] la ritournelle a les trois aspects, elle les rend simultanés » (MP, p.383).

Deleuze et Guattari rentrent dans le plateau *De la ritournelle* par un petit conte à trois temps qui orientent d'abord un enfant perdu au sein d'un chaos multidirectionnel vers une direction sécurisante, puis qui aménage une action dimensionnelle au sein d'un territoire, enfin qui propulse hors du territoire vers un ailleurs. La *ritournelle* superpose les trois : cela signifie que, dans chaque action entreprise par certains êtres vivants, la ritournelle rassure, aménage et enfuit ailleurs, en même temps. Quand le couvreur siffle ainsi, il nous semble

¹⁵⁸ Mille Plateaux, 1980, « De la ritournelle », pp. 381-433.

qu'il quitte plus qu'il ne revient, à moins que l'on considère qu'en même temps il quitte les tuiles et habite le cosmos tout entier.

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson (MP, p.382).

Le premier versant présente l'exemple d'un enfant effrayé qui marche dans le noir, qui cherche un point de stabilité dans le chaos. Il est perdu, il chantonne une petite chanson pour se rassurer. Quand on est perdu (dans la ville, dans une forêt, dans une société, à l'école ou dans tout univers de travail inconnu) le chaos est vécu comme « non dimensionnel, non localisable » comme un « faisceau embrouillé de lignes aberrantes » (MP, p. 383). Le chaos n'a aucune dimension qui pourrait déjà se définir par certaines mesures coordonnées, rien ne se mesure encore à rien, il n'y a même pas de différences qui orienteraient dans une « direction », il n'y a que des stimuli incohérents qui attirent et repoussent dans tous les sens. La seule chose à faire c'est d'accompagner par un geste propre l'une de ces forces. C'est ce que fait l'enfant (c'est-à-dire nous tous mais plus souvent l'enfant qui a encore peu établi d'espaces dimensionnels). Cependant faire, à l'instant de la « première » action, c'est déjà créer une première ligne directionnelle et celle-ci commence à faire « rayonner un espace dimensionnel » (MP, p. 384). C'est comme cela que nous comprenons que quitter le chaos est déjà aborder le territoire, et que l'on peut dire qu'en même temps on est dehors et dedans. En tout cas c'est une première manière de le dire. Dès qu'un mouvement s'effectue il dessine une direction puisqu'un élément au moins se détache des embrouillas.

Maintenant, au contraire, on est chez soi. Mais le chez-soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité (MP, p.382).

La dimensionnalité est l'effet d'une construction, c'est le second versant de la ritournelle qui décrit le chez-soi. On organise son espace ce qui crée la « maison » qui trace « un cercle » et on parcourt l'espace créé à l'intérieur du cercle. Deleuze et Guattari insistent sur le fait qu'un territoire n'est jamais un « avoir » mais toujours s'exerce dans un « faire ». La maîtresse parcourt sa classe et redonne la consigne. Quelqu'un qui s'instruirait par systématisme thématique par exemple crée un espace habitable très strié qui se retrouve dans sa bibliothèque et que les auteurs nomment dimensionnel. L'espace dimensionnel est directement associé au territoire : on associe, on empile, on organise, on classe, on mémorise et ces actions sont répétées, vibratoires, elles consistent en méthodes qui

préexistent à l'action elle-même. Mais le paradoxal, c'est que justement l'effet de cet espace bien organisé, territorialisé devient fragile, prêt à « entendre » à l'extérieur des éléments étrangers : ceux-ci correspondent toujours aux marges du « cercle » parce que le centre qui correspond au lieu de la plus grande expertise est trop durci, trop segmentarisé par les passages plus nombreux. Cette zone limite, « créée par le cercle » (p.382-383), est à la fois forte par ses attaches à une structure puissante mais faible par le fait qu'elle en est plus éloignée, d'autres forces d'attraction se font sentir sur elle. C'est maintenant que d'autres puissances trouvent les des moyens d'action sur nous et la conjugaison des puissances (cercle devenu ténu et irruption d'un élément extérieur) peuvent générer une *ligne de fuite* seule créatrice et capable d'abandonner la puissance d'organisation déployée dans le cercle.

Maintenant, enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élançe [...] on risque une improvisation (MP, p.382-3).

Songeons à un ouvrier-couvreur : il travaille et s'active sur son toit. On dit « son » toit mais c'est une façon de parler car en réalité, nous savons qu'il travaille sur « ce » toit. On dit « son » toit parce que déjà, l'activité de construction et de mise en ordre lui donne cette autorité sur le lieu à cet instant. Mais, ce qui arrive parfois, on ne sait pourquoi, le voilà en train de siffler un petit air, non pas que cette ritournelle lui donne du cœur à l'ouvrage, non pas qu'il siffle quelqu'un qui passe, pas non plus qu'il siffle pour se faire remarquer, à cet instant nous dirons qu'en quelque sorte il a quitté ce toit pour habiter l'espace tout entier. Quelque chose là-haut se met à exister comme pour soi. Notons alors que l'efficacité au travail entretient un territoire pour l'ouvrier, ajoutons qu'un sifflement permet de renforcer cet effet par accusation d'une liberté d'agir, d'une aisance affirmée alentour, mais Guattari et Deleuze remarquent que le geste expressif (ici une autre façon déliée de siffler) transporte littéralement la scène dans un espace tout différent. Ce n'est plus le toit, c'est tout le ciel et l'espace alentour qui lui appartiennent ou plutôt avec qui l'ouvrier sifflant s'agence. Quand il siffle ainsi, par le jeu d'une expression complètement hors-jeu, il crée un espace territorial nouveau qui s'ajoute et même qui métamorphose en annulant instantanément celui qui le précédait.

C'est-à-dire que dans ce schéma trop schématique, l'action véritablement émancipée d'un ordre préconstruit s'expérimente soit dans le chaos, *territorialisation*, soit dans ce que Deleuze et Guattari appelle le cosmos, *déterritorialisation*. Mais dans les deux cas la terre habitable est là. Si se tenir dans la dimensionnalité territoriale présente des avantages certains et même nécessaires et des inconvénients (par exemple celui d'un enfermement accentué) par contre le chaos et le cosmos sont également des lieux à haut risque. Celui de ne pas réussir à s'en sortir ou celui de partir, propulsé d'attraction en attraction qui ne dimensionne plus grand chose. Ce sont ces risques qui sont décrits dans les lignes de fuite :

la ligne trop courte qui retourne s'abriter dans un chez soi, la ligne déviante et mortifère qui s'égaré, et au milieu (c'est schématique) la ligne de création qui – dans un idéal jamais atteint- relance la déterritorialisation de proche en proche animée à la construction d'une œuvre. Le troisième versant montre le cercle parcouru s'entrouvrir pour faire apparaître une brèche qui permet de quitter le territoire vers l'inconnu. L'inconnu n'est pas produit uniquement par l'irruption intempestive. Il y a une sorte de volontarisme involontaire : j'y vais parce que maintenant j'ai les forces pour le faire et les forces acquises sont le résultat d'une construction (ou j'y vais aussi parce que je suis fou, il faut toujours un grain de folie pour y aller), c'est ce que nous avons vu plus haut en évoquant la nécessité du dehors dans la rencontre. Nous avons vu que la volonté seule n'est rien : personne ne peut quitter par volonté la puissante organisation d'un territoire : il faut l'élément étranger au dehors que maintenant je suis capable de « d'entendre » c'est ce que nous avons plus haut concernant *le signe*.

Ouvrons une petite parenthèse qui nous sera utile : Si Deleuze et Guattari observent l'habiter dans un territoire comme une occupation *dimensionnelle* de l'espace, alors que la recherche ou la fuite d'un territoire se font selon une *directionnalité*, notons que Boissière (2014, p.64) analyse la proposition d'Erwin Straus (1935) selon une répartition un peu différente : inversement chez cet auteur, *l'espace directionnel* pragmatique des actions est opposé à *l'espace dimensionnel pathique*¹⁵⁹ de ce que l'auteur appelle « l'espace de la danse ». Il nous semble que dernier ne correspond ni à la recherche d'un territoire ni à l'habitation ni à la sortie du territoire. Nous ne pensons pas qu'il faille rapprocher l'espace pathique du « cosmos » qui correspond pour Deleuze et Guattari à l'instant plus ou moins fugitif de la puissance créatrice. Cet autre « espace de la danse » décrit peut-être une quatrième dimension qui serait celle de la sensation élargie d'une « présence » au monde : Boissière le décrit ainsi : « L'espace dans lequel nous vivons ordinairement c'est-à-dire agissons, connaît une orientation spatiale [...] celle-ci nous fixe des lieux comme points de repères, c'est cette dimension d'espace qui se trouve abolie quand nous entrons dans le mouvement de la danse : le fait qu'il n'y ait plus de direction spatiale converge avec le fait qu'il n'y a plus d'avant ni d'après orientés selon l'histoire d'une vie » (p.64). Avec Deleuze et Guattari on suit une ligne pour entrer et pour sortir, on balaye une dimension pour habiter. Avec Straus, on est plongé dans une dimensionnalité quand par la danse on crée l'espace pathique, qu'à cet instant on ne balaye plus car l'espace de la danse est de l'ordre d'un devenir, on *heccéise*¹⁶⁰ dans un espace hors temps, c'est comme une sorte de *territoire* dans le cosmos. Ces éléments nous semblent pouvoir s'observer assez facilement dans des situations très concrètes.

Il y aurait le chaos auquel on réagit par une action, c'est réaction et action qui agissent ensemble. Puis il y aurait le territoire dans lequel on agit en prenant appui sur nos

¹⁵⁹ Le pathique est la « communication immédiate que nous avons avec les choses sur la base de leur donation sensible » (Boissière, p.47).

¹⁶⁰ Nous verrons la notion de *l'heccéité* dans le chapitre 5.

connaissances et schèmes d'action préconstruits. Dans le territoire nous opérons tous seuls à l'intérieur du cercle que nous avons construit. Mais on réagit toujours au chaos qui s'insinue toujours partout, le ménage est à refaire, le jardin à désherber. Il y aurait ensuite le cosmos qui engage comme un geste d'assurance dans un espace absolument inconnu. Ce geste, on ne peut pas le produire seul, car tout seul on ne peut que recommencer nos habitudes. Ce geste est à la fois poussé par le territoire qui nous assure et par un élément inconnu mais qui nous fait signe et entraîne et attire. Enfin, il y aurait l'espace pathique qui serait comme un cosmos dans le territoire ou un territoire dans le cosmos. C'est une manière d'habiter qui accueille l'intemporel et le non directionnel, l'espace pathique est aménagé dans le territoire, on peut choisir d'y entrer par la musique et le pas de danse auquel elle nous invite, mais on s'y meut selon d'autres lois qui sont celles de la musique et du flottement. Pour conclure, nous dirions que les intensités les plus grandes se trouvent dans l'action faite au sein du chaos et dans l'action faite dans le cosmos : territorialisation et déterritorialisation. L'intensité est moindre dans le territoire mais toutefois très active et créatrice selon des normes, et enfin nous dirions que l'intensité est bonne et à notre disposition dans l'espace pathique de Straus.

4.2.2 L'EXEMPLE DU « BOLERO » DE RAVEL : REPETER LE TERRITOIRE

Cet exemple est repris de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* (p. 331). Il montre bien dans le domaine de la musique comment l'excès de territoire produit non pas une ligne de fuite mais un effondrement. Ce paragraphe se présente comme un intermède, une pause musicale dans le déroulement du texte.

Jean Echenoz relate la naissance du Boléro, et présente Maurice Ravel pressé par son éditeur pour obtenir la partition afin que les musiciens puissent commencer les répétitions : le romancier ajoute cette réponse de Ravel : « Bon, ils veulent qu'on répète, ils tiennent absolument à ce qu'on répète, et bien d'accord, on répètera. Ils en auront de la répétition » (2006, p. 77). Cette œuvre révèle toute la puissance de l'ostinato¹⁶¹ : ostinato de la caisse claire, ostinato de la contrebasse, ostinato de la mélodie obstinée. C'est comme un petit territoire qui s'éveille par l'irruption des premières notes de la caisse claire et de la contrebasse bientôt rejoints par la flûte qui énonce son thème en contrepoint. Bien sûr, l'art du musicien est toujours là par effet des changements de timbre et de l'accumulation générant le crescendo, mais l'œuvre dure, et peu à peu ces changements très programmés à

¹⁶¹ Ostinato : D'après J.G. Walther « quelque chose qui, une fois commencé, se poursuit sans être abandonné ». L'ostinato diffère de la simple répétition par le fait qu'il se déroule en même temps que changent d'autres éléments musicaux ; il y a donc divergence entre répétition invariable et évolution variable » (Honegger, 1976).

chaque reprise du thème, perdent leur puissance et apportent de moins en moins de surprise et de nouveauté. La légèreté du début se durcit peu à peu dans des répétitions auxquelles se rallient de plus en plus d'instruments.

L'étrange dans cette œuvre, c'est peut-être déjà l'absence totale d'introduction : souvent une œuvre dévoile un monde musical qui se forme peu à peu, des sonorités lisses non pulsées s'agencent entre elles, font trame, se superposent et nous font entrer dans l'œuvre. Par exemple c'est le cas pour le premier mouvement de *La Création* de Joseph Haydn ou des mouvements introductifs des symphonies de Gustav Mahler, c'est aussi le cas chez Claude Debussy (début de *La Mer*) avec ses célèbres mises en vibration de l'orchestre. Introduction, développement, les forces musicales s'essaient et se rallient, elles s'associent et se font fuir les unes les autres dans un travail artiste qui met à jour la justesse des interventions et la prise de risque de chaque intervention. Rien de tel dans le *Boléro* car c'est comme si le thème obstiné était là dès le premier son : comme si la première fois était déjà la répétition d'un temps d'avant : « d'emblée répétitive, la ritournelle de Ravel, dès sa première exposition, réveille chez ceux qui l'entendent pour la première fois une histoire déjà connue, et suscite en eux le sentiment du souvenir » (Wald Lasowski, p. 254). Deleuze affirme que le *Boléro* présente à l'état presque brut ces deux composantes qu'il repère comme caractéristiques de la musique de film : la ritournelle et le galop : « ce à quoi tend la musique de cinéma par elle-même, c'est à dégager la ritournelle et le galop comme deux éléments purs et suffisants, tandis que beaucoup d'autres composantes interviennent nécessairement dans la musique en général, sauf dans les cas exceptionnels tels le *Boléro* » (1985, p. 123). Qu'est-ce qu'il entend par là : la ritournelle et le galop comme les deux forces antagonistes et cependant complémentaires. Le duo ritournelle/galop est un complexe qui capture le temps de l'expérience vitale, il est réversible : La ritournelle est attachée au souvenir elle se tourne vers la perte et vers l'immobilisme, chansonnette de l'enfance ou de la jeunesse, elle est du côté de la mort. Le galop c'est la cavalcade des violons, il est actif et dynamique il entreprend le futur : c'est la suite des présents qui passent, l'action tournée vers son but. Mais comme le souligne Deleuze, le jeu se retourne car la ritournelle est aussi essentiellement territoriale ce qui lui donne sa force de vie attachée à une terre qui assure et qui rassure. Le galop au contraire correspond à un mouvement musical qui entraîne ailleurs à toute vitesse c'est-à-dire qui précipite vers la mort. Dans le boléro, nous n'avons pas ces milles variations sonores qui créent la vie du système, nous avons les deux puissances à l'état pur, la ritournelle au début de l'œuvre, par le simple effet de la reprise devient galop. Ce n'est pas exactement en même temps qu'on a la ritournelle et le galop, il se produit plutôt une inversion qui peu à peu retourne la ritournelle en galop.

Cette œuvre nous semble un exemple assez concret des effets ambigus et superposés de la ritournelle : d'une part la création d'un territoire par irruption d'un geste expressif, (rythme de la caisse claire) et l'expression est toujours *pour* quelqu'un. Le territoire concerne toujours les congénères de l'animal, si les autres n'entendent pas, il n'y a pas de nouveau territoire créé. Au premier son, la caisse claire riposte dans le sens qu'elle est force de

proposition nouvelle. On peut dire qu'elle riposte au rien, au silence, à l'absence de musique. Mais cette riposte prend appui sur le schème rythmique d'une danse traditionnelle espagnole qui surgit comme toute faite : surgie de rien et pourtant écho du passé. Le territoire se crée par le fait que cette proposition est entendue par les autres musiciens. À l'entrée du thème mélodique de la flûte, un changement survient. Cependant, peu à peu tous les instruments qui suivent le reprennent à l'identique, (chacun avec ses moyens naturels, même le trombone et le saxophone qui essaient des accents de jazz sont coulés gentiment dans le moule). Tous s'ajoutent par accumulation, le territoire s'agrandit par superposition du « même », c'est un territoire qui exacerbe son qualia expressif unique à l'excès. Ainsi, dans un autre registre enfantin, le personnage de cartoons *Mickey* dans *Fantasia* de Walt Disney ¹⁶² crée le territoire de la magie par l'expression d'une formule réussie : division extraordinaire du balai. Mais ensuite la répétition à l'identique poursuit la division des balais et le grossissement toujours plus grand du territoire de l'eau. Ritournelle obsédante qui croît en intensité et qui achemine vers la catastrophe finale : inondation chez Disney/Dukas et explosion sonore destructrice qui marque la fin de l'œuvre de Ravel. « Bref c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son » (Echenoz, p.79). Deleuze affirme que le *Boléro* « implose » et non explose : c'est de l'intérieur que la répétition s'exacerbe et crée une ligne de sortie. Ce qui arrive peu à peu provient du territoire lui-même et ne procède pas de la rencontre avec un extérieur. Le nouveau introduit par le dedans du territoire ne peut correspondre qu'à l'effondrement, à l'implosion. Il n'y a pas d'issue car la variation introduite est conduite par le processus fermé de la forme minimale décidée par Ravel : augmentation : de plus en plus de musiciens et de plus en plus fort sans qu'un changement structurel puisse accueillir cet excès. De la réussite médiatique de son œuvre, Ravel « finirait par s'inquiéter. Qu'un projet si pessimiste recueille un accueil si populaire, bientôt universel et pour longtemps, au point de devenir un des refrains du monde, il y a de quoi se poser des questions, mais surtout de mettre les choses au point. À ceux qui s'aventurent à lui demander ce qu'il tient pour son chef-d'œuvre [il répond] : « Mon Boléro, mais il est vide de musique ». Ravel a prévenu son public avant la première à l'Opéra Garnier : « son Boléro est un tissu orchestral sans musique » (Wald Lasowski, 2017, p. 252). Deleuze et Guattari décrivent en général toute musique comme « une opération active et créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle » (MP, p.369). On comprend dans ce sens pourquoi le *Boléro* serait vide de musique, s'il n'est constitué peu à peu que par une ritournelle prise dans un affect pathologique de répétition. Le *Boléro* ne serait qu'une ritournelle, c'est aussi une magistrale démonstration de la puissance mortifère de la répétition quand elle n'invente plus. Ravel joue souvent avec l'aspect machinique de l'orchestre par exemple en cassant avec une effroyable maîtrise la boîte à musique des

¹⁶² Les productions Disney reprennent dans le long métrage d'animation *Fantasia* sorti en 1940 la musique et l'argument du célèbre Scherzo d'après une ballade de Goethe *L'apprenti sorcier* composé par Paul Dukas en 1897.

innombrables valse viennoises dans *La valse*¹⁶³. Mais le cas du Boléro montre comment l'exténuation d'un territoire finit par soutirer sa propre ligne de fuite, explosion ou « implosion » qui pourtant par l'effet de catharsis produit un retournement : oui, le public est fasciné devant une entreprise aussi édifiante. La musique fait pourtant fuir la ritournelle du *Boléro*, elle la déterritorialise en provoquant son implosion, en montrant le pouvoir d'une force qui se retourne contre elle-même, force de séduction du thème dans son devenir épouvantail précipité à son paroxysme.

Jacques Bonnaure (1983¹⁶⁴) renvoie le motif de l'effondrement chez Ravel à plusieurs de ces œuvres « l'attaque des *Valses nobles et sentimentales*, la conclusion de *la Valse*, celle du *Boléro* », et il retrouve aussi cette tendance à l'excès dans la répétition « des 153 si bémols dans la pièce « le Gibet » de *Gaspar de la Nuit* ». Selon l'auteur, les œuvres de la fin de sa vie (le *Boléro* est sa dernière œuvre orchestrale), sont à tenir pour précieuses, car elles témoignent de « la fuite d'un suicide ». Il y aurait chez Ravel une accumulation des incompatibles : les œuvres décrivent « des espaces inhabitables », elles témoignent « d'un terrorisme de la politesse » puisque, sans défaire la tenue d'un langage musical qui reste classique et normé, il détruit en quelque sorte de l'intérieur le bel agencement brillant des valse viennoises par exemple dans la *Valse*. Ici aussi nous avons la force des *synthèses disjonctives* qui permettent de conserver la valse et de casser la valse ou de donner comme contenu à un motif musical à la fois de la ritournelle et du galop. L'œuvre d'art réussie retombe toujours sur ses pieds : effondrement artistique comme rempart à tous les effondrements de la vie.

4.2.3 UNE FILLETTE APPREND LA COMPTINE « MINI MINI BIR KÜR »

Sibertin-Blanc (2002) explique dans un cours dont on trouve les notes mises en ligne sur internet¹⁶⁵ qu'une *ritournelle* dans le sens que lui donnent Deleuze et Guattari, désigne de préférence la voix humaine. Cela ne veut pas dire que les ritournelles sont toujours spécifiquement vocales -nous verrons qu'elles ne sont pas non plus toujours sonores elles peuvent prendre tout élément dans le monde comme motif pris dans une habitude

¹⁶³ *La valse*, poème chorégraphique pour orchestre, est une œuvre composée par Ravel en 1919. Le commanditaire Diaghilev n'en est pas satisfait et ne montera pas la chorégraphie. L'œuvre est créée en 1920 dans sa version concert (F.R. Tranchefort, 1986).

¹⁶⁴ Jean Cassou écrit : « La volonté de Maurice Ravel était de n'employer au service de la musique rien que de l'intelligence. Aussi, dans ce strict exercice atteint-elle des contrées extrêmes où règne l'ironie, où se meuvent les automates, et plus loin c'est la zone hyperboréenne, là le génie de Ravel, ivre d'intelligence, a fini son aventure » (cité par Jacques Bonnaure p. 26).

¹⁶⁵ Cours donné à l'ENS de Lyon entre 2002 et 2007 et consulté en 2017 à l'adresse <http://cerphi.ens-lyon.fr/archives/cerphi%202002-2007/atel/rit1.htm>

(couleurs, postures, mouvements ...) - mais il lui semble intéressant de rappeler cette préférence native de la ritournelle avec le chantonnement. C'est parce que, selon lui, la voix exprime en un geste et la nature animale humaine et l'artefact culturel : elle est l'exprimé du corps travaillé par la forme humaine. « La ritournelle ne désigne pas n'importe quel son, mais spécifiquement la voix humaine. Or celle-ci se présente dans une ambivalence, puisqu'elle appartient à la fois à la nature par ses conditions organiques, et au symbolique par sa finalité communicationnelle ». De même, Helga Finter (2001) observe d'un côté la voix « proférée » et de l'autre côté la voix « chantée ». La première dont elle trouve chez Guy Rosolato¹⁶⁶ le signe « d'un clivage entre corps et langage » (p. 174) correspond à l'observation reprise par Sibertin-Blanc dans le contexte de son commentaire sur la *ritournelle*. La seconde réfère à un corps « utopique d'avant le langage » que le chant explore en particulier dans l'opéra. Ce lieu de la voix est donc bien, non pas ce qui définit la ritournelle exclusivement, mais de façon privilégiée, un point d'articulation entre plusieurs niveaux de l'expression du corps, des niveaux articulant le langage et son enveloppe sonore brute ou musicale. Le jeu d'oscillation entre territorialisation et déterritorialisation est donc toujours enrichi et facilité dans ce voisinage de la complexité orale et vocale, créée et chantée, naturelle et culturelle.

Ex. 8 : Ritournelle de Kity apprenant la comptine <i>Mini mini bir kür</i>		
Activité	Acteurs	Traces
Phase de chant après l'apprentissage d'une comptine à la maison →Mini mini bir kür, comptine enfantine turque	-Interaction mère/enfant	-Vidéo envoyée ¹⁶⁷ dans le cadre d'une évaluation (mai 2019). -Prise de connaissance intensive de la vidéo. -Annexe 1 (p. 3) photogramme à partir de la courte vidéo

En observant une vidéo qu'une étudiante m'avait envoyée pour accompagner une séquence didactique sur l'apprentissage des comptines à la maternelle, ce jeu entre territoire et territorialisation, visible dans les postures de l'enfant, m'avait frappée : Étant étudiante mais pas encore en poste, elle avait enseigné la comptine à sa fille, à la maison, ne disposant pas de la possibilité d'essayer son action au sein d'une classe. Cette comptine turque *Mini mini bir kur*, se chante sur 3 phrases différentes dans une langue inconnue de l'enfant et de la mère. La forme musicale ABA' installe trois textes différents sur deux phrases mélodiques,

¹⁶⁶ Guy Rosolato, 1974, *La voix entre corps et langage*, in : Revue de psychanalyse, 38, 1, pp. 77-94 (cité par Helga Finter).

¹⁶⁷ Autorisation pour le droit à l'image Annexe 2 (p. 5).

nous avons nommé A' la reprise de la mélodie A chantée sur un texte différent. Chaque phrase est de même durée. L'enfant maîtrise bien la partie A, paroles et musique. Sur la vidéo, nous l'entendons chanter seule sans l'aide de sa mère qui est installée sur le côté, face à elle. Le tempo adopté spontanément par l'enfant est assez allant (noire=72) ce qui dénote sa maîtrise de cette phrase du chant. La phrase B est un peu plus hésitante mais les gestes de comptage qui accompagnent en montrant 1 2 3 sur les doigts sont produits avec assurance, elle chante accompagnée de sa mère qui la soutient sur le début et sur la fin de la phrase ; le tempo déjà ralenti (noire = 66) ce qui montre une moindre assurance. Enfin, la reprise mélodique de A avec un texte différent lui pose problème car le texte n'est pas mémorisé. Le tempo de l'interprétation ralentit encore (noire = 56) pour permettre à l'enfant de prononcer les paroles et cette fois ci nous entendons la voix de la mère accompagner et même guider sa fille tout au long de la phrase chantée. Ce qui me semble frappant c'est la manière dont l'occupation de l'espace autour de l'enfant se distribue différemment :



Territorialisé :

Comme le montre le photogramme (A. 4.12) sur les images de la première colonne, le chant de la phrase A est accompagné de regards qui balayent à plusieurs reprises l'espace de droite à gauche, le regard n'est pas fixe et le cou et la tête et les épaules sont souples, le buste se balance un peu d'avant en arrière : les mouvements sont bien sûr discrets pour rester face à la caméra mais la fillette est à l'aise dans son espace qu'elle parcourt du regard. L'ensemble de ces regards parcourt l'espace dimensionnel du territoire dont parlent Deleuze et Guattari. Elle est bien chez elle dans sa maison et dans sa chanson. Nous observons une indépendance vis-à-vis de la mère que l'enfant ne regarde pas pendant cette phase.

Déterritorialisation et reterritorialisation :

Par contre (Fig. 4), surtout à partir de 24 secondes au passage à la troisième phrase A' tout le corps et le regard de l'enfant est tendue vers un point, elle avance maintenant dans un espace qui s'est transformé et rétréci et qui est devenu directionnel, son regard ne quitte

plus celui de sa mère (ou les lèvres de sa mère sur lesquelles elle peut lire le texte inconnu). Le passage entre les deux moments est très net, une fragilité s'exprime, en même temps qu'une grande attention de la mère à prendre le tempo ajusté à la diction hésitante de l'enfant. Plus aucun mouvement de va-et-vient de la tête et du corps ne vient rompre ce fil tendu directionnel. On ne voit pas la mère sur la vidéo mais elle est très présente dans l'attitude de sa fille. Une ligne virtuelle tangible se tend entre elles deux. Cet espace directionnel est très expressif, beaucoup plus expressif et tendu que l'assurance plus détendue du début. La fillette nous fait entendre l'hésitation quittant doucement le chaos.

Cette expression intensive due à la proximité du chaos appelle soudain un autre territoire qui nous est montré maintenant, celui qui se retisse entre la mère et l'enfant. La seconde phase nous montre donc la superposition d'un processus de *territorialisation* sur l'apprentissage d'une chanson qui conjure le chaos et en même temps un processus de *reterritorialisation* sur le lien avec l'adulte. Il est important de noter que l'intensification de l'expression correspond à ce double mouvement vers le territoire musical nouveau et vers la reterritorialisation sur la relation ancienne mère/enfant. Au contraire, l'assurance qui lui permet de balayer l'espace autour d'elle est beaucoup moins expressive, elle maintient l'espace, elle l'habite, le consolide, mais ne le recrée pas.

Fig. 4 Déterritorialisation de Kity chantant une comptine



Entre 24s40 et 42s27
 La fillette chante la comptine *Mini mini bir*. 3^e phrase. Elle est perdue dans sa chanson, l'espace est devenu directionnel.

L'inconnu de la comptine plonge l'enfant dans la nécessité d'un sursaut pour trouver un point stable. « La comptine d'un enfant qui chante dans le noir [... implique] le mode expressif de cette territorialisation subjectivante, qui s'opère dès qu'une vivante agence des matières expressives pour consolider son petit moi, comme un chez-soi. Le soi ne préexiste pas, mais prend forme comme éthologie des affects » (Sauvagnargues, 2013).

Notre exemple est joli parce qu'il concerne une comptine comme dans le petit conte de *Mille Plateaux* mais dans les deux cas, la comptine ne s'exerce pas à la même place. Dans les

deux cas, nous voyons apparaître simultanément le territoire (ancien) et la territorialisation (future), l'un ne va pas sans l'autre. Cependant, dans l'exemple de Deleuze et de Guattari, la comptine que chantonne l'enfant tient la place du territoire ancien sur lequel on prend appui quand on est perdu dans le noir et qu'on cherche son chemin : la chanson connue nous soutient et nous encourage, elle rappelle un territoire culturel construit. Dans l'exemple de *Mini mini bir*, c'est au contraire la comptine qui d'abord entretient le territoire puis qui exprime le chaos : et l'enfant fait renaître à cet instant le territoire ancien de son lien avec sa mère. Ce jeu très expressif nous semble particulièrement important à observer pour un enseignant. Ici, la fragilité trouve l'appui qui lui permet de s'exprimer, c'est à dire que l'on voit comment « apprendre » exprime l'insécurité et comment l'insécurité revient vers les territoires d'avant : le chaos, le territoire d'avant et le territoire à venir se créent exactement en même temps. Bien sûr on pourrait avec raison rétorquer que l'enfant perdue est obligée de se concentrer sur sa mère qui détient le texte de la comptine qu'elle suit sur ses lèvres. Le geste directionnel est dédoublé et fait coïncider dans la mère le territoire qui rassure et le nouveau à déchiffrer. Notre exemple de ce point de vue est moins pur que celui de Guattari-Deleuze.

Ce ne sont pas trois moments successifs dans une évolution. Ce sont trois aspects sur une seule et même chose, la Ritournelle [...] la ritournelle a les trois aspects, elle les rend simultanés » (MP, p. 383).

Le concept de ritournelle selon Sibertin Blanc (2002) permet de penser les processus de fixation et de déplacements sans les rapporter à une origine : « En deçà de tout monde constitué, stabilisé, voire figé par le conditionnement, il ne s'agit, ni de verser dans le mythe de l'origine, ni dans celui de la nouveauté radicale, mais de redonner à la ritournelle son caractère oscillatoire ». L'enfant dans le noir chante une comptine apprise, inscrite dans le langage, produit d'une culture territorialisée, c'est un bout de culture qu'il attrape, de même la fillette attrape un bout de lien avec sa mère, non pas comme refuge et retour au stade originel régressif, mais comme appui alors qu'elle s'élance ailleurs. Le chaos, qui est un milieu caractérisé par une « régularité parfaite qui annule toute possibilité de polarisation fixe et stable » provoque la frayeur. Or celle-ci est elle-même une riposte du centre (c'est-à-dire du territoire) : « cette extériorité ne se constitue comme telle que par la position même du centre ». En effet, d'où peut venir le sentiment de perte sinon d'une expérience préalable de l'abri ?

Nous avons voulu comprendre, à partir du concept de la *ritournelle*, comment entrer dans un territoire (apprendre) prend appui sur un élément de stabilité. Ainsi la comptine connue de Deleuze et Guattari chantée dans le noir rassure et rappelle le territoire d'avant donc *reterritorialise* l'enfant et lui permet d'avancer dans le chaos noir de la chambre. Dans notre exemple nous retrouvons le même processus mais a contrario, car c'est la comptine turque

qui confronte au chaos et l'essai intensif nécessaire reterritorialise sur le lien avec la mère. C'est en même temps que l'enfant se reterritorialise sur son lien avec la mère et en même temps qu'il entre dans un nouveau territoire en traversant sur une ligne la comptine *mini mini bir*. D'autre part, nous avons voulu, dans cet exemple, montrer que l'acte de territorialisation est intensif : il ravive les intensités préindividuelles. Celle-ci se manifeste dans la puissance d'un regard qui réagit au chaos, cette composante qui est celle d'un *devenir ligne du regard* qui nous entraîne (m'entraîne, moi, spectatrice) dans un *devenir enfant* qu'il ne faut pas entendre dans un sens bêtifiant mais dans celui d'une circulation intensive d'affects de vie. Dans sa recherche sur les pratiques artistiques à l'école maternelle qu'il a menée avec son équipe pendant plusieurs années consécutives, Jean-Paul Filiod (2008-2014)¹⁶⁸ a repéré deux catégories de postures des enfants à partir de moments qu'il a fait émerger en croisant le regard des professionnels sur les vidéos prises pendant les activités. Il repère dans les fragments qu'il a recueillis deux profils qu'il appelle *sensible incarné* et *sensible concrétisé*¹⁶⁹ ». Ceux-ci nous semblent correspondre aux deux moments identifiés dans la comptine de la fillette ci-dessus. Pour l'auteur, le *sensible incarné* relève d'une posture qui mérite d'être valorisée justement parce que c'est celle que les enseignants ne voient pas : à cet instant l'enfant est perdu soit par l'objet lui-même qui lui pose problème (ici une difficulté de mémorisation du texte) soit par l'effort que lui demande l'engagement dans une activité qui est nouvelle pour lui (oser une prise de risque). Il s'agit du moment de travail le plus intense et le plus risqué. Ce que l'auteur observe comme un état, nous l'observons ici comme une dynamique « directionnelle » déjà engagée vers un but. Mais ce but est noyé dans l'intensité du faire. À cet instant, selon Filiod, le comportement des élèves se trame de gestes (Citton, 2012) qui fonctionnent comme des symptômes de « concentration, d'attention, d'affects (ressentis) d'engagement ou de réserve » (2014). Or il nous semble très pertinent et important de valoriser ces hésitations et ces moments d'essais tâtonnants qui s'expriment quelle que soit l'activité entreprise, artistique ou non, enfant ou adulte. À l'occasion des premiers essais balbutiés et maladroits des élèves lorsqu'ils sont confrontés à une œuvre (Chabanne, Parayre, Villagordo, 2012) ou en présence des manifestations non verbales « immobilisations, regards fixes, grimaces [...], il s'agit en situation collective « de ne pas presser le pas de ce dialogue partiellement muet »

¹⁶⁸ Le site « S2S » de Jean-Paul Filiod présente un corpus de vidéos de séances filmées en classe maternelle lors d'interventions d'artistes. Ce site a été hébergé par la ville de Lyon et est à présent supprimé. Consulté en janvier 2017.

¹⁶⁹ L'auteur a en réalité mis en évidence trois catégories ; auprès du « sensible incarné » et des « formes acquises » il identifie une troisième catégorie. Celle-ci l'a été sous la pression des enseignants qui observent l'usage du langage par l'enfant comme étant toujours un fait remarquable : ainsi une catégorie spécifique « verbale » présente parfois des épisodes dans lesquels un enfant s'exclame, interprète une comptine apprise ou enfin produit une description ou un jugement sur l'activité : sont regroupés dans la même classe des faits d'oralité très différents : posture réflexive qui installe la prise de parole en surplomb, expression d'un affect qui relève d'un geste plus que du verbal, interprétation d'une comptine qui relève de la catégorie des « formes artistiques assimilées ».

(Arbaut et al. 1017). Ce véritable geste professionnel de l'enseignant consiste à accorder de la valeur à ce qui passe inaperçu car l'hésitation intensive est une trace du seuil que tente de traverser l'enfant et elle produit la preuve de l'existence de ce travail. Les forces de ce que Deleuze et Guattari appellent « la ritournelle » s'exercent au plus haut point à cet instant. Aucun passage dans un territoire qu'il s'agit littéralement de créer ne peut se produire sans cette étape qui plonge ses forces dans le chaos. Toute création de territoire fait émerger le seuil. Sur un autre plan, ces hésitations qui sont les signes d'une incompétence qu'exerce « le passage obligé vers la maîtrise » marquent une valeur de passage mais aussi et surtout marquent une valeur en soi : cette valeur est celle du *signe* dont parle Deleuze, celui qui se saisit d'une individualité et qui nous saisit en retour, et qui dans notre perspective, est nécessaire à toute rencontre. Mais alors, faudra-t-il que l'enseignant apprenne à repérer ces signes, ou plutôt qu'il s'exerce à s'y rendre sensible ?

4.2.4 GIULIO DESSINE « LA DANSE DES SYLPHES »

Ex. 9 : Synthèse disjonctive, Giulio dessine la <i>Danse des Sylphes</i>		
Activité	Acteurs	Traces
<p>Une séance d'écoute musicale de 45 minutes en classe de CE1-CE2 en décembre 2017</p> <p>→ Félix Godefroid. <i>Danse des Sylphes</i>. Deux écoutes de l'œuvre</p>	<p>Charlène, Enseignante stagiaire.</p> <p>Giulio, élève dans la classe de Charlène.</p>	<p>- Interaction orale Présentation orale <i>intensive</i> de l'étudiante stagiaire pendant un cours de M2 à l'ESPE.</p> <p>- Dessins de 4 élèves de la classe.</p> <p>- Dossier séquence rendu par l'étudiante pour l'évaluation Annexe 3 (p. 7)</p>

Des enfants (en particulier Giulio qui retiendra notre attention) dessinent en écoutant la pièce pour harpe de la *Danse des Sylphes* composée par Félix-Dieudonné Godefroid, harpiste virtuose belge de la première moitié du 19^e siècle et qui a composé de nombreuses pièces solistes pour son instrument. Voyons comment nous pouvons considérer ces dessins qui constituent des traces de leur écoute, c'est-à-dire que nous ne considérons pas ces dessins comme « des traductions d'une perception [musicale] qui se serait construite indépendamment d'elle, mais comme un moyen par lequel la perception s'intensifie, se densifie » (Arbouet & al., 2017) et constitue une clé d'accès au sens. Cet exemple peut être

critiqué parce que les informations que nous avons recueillies sont largement lacunaires et donc parce qu'elles ne nous permettent pas de « savoir » la vérité des processus qui connectent les dessins aux écoutes d'un enfant. Mais cet exemple nous aide à expérimenter un mode d'analyse. Nous pensons que toutes les suppositions que nous faisons sont crédibles, c'est ce qui nous importe, montrer un potentiel dans ce qui est montré afin de nous donner des pistes possibles pour comprendre des processus de rencontres. Nous commençons par décrire l'œuvre assez approximativement. Très inhabituellement et c'est peut-être pour cela que notre travail s'émancipe des cadres de la musicologie pris au sens strict, nous envisageons de parler de la réception comme d'un produit en n'envisageant que ce qui a causé en partie son événement et en laissant dans l'ombre l'ensemble des autres caractéristiques de l'œuvre. C'est parce qu'il suffit de connaître un tout petit trait de l'œuvre presque par ouï-dire, que cette démarche est rendue possible : ainsi on ne sait presque rien de tel enfant et presque rien de telle œuvre mais on a une trace tangible de la rencontre entre les deux. Rappelons que pour Deleuze et Guattari ainsi que pour Simondon, l'individu existe dans la prise qui fait rencontre. Nous considérons que le dessin d'enfant ci-dessous constitue la trace d'une conduite d'écoute métaphorique. Celle-ci a été recueillie par une étudiante de Master MEEF¹⁷⁰ 2^e année lors d'une expérimentation dans sa classe de stage. La séance n'a pas été filmée, nous ne disposons donc que de déclarations orales de l'étudiante, ainsi que de sa fiche de préparation¹⁷¹.

La danse de Sylphes est une pièce de genre d'allure brillante. Elle est la pièce aujourd'hui la plus jouée du compositeur et fait partie du grand répertoire soliste de la harpe d'orchestre¹⁷². La pièce dure 6'25 dans l'interprétation de la harpiste Marielle Nordmann en 1990. Elle se présente comme un rondo dont le refrain *Allegretto* d'allure légère présente une carrure classique au dessin rythmique affirmé, sautillant et en doubles croches pointées. Celui-ci est joué à deux reprises. La pièce débute par un *Andante* d'introduction aux figures et au tempi fluctuants qui contraste avec la présentation du thème du refrain. De nombreuses indications de nuances mettent en valeur une grande expressivité au niveau de la dynamique sonore (du triple piano au fortissimo), avec des jeux d'arpèges qui installent un climat de fantaisie. En outre, le compositeur note par des indications verbales le caractère souhaité dans l'interprétation. On lit successivement sur la partition : *molto leggiero, dolce, grazioso, avec force*. Ces nombreuses indications soulignent le caractère fluctuant et contrasté de l'œuvre. Voilà ce que note Denise Mégevand dans le livret d'accompagnement du Disque Compact : « Danse des Sylphes : sommet de la difficulté, tout l'arsenal de la virtuosité : harmoniques, trilles, notes synonymes, gammes glissées ; les

¹⁷⁰ MEEF : Master Enfance Éducation et Formation

¹⁷¹ Le compte rendu de ce travail en classe est joint en Annexe 3 (p. 4).

¹⁷² Nordmann M., 1990, Harpe Erard, « La danse des Sylphes », 6'28, Félix-Dieudonné Godefroid, présenté par D. Mégevand, Erato-Disques WE 810 ZK 2292-45482-2. Godefroid F., *La Danse des Sylphes, Étude caractéristique*, Mayence-Leipzig, B. Schott's Söhne.

doigts de Marielle Nordmann deviennent des sylphes légers, aériens, ils voltigent, suscitent l'image, créent le mystère, l'irréel ». Le 19^e siècle romantique marque une prédilection pour les répertoires de virtuosité ainsi que pour l'évocation de scènes dont les personnages sont souvent empruntés au monde des mythes ou des légendes : en effet, les sylphes sont des « esprits de l'air », des êtres surnaturels que l'on trouve dans la mythologie celte et germanique : « ils sont composés des plus purs éléments de l'air où ils vivent dotés d'ailes et qui se déplacent d'un vol léger, rapide »¹⁷³.

Charlène, étudiante en Master 2 à l'Espé¹⁷⁴, est nommée deux jours par semaine dans une classe de CE1/CE2 de Moselle. Pendant son stage en responsabilité, elle a mis en œuvre une séquence d'enseignement en Éducation Musicale. Lors de son retour en formation, elle a présenté son travail à ses collègues. L'objectif de la séquence d'enseignement est de faire découvrir la harpe d'orchestre en mettant en œuvre une didactique favorisant l'approche sensible de l'œuvre : *aesthesis* en grec veut dire la sensibilité : l'écoute « sensible » privilégie l'émotion et les expériences multi sensorielles associant les sensations des cinq sens ainsi que le mouvement. Ainsi, elle évite la découverte trop principalement et trop rapidement tournée vers la conduite taxinomique que favorise la posture analytique. Il s'agissait de susciter lors de l'expérience d'écoute, des sensations directement visuelles, kinesthésiques, tactiles, spatiales à l'écoute du morceau¹⁷⁵ dans une perspective plurimodale qui permet d'enclencher des résonances entre les modes d'expression ici musical et dessiné (Chabanne, 2017). Le dessin se ferait médiateur d'une impression musicale. La séance s'est déroulée en deux temps. Une première écoute du morceau¹⁷⁶, permet la découverte libre : « Je vais vous passer un morceau de musique. Vous allez tous mettre la tête sur la table et écouter attentivement ». L'enseignante interroge ensuite la classe avec plusieurs questions plus ou moins ouvertes : « Qu'est-ce que vous pensez avoir entendu ? Est-ce que le son était agréable ou désagréable pour vous ? À votre avis, c'était quel instrument ? ». À la suite de cette première phase de découverte, très certainement menée sous la forme du dialogue pédagogique, les élèves doivent produire un dessin libre pendant la réécoute du même extrait musical toujours présenté sous forme audio : « Quand vous écoutez la musique, à quoi cela vous fait penser, qu'est-ce que vous imaginez ? Je vous demande de le dessiner. »

¹⁷³ « Sylphes », tlf, [en ligne].

¹⁷⁴¹⁷⁴ ESPÉ : École Supérieure du Professorat et de l'Éducation est devenu INSPÉ Institut National Supérieur du Professorat et de l'Éducation depuis septembre 2019.

¹⁷⁵ Cette approche par « le sensible » est présente dans la « Charte pour l'éducation artistique et culturelle » publiée par le Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle le 27 février 2017. On y lit au point 4 : « l'éducation artistique et culturelle contribue à l'émancipation et à la formation de la personne et du citoyen à travers le développement de sa sensibilité, de sa créativité et de son esprit critique. C'est aussi une éducation par l'art ».

¹⁷⁶ Charlène attribue dans sa séquence (voir annexe 3, p. 6) la pièce pour harpe de Félix Godefroid *La danse des sylphes* au compositeur Alphonse Hasselmans, collègue harpiste du compositeur. Nous avons retrouvé l'origine de son erreur dans le site pédagogique « découvrir la musique online ». Il n'existe pas de « Danse des sylphes » de Hasselmans.

<http://decouvrir.la.musique.online.fr/harpe.html>

Elle note sur sa fiche qu'il faudra « préciser [aux élèves] que c'est personnel, que chacun est libre de dessiner ce qu'il veut ». Pendant le temps d'écoute elle passe auprès des élèves pour encourager leur travail, elle remarque alors la production hors norme d'un élève qu'elle évalue intérieurement comme étant « n'importe quoi » mais elle ne le questionne pas pendant le temps de dessin sur son travail. Pendant cette phase du travail, elle a remarqué que Giulio hésite, il lui a fallu un temps avant de se lancer dans le dessin.

L'événement, c'est l'émotion de l'étudiante qui découvre l'explication inattendue et pertinente de l'enfant alors qu'elle lui propose de montrer son dessin qu'elle pensait hors sujet. Elle voit se renverser d'un coup son *a priori*. Pour cette étudiante, en voyant les productions des élèves, une opposition binaire s'était tendue entre les deux pôles de ses représentations de ce que sont une « bonne » et une « mauvaise » réponse. « Je pensais qu'il avait fait n'importe quoi » nous a-t-elle déclaré oralement¹⁷⁷. Mais il s'agit d'une prémisse d'opposition entre ces deux pôles car celle-ci est suivie d'un demi-tour instantané puisque la « mauvaise » réponse devient subitement bonne, et même, elle devient la meilleure de toutes. Ce changement peut s'analyser comme procédant d'un agrandissement soudain du plan de l'organisation scolaire qui s'ouvre pour accueillir la production et le travail différent, non attendu et pertinent de l'élève. Ce n'est pas l'énergie d'une synthèse disjonctive puisque persiste la conception binaire que des bonnes et des mauvaises réponses existent dans sa classe, mais ce qui change c'est au moins qu'un doute se soit peut-être infiltré dans son esprit à cette occasion : sait-on jamais par quoi une réponse peut-elle devenir bonne ? D'autre part, c'est surtout l'enthousiasme avec lequel elle fait partager sa découverte, qui entraîne, par contamination, notre enthousiasme à l'écouter évoquer ce fragment de vie de classe. « Que s'est-il passé ? » se demandent Deleuze et Guattari (MP, pp.235-253) pour susciter ces affects enthousiastes.

En voyant le dessin de Giulio, notre point de vue a oscillé, comme tendu entre des opposés : L'affect de Charlène est dû à la fois à l'originalité de la réponse de l'élève et à sa pertinence qui a retourné sa représentation. Elle découvre d'abord une réponse inédite à sa question musicale et elle découvre ensuite que cet élève produit une bonne réponse alors qu'elle s'attendait à n'importe quoi. Charlène a donc appris doublement de l'élève ce qui explique la ferveur de son enthousiasme. Cette ferveur nous a d'abord affectée positivement en prenant connaissance du dessin, et plus tard nous nous sommes méfiée : se méfier de ses propres affects place dans une position d'étrangeté. Adhérer d'un coup et se méfier après coup de l'affect, encore une autre disjonction celle-ci est jouée à l'intérieur de nous-même. Enfin, nous pouvons aussi remarquer une particularité très clairement mise en évidence dans cet exemple : c'est notre rencontre avec la rencontre de Charlène qui a rencontré

¹⁷⁷ L'événement s'est produit alors que nous n'avions pas de dispositif de captation vidéo ni audio. Je rends compte ici *a posteriori* de mes souvenirs des explications de l'étudiante qui m'a envoyé son dossier accompagné des productions de ses élèves.

l'écoute de l'élève ayant lui-même rencontré la musique. Voilà ce que nous relatons ici, c'est un phénomène de rencontres en chaîne.

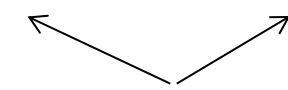

L'enfant déclare en présentant son dessin à ses camarades qu'il ne savait pas quoi dessiner parce qu'il trouvait que la musique était à la fois violente et douce. Il a cherché comment il était possible de dessiner quelque chose qui possède les deux attributs qu'il pensait incompatibles. C'est alors que lui est venue l'idée de dessiner une « explosion d'amour ». Le grand cœur que l'on voit en filigrane en dessous du motif **TNT** et les petits cœurs qui viennent encadrer la scène réfèrent au thème de l'amour que l'enfant associe à la douceur et l'inscription **TNT** dénote l'explosif qui représente le pôle de la violence.

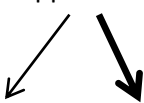


La question que nous posons est celle de la nature de cette production enfantine : quelles sont les connexions, quelles disjonctions pouvons-nous relever ? Nous avons représenté sous forme de tableau en 5 étapes successives ce qui dans l'action s'est peut-être produit quasi simultanément. Rappelons que la puissance d'une synthèse disjonctive est celle de produire du neuf par l'effet d'une tension créée entre des opposés tout en conservant intacts les termes de l'opposition.

Phase 1 et 2 : L'enfant écoute la musique qu'il trouve à la fois violente et douce mais l'évidence de l'expression musicale qui allie avec souplesse les deux contraires n'est pas problématique pour l'enfant au niveau de la perception sensible. L'œuvre tend l'élastique dyadique entre les opposés du « violent » et du « doux » auxquels a été sensible cet élève. Mais on lui demande de dessiner. L'enfant est maintenant face à la dialectique de l'exclusion

qui constitue le principe de toute disjonction. Ici, nous avons bien un effet d'indécision produit par l'expression musicale qui rapproche deux pôles qui semblent s'exclure : ce qui est violent n'est pas doux, ce qui est doux n'est pas violent : « si l'un est, alors l'autre n'est pas. Il n'y a pas de milieu, le tiers est exclu » (Mengue, p. 61). Dans cette première impression réflexive, l'enfant éprouve la disjonction mentale au niveau des concepts qui annule la possibilité du tiers : il n'existe pas de cas qui puisse faire cohabiter doux/violent qui se présentent comme des contraires. En même temps, il éprouve la disjonction incluse expérimentée dans la sensation musicale, comme preuve exemplifiée d'un possible qui maintenant lui pose un problème. C'est par le fait qu'on lui demande de dessiner (donc de représenter) la musique que l'enfant se demande « quoi » dessiner que le dilemme se pose.

Fig. 6 Schéma du processus de disjonction incluse à partir des traces d'écoute de Giulio		
Les flèches en trait épais soulignent le versant tendant à la territorialisation – en trait fin le versant tendant à la déterritorialisation		
Concept	Sensible	Remarques
Un tiers exclu Ce qui est violent ≠ Ce qui est doux	Pas de problème En même temps violent et doux : la musique	Les deux expériences concevoir et percevoir ne sont pas encore mises en relation
 Instant d'une disjonction		Quoi dessiner ? Instant d'une disjonction entre perception et représentation du concept
« une explosion d'amour » 		La solution est trouvée : elle conjugue pour l'enfant les valeurs de douceur et de violence.
Déterritorialisation de la musique : « devenir explosion d'amour de la musique »	Création d'un territoire expert de l'écoute musicale de l'enfant	Tout devenir présente les deux faces inséparables d'une déterritorialisation et d'une territorialisation.

<p>Mise à jour d'une opposition dans la musique</p> 		<p>Comment s'inscrit dans le sensible l'effectuation de la disjonction dans la durée ?</p>
<p>Versant déterritorialisé</p> <p>La relation se tend dans le concept avec l'apparition d'une question autrement posée : « qu'en est-il d'un écart doux/violent ? » « Comment est-ce que je me positionne au sein de celui-ci ? » « Qu'en est-il d'un monde possible doux et violent ? »</p> <p style="text-align: center;">Et/ou</p> <p>La relation se tend dans le sensible : poursuivre l'écoute musicale du violent et du doux dans la musique</p>	<p>Versant territorialisé</p> <p>La réponse éteint la question au niveau du concept. Celle-ci se présente comme une exception qui n'engage pas pleinement la synthèse disjonctive</p> <p style="text-align: center;">Et/ou</p> <p>La réponse éteint la sensation dans l'écoute musicale : une territorialisation est possible de l'expression musicale sur la métaphore / cliché</p>	<p>Comment l'opposition est-elle expérimentée ?</p> <p>Sans un retour vers le sensible de l'œuvre pour expérimenter la disjonction dans l'acte de l'écoute, c'est le versant territorialisé qui pourrait prendre le dessus et se substituer à l'expression musicale. L'exemple d'Isabelle (Ex. 1) questionne ce point. La métaphore éteint dans ce cas le pouvoir expressif de la musique, elle se substitue au sensible et tend au cliché en « répondant à la question ».</p>

Phase 3 : D'abord, nous voyons que « la solution » du problème crée une nouveauté dans le système de la disjonction en annulant la clôture du tiers exclu qui est maintenant inclus. Cependant nous notons que la tension problématique est résolue. En effet, la solution trouvée ne fragilise pas l'opposition entre les deux piliers que constituent les deux pôles conceptuels violent et doux. Entre ces deux opposés incompatibles, il existe pourtant maintenant au moins deux cas qui assemblent violence et douceur : cette œuvre de Godefroid et l'expérience ou le concept d'une explosion d'amour. Évidemment, c'est un début, il faudrait faire proliférer les exemples, des hétérogènes, des sensations, une rêverie, une multiplicité possible entre les pôles « violent » et « doux » dont l'exclusion se trouve maintenant ébranlée. Cependant, l'enfant a produit la synthèse disjonctive, et ce qui est à souligner, c'est qu'il a posé tout seul son problème auquel il a trouvé une solution.

Phase 4 : Mais il peut se faire entendre dans la réponse de l'élève comme l'effet d'un double mouvement de « déterritorialisation » et de « territorialisation » simultanés. En effet, devant toute la classe, l'enfant surprend la maîtresse et étonne ses camarades par sa réponse originale. En effet, comme nous le verrons ensuite dans le chapitre 5, l'intensivité de son geste qu'accompagne l'expression du dessin crée sa position de héros ou peut-être celle d'artiste à cet instant, lui fait gagner un territoire qu'il vient de créer : celui de l'expert dans

cette séance de musique. C'est son dessin qui se déterritorialise : le dessin devient musique alors que la musique devient quelque chose du dessin, la musique devient explosion de douceur.

Phase 5 : Oui, mais la réponse est peut-être trop simple, elle fonctionne d'une certaine façon comme un cliché. Même si tout dans la situation concrète nous échappe et qu'il est impossible de décider ce qui s'est passé pour Giulio, même si l'on nous rappelle que l'élève aurait certainement son mot à dire, que pour évoquer son dessin il avait une expression, un ton, un enthousiasme particulier, certains mots dans l'énonciation, une hésitation, nous avons le droit de faire l'hypothèse qu'un cliché peut s'insinuer dans l'entre deux ... au sein même de la réponse dessinée, au sein d'une écoute musicale emprisonnée dans la reconnaissance. On ne peut savoir et on ne saura pas ce que dit ce geste de l'enfant, comment il lui arrive dans cet écart problématique avec la musique. Il nous semble pourtant possible de souligner la fragilité de la ligne de fuite rabattue peut-être très vite sur le cliché d'une solution toute faite, il nous semble que l'oxymore disponible « explosion d'amour » pourrait combler le trouble de l'instant critique. Plantés sur l'estrade il y a le « violent » il y a le « doux » et maintenant (nouveau tout de même) il y a « l'explosion d'amour ». Fin du problème. Que nous manque-t-il ? La réécoute de *La danse des sylphes* pour maintenant l'écouter avec une oreille de spécialiste, « aimantée » par la métaphore forte ainsi que le remarque Spampinato en 2015, et que constitue ici le dessin de Giulio. Pourtant, nous valorisons le dessin de Giulio certes, il écrit TNT ce qui constitue une sorte d'étiquette mais il choisit des tons violets et rouge et s'il juxtapose les cœurs qui pourtant entourent l'explosion, il semble que son dessin vienne subvertir un ordre : les bandes verticales orange et rouge sont comme l'alternance des expressions différentes exprimées dans la musique, puis le N est renversé entre les deux T et en surimpression un grand cœur violet rompt l'ordonnance stricte des stries verticales et des deux T. Il nous semble que ce dessin pourrait nous montrer l'élaboration d'une réponse complexe qui cherche à contredire notre analyse en termes de cliché.

Nous dirions donc que le dessin intervient comme un *shifter* qui accompagne la déterritorialisation de la musique, entendue à présent avec l'analogie métaphorique, et nous permettant d'ouvrir l'écoute sur des mondes possibles que concrètement, réellement, l'œuvre produit devant nous. Et nous dirions, en écoutant Deleuze et Guattari, que c'est en même temps que l'image métaphorique assagit sur elle-même le processus musical et en même temps que l'image ouvre une brèche qui fait filer la musique en nous faisant devenir, en même temps qu'elle territorialise la question ouverte par le sensible sur le cliché d'une solution, en même temps que Giulio crée son nouveau territoire d'écouteur de choix. Il nous a semblé que certains exemples de la recherche sur l'écoute métaphorique de Spampinato fonctionnaient sur le même principe : À l'écoute d'une pièce de Debussy, l'auteur rapporte que certains auditeurs affirment : « Cette expérience musicale est une expérience de mouvement dans l'eau et cette expérience est une expérience de danse ». Cela a conduit l'auditeur à évoquer « une valse sous-marine de poissons et de crustacés » (Spampinato, p.

59). Une telle conduite métaphorique fonctionne comme un attracteur qui soit fait filer dans la rêverie au plus près du son, soit territorialise sur une bonne solution. L'exemple d'Isabelle écoutant Britten nous avait aussi permis de réfléchir à l'intensification potentielle de l'écoute par la métaphore. Le concept de la synthèse disjonctive associé à celui de la ritournelle viennent compléter ces premières observations. Nous pouvons envisager ce phénomène dans une perspective qui reconnaît l'intensification de l'expérience à la condition d'une disjonction incluse qui doit – de notre point de vue- être sentie et pensée pour développer sa puissance d'affect.

5 PUISSANCES DU SON. PUISSANCES DE LA MUSIQUE

La cigale, est-ce une mesure, est-ce un rythme ? Elle est sonore, on sait qu'elle est là.
Elle fait son cri-cri puis se tait ...

Nous avons abordé dans le chapitre précédent les effets simultanés de la ritournelle en faisant allusion à la prééminence du sonore dans ces phénomènes : mais pourquoi cette mise en avant des puissances énergétiques du son ? C'est parce que « le son nous envahit, nous pousse, nous entraîne, nous traverse [... parce qu'ayant] la plus grande force de déterritorialisation, il opère aussi les reterritorialisations les plus massives les plus hébétées, les plus redondantes. Extase ou hypnose. La ritournelle est sonore par excellence mais elle développe sa force aussi bien dans une chansonnette visqueuse que dans le motif le plus pur » (MP, p. 429). Nous nous attardons dans ce chapitre 5 sur les caractéristiques qui font du sonore un vecteur privilégié des mouvements de dé-re-territorialisation, d'abord en considérant le sonore en lui-même, puis à partir de plusieurs concepts de *Mille Plateaux* en lien avec la notion d'*expression* qui est indissociable du processus de *devenir* tel que le conçoivent Deleuze et Guattari dans le contexte de leur philosophie vitaliste. Cela nous rapproche de notre question des rencontres avec les œuvres car en effet, certaines de ces expressions animales ou humaines sont observées par Deleuze et Guattari comme des gestes prototypiques de l'expression artistique : de ce point de vue, il est possible d'affirmer que « ce qui se passe dans l'art est l'archétype de ce qui constitue tout réel » (Villani, 2005, p. 118). Nous aborderons les notions d'*expression*, de *rythme*, de *devenir*, d'*heccité*, en lien avec des exemples, certains qui ne sont pas observés en relation avec de la musique, d'autres en lien avec la réception/production d'œuvres musicales de différents genres et époques.

5.1 LA MUSIQUE ET LE SONORE

Après avoir considéré les caractéristiques du son en tant que spatiales, temporelles, liées au mouvement et à nos moyens perceptifs, nous prendrons le temps de comprendre comment, dans la musique, se définit le concept complexe de *rythme* auquel Deleuze et Guattari

accordent un rôle clé dans la mise en route des événements liés aux changements qui surviennent dans nos exercices vitaux. Le rythme tel que l'a défini le musicien Pierre Boulez en 1963 a beaucoup marqué la manière dont Deleuze et Guattari le mobilisent dans leur montage philosophique.

5.1.1 LES PUISSANCES DU SON

Dans *Mille Plateaux*, le sonore semble détenir une fonction forte en lien avec sa capacité à faire sortir les êtres vivants de leurs gonds. Le nom de *ritournelle* donné par Deleuze et Guattari à l'un de leurs concepts clé dans cet ouvrage connecte directement le motif d'un vecteur sonorisé et musical, la *ritournelle*, au processus des mouvements vitaux de toutes natures : existentiels, migratoires, découvertes, replis, ou errances. La *ritournelle* intervient comme un agent au cœur des processus vitaux. « Mais justement, pourquoi la ritournelle est-elle éminemment sonore ? » (MP, p. 429-430). Les auteurs ajoutent : « Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée » (MP, p.382). Dans la mythologie grecque, le fil d'Ariane guide Thésée et l'aide à sortir du labyrinthe et à vaincre le Minotaure, il fait sortir du chaos qui effraie ou de la maison qui emprisonne ; le chant d'Orphée enchante, entraîne ailleurs et nous captive tout à la fois. Nous voudrions, dans le contexte d'un travail sur la rencontre avec l'œuvre musicale, comprendre comment le son exerce cette sorte de privilège que Maël Guesdon (2016) s'empresse de relativiser : « le "rôle-pilote" du son est donc décrit uniquement en fonction de sa capacité à diversifier les sémiotiques de tel ou tel milieu vital [...] il s'agit de mettre en valeur la *variabilité expressive* en ce qu'elle traverse et transforme les registres établis. Si bien que la comparaison des composantes sonores et visuelles, bien loin de construire une ontologie formelle ou même une hiérarchie des facultés, se trouve systématiquement prise dans l'affirmation de l'hétérogénéité immédiate des agencements : multisensorialité, synesthésie, voisinages » (p. 290). Il n'existerait donc pas des fonctions propres attribuées à des sensations distinctes, le son serait simplement plus labile, il se chargerait plus facilement de significations les plus variées et s'en affranchirait de même. Ce sont ses propriétés, en lien avec notre système perceptif, qui présentent des caractéristiques "matérielles" de souplesse et de ductilité qui sont mises en relief par les auteurs pour expliquer la place de leader non exclusive que prend le son dans les phénomènes de *déterritorialisation* ou de *reterritorialisation*. Nous nous arrêtons un peu sur ces caractéristiques du son.

La dimension du temps

Comme l'explique Bogue dans sa conférence sur la ritournelle (2013), un seul coup de tonnerre dans le vide sidéral divise définitivement le temps entre « avant » et « après ».

C'est la même chose avec toutes les expériences que nous faisons, quelle que soit la modalité sensorielle, à la condition que le coup de tonnerre prenne pour nous le sens singulier d'un tel événement. Le *rythme* que produit l'événement n'est plus du chaos puisqu'il se détache fortement de lui, un seul coup dans le vide sidéral révèle ce vide jusque-là ignoré, ainsi « l'éclair se distingue du ciel noir mais doit le traîner avec lui comme s'il se distinguait de ce qui ne se distingue pas » (Deleuze, 1968, p. 44). De même que l'éclair divise l'espace ténébreux et lumineux, le coup de tonnerre crée l'avant et l'après dans l'espace lisse du temps, il crée au sens propre, un sens directionnel dans l'espace-temps c'est-à-dire que l'instance d'une *dyade* avant-après est instantanément formée. Observons que si un seul coup distingue un possible dans le chaos en indiquant une direction (avant et après), une sirène tous les premiers mercredis du mois ou un coup de canon tous les jours à midi sur le Gianicolo à Rome, par la répétition et par le caractère équidistant du phénomène, permettent de rendre compte d'une durée. En l'entendant et en le reconnaissant, nous savons que nous sommes ici chez nous, quelle heure ou quel jour nous sommes. Le son est maintenant lié à l'entretien d'un espace dimensionné, car chaque déclenchement de la sirène contracte le souvenir des fois précédentes. Or remarquons que lorsque nous sommes frappés par le tonnerre ce choc ouvre une perspective nouvelle mais quand cet orage, comme dans certaines régions du monde et à certaines saisons, devient quotidien nous habitons un temps construit. C'est donc parfois la possibilité de vivre les deux à la fois.

Le son et l'espace

Jean Luc Nancy (2002) écrit que « Le présent sonore est d'emblée le fait d'un espace-temps : il se répand dans l'espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l'espace concret même de sa résonance, sa dilatation et sa résonance » (p.32). Ce propos se retrouve dans l'observation du compositeur Claude Risset qui affirme que « les sons contournent plus facilement les obstacles que la lumière ». Le son est donc un marqueur puissant de l'espace. Pourtant, c'est le dire trop faiblement ainsi, car le lieu se trouve véritablement animé par le son qui s'y propage au point que Nancy écrit que le lieu n'est pas le réceptacle du son mais un « sujet » ce qui implique comme une tension entre deux termes : le son est à la fois ce que produit son origine (cette cloche qui sonne) mais il est aussi l'espace vibrant que cette cloche fait résonner et qui en est littéralement habité. Eugène Minkovski¹⁷⁸, que cite Anne Boissière (2018), aborde l'auditif du point de vue de la plénitude du « retentir » : C'est « comme lorsqu'on dit de la forêt qu'elle se remplit du son du cor, quand celui-ci retentit. On considère alors, non le mouvement du son en tant qu'il se propagerait à partir du cor du chasseur, pour se dilater et ensuite disparaître comme on l'imagineraient pour un liquide épousant les formes d'un contenant, on insiste sur le tressaillement de la forêt qui vibre avec lui. Ce n'est donc pas la source sonore que l'on retient, mais le dynamisme du son dans son

¹⁷⁸ Eugène Minkowski, 1999, *Vers une cosmologie, fragments philosophiques*, présentation de J. Chazeaud, Paris, Payot, pp. 101-110 (cité par Anne Boissière, p. 50).

aptitude à communiquer la vie – dans une perspective cosmique s'étendant à l'univers fut-il de l'ordre d'un microcosme comme dans l'exemple de la forêt » (p.58-59). Cet emplissement sonore d'un espace qui devient « sujet » peut se dire autrement, et pour reprendre la terminologie de Deleuze et de Guattari, on dirait que la forêt est prise dans un *devenir sonore* alors que le son du cor lui-même *devient* forêt. Pour Erwin Straus (1935¹⁷⁹) le son qualifie aussi le « lointain » : Il s'agit alors de l'émergence d'une qualité très spéciale : « le retentissement est là-bas, on ne sait où, on ne sait quelle direction, mais c'est un repère absolument certain [...] le retentir donne une limite et paradoxalement rapproche [...] il met un terme à l'inivable de l'illimité » « dans cette illimitation, toute localisation fixe et définie s'abolit. Il n'y a plus d'ici relié à un là par un chemin quelconque. Le chemin a disparu et avec lui toute possibilité de se mouvoir » (Boissière, 2014, p.61). Le son se trouve ainsi en affinité avec un mystère : rompant son attache avec son origine, devenant l'espace dans lequel il retentit, faisant exister cet espace sans toutefois le limiter, posant une limite certaine à l'immensité de l'espace sans limites tout autour, limite qui ouvre un espace qui devient vécu et qui, dans le même temps ne permet plus de se mouvoir puisqu'il n'y a plus de points remarquables vers où se diriger et à privilégier, tout point de l'espace est devenu sonore. Cette puissance du sonore qui crée littéralement l'espace et que décrivent ici Minkowski et Straus nous semble pouvoir expliquer aussi en partie l'importance accordée au pouvoir du son de *la ritournelle*.

Jean Luc Nancy poursuit en observant cette fois ci du point de vue d'une subjectivité de l'auditeur, l'existence d'un « sujet » comme absenté pendant qu'il écoute. Il distingue les deux postures selon lui opposées de l'aguet visuel et sonore : « Tandis que le sujet de la visée est toujours déjà-donné, posé en soi à son *point de vue*, le sujet de l'écoute est toujours encore à venir, espacé, traversé et appelé par lui-même, sonné par lui-même » (p. 44), car on regarde souvent ce qui est, et on écoute toujours ce qui est à venir. Le sujet s'absente pour aller vers le son. Nancy ajoute alors que dans la perception du son, « il n'est peut-être aucun sujet sauf à être le lieu de la résonance ». Il est possible, à ce propos, de noter la proximité « dans la langue allemande entre ouïr et obéir : *hören, horchen, gehorchen*. Écouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme *obéir*. L'audition, l'*audientia* est une *obaudientia*, est une obéissance » (Quignard, 1996, p. 108). Cela fait dire à Erwin Straus que « le ton a une activité propre, il se précipite sur nous, nous saisit, nous affecte, s'empare de nous » (p.50, cité par Boissière). Alors le son du cor qui occupe l'espace résonnant de la forêt serait aussi celui qui occupe le sujet littéralement résonné et qui s'indistincte dans l'ensemble ainsi constitué. Jean Luc Nancy (2002) précise

¹⁷⁹ Erwin Straus, 1935, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1989 (cité par Boissière, p. 61).

qu'écouter c'est « entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré ». C'est simplement que, de même façon que le son du cor fait vibrer la forêt tout entière, il fait aussi vibrer notre corps au-dedans tout en nous projetant au-dehors. Être à l'écoute selon lui, c'est être « à la fois au dehors et au-dedans, du dehors et du dedans » (p. 33). Pascal Quignard ajoute « Le son ignore la peau, ne sait pas ce qu'est une limite : il n'est ni interne, ni externe. Illimitant il n'est pas localisable. Il ne peut être touché : il est insaisissable » (p. 107). Selon Nancy, il ne serait pas possible d'appliquer entièrement une telle description « aux autres modes de pénétration sensible que sont l'odeur et la saveur, et encore moins la luminosité ». En effet, il nous semble que par exemple l'odeur du tilleul au mois de juin ou la lumière blanche d'un cerisier en fleur couvrant de ses branches une courette nous entre par le nez ou les yeux et nous inonde et nous immerge complètement alors que nous la traversons. Peut-être sommes-nous comme anesthésiés au-dedans par la lumière et l'odeur alors que l'appel sonore nous tire au dehors, ou plutôt qu'il fait les deux gestes en même temps : il nous emplit en dedans mais il nous jette au dehors par le fait que le son n'est jamais tout à fait là mais toujours en train d'arriver, à venir.

D'autre part, Erwin Straus (1935) développe la notion, pour lui essentielle, « d'espace acoustique » qu'il ne dissocie pas du sentir et du « se sentir vivant ». Il est vrai qu'Erwin Straus fait référence à « l'espace acoustique » ouvert par le son musical qui pousse « le pas à la danse », tous les sons ne possèdent pas pour nous cette qualité spéciale d'emplir l'espace en nous traversant, ce qui est donné à la puissance de ce qu'il nomme le « ton ». Straus décrit cet état très spécial qui enveloppe celui dont le pas est pris par la danse : non pas une danse chorégraphiée nous rappelle Anne Boissière (2011), mais un *devenir* espace acoustique du corps, *devenir* danse de la musique. Ces sons, lorsqu'ils sont pris par le rythme (qui prend pour Straus le sens non défini de « ton » ou de musique), ouvrent instantanément un espace acoustique comme une parenthèse spatiotemporelle dans laquelle se mouvoir prend un sens tout différent parce que la limite entre le corps et l'espace et le son et le mouvement dansé s'associent pour un « devenir-un ». Soudain, le pas change imperceptiblement de nature¹⁸⁰. Comme celle des tilleuls et de la brise un soir de juin, et comme celle du cerisier au jour de sa floraison sous un ciel gris ou comme celle du cor qui fait sonner le bois. Nous avons déjà abordé cet espace acoustique de Straus plus haut en faisant allusion d'un « territoire dans le cosmos », ou d'un « cosmos dans le territoire », il s'agit d'un espace non dimensionné, ou dé-dimensionné et que pourtant nous habitons.

L'unité du sujet est menacée par le son d'une autre façon. En effet, si le son du dehors d'une part estompe les limites entre nous et le monde, d'autre part cette limite est aussi effacée par les sons que l'on produit au-dedans, en chantonnant ou en parlant par exemple : Nancy rappelle que Pascal Quignard (1996) dans *La haine de la musique* écrit que « celui qui émet

¹⁸⁰ Ce que décrit Straus est ce que l'on pourrait s'appeler une *heccéité* dans *Mille Plateaux*, ce que nous verrons plus loin.

un son entend le son qu'il émet ». Mais, plutôt que de produire une sorte de dédoublement comme lorsqu'on se voit dans un miroir, cette faculté de nous entendre de l'intérieur et de l'extérieur se jouerait là-aussi surtout le versant d'une « projection », comme si s'entendre soi s'effaçait au service d'une indistinction entre soi et le monde, pour un possible *devenir rumeur*.

Le visuel attaché, le sonore distendu

Nancy ajoute que « le son n'a pas de face cachée, il est tout devant derrière et dehors dedans, sens dessus dessous par rapport à la logique la plus générale de la présence comme paraître » (p. 32-33), en cela il diffère de nos schèmes de perceptions instruits par le mode dominant du visuel. Ce qui fait dire à Quignard (p. 110) : « Le sonore est le pays qui ne se contemple pas. Le pays sans paysage » Pascale Criton (2016) complète ce propos : « La spatialité auditive ne relève pas d'un plan frontal, c'est un espace pluridimensionnel capable d'associer simultanément le plus proche et le plus lointain, le dehors et le dedans, le dessus et le dessous¹⁸¹ ». Il existe alors comme une contrariété au sein du sonore donné tout entier dans sa phénoménalité et s'abstenant toutefois de révéler sa source. Le visuel fonctionne différemment : nous verrons toujours le rouge coïncider avec le coquelicot sauf si nous sommes un peintre qui fait déborder la couleur sur la forme. On ne peut pas voir le rouge sans voir l'objet-rouge qui émet la vibration colorée ce qui n'est pas le cas avec le son émis que l'on peut percevoir sans autre secours que celui du sens de l'ouïe. Ainsi, pour comprendre la puissance que le sonore exerce sur nos sens plus naturellement que d'autres stimuli visuels, il y a le fait que dans notre perception le son semble plus libre et disjoint de sa source motrice. C'est aussi ce qui fait qu'immédiatement, le son appelle la question de son origine.

François Bonnet (2012, p.55) rappelle l'origine archaïque du sens de l'ouïe en lien avec cette nécessité de s'informer sur ce qui se passe dans un environnement et qui est susceptible de révéler un danger ou une source de bienfait. C'est la dimension d'alerte de l'ouïe : « l'animal est aux aguets¹⁸² ». Tel frou-frou dans le buisson nous met en alerte et l'auteur rappelle que Nietzsche décrit l'ouïe par le besoin de se protéger des dangers, « l'oreille est l'organe de la peur¹⁸³ ». Par l'ouïe, nous sommes en tension, guettant l'événement imprévisible, nous

¹⁸¹ Pascale Criton est musicienne et élabore des dispositifs sonores hétérotopiques qui « tirent parti de l'architecture sonore et de l'environnement en général. Ces « hétérotopies sonores » naissent de dispositifs qui permettent des réceptions variées. Écoute mobile, dispositifs d'écoute solidienne, écoutes mixtes par contact et par conduction aérienne. Ces dispositifs visent à provoquer chez l'auditeur une écoute plurielle, « feuilletée à l'imaginaire, à la mémoire et à la fiction » (Criton, 2018).

¹⁸² Gilles Deleuze, *Abécédaire Deleuze, A comme Animal*.

¹⁸³ Friedrich Nietzsche, 1881, « Aurore », in : *Œuvres philosophiques complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1970 (cité par Bonnet, p. 55).

détendant quand le danger est passé. Francis Wolff y voit l'une des sources de l'existence de la musique : « Chercher à maîtriser l'imprévisible, ce sera la musique » (Wolff, 2015).

L'événementialité du son/mouvement

Olivier Revault D'Allonnes (1992) ajoute : « Seul le son nous renseigne non pas sur un objet mais sur un événement : le sanglier remue, la branche casse, le vent siffle, la pierre tombe, l'eau coule, le chien aboie. S'il ne se passe rien, aucun son n'est émis. [...] Tout son, tout bruit est le signe qu'il survient quelque chose » (p. 38). À la différence de la présence visuelle, « déjà disponible avant que je la voie » c'est par le son que nous savons qu'il se passe quelque chose dans notre environnement. C'est peut-être ici l'une des caractéristiques les plus puissantes, le fait que le son soit toujours événementiel. C'est aussi « parce que les sons ne se limitent pas à nous informer sur ce qui se passe, mais qu'ils éveillent ou réveillent à chaque instant notre système d'alarme biologique, que l'univers sonore est immédiatement un univers émotionnel » (Wolff, 2015, p.32). En effet, les sons nous informent en temps réel : « notre écoute a lieu en même temps que l'événement sonore » (Straus). D'autre part, ajoute Bonnet (2012) « le son disparaît au moment même où il apparaît, ou plus exactement *dans le moment de son apparition* » (p. 13). Bien sûr il existe parfois des signaux visuels : alors que nous regardons, le feu passe au rouge et le phare se met à clignoter au loin, ici aussi le changement est contemporain de la perception, mais à la différence du visuel, c'est à chaque fois que le son signale l'événement, le son nous dit notre simultanéité avec ce qui se passe, il nous inclut dans l'événement plus puissamment que nos autres sens qui nous impliquent plutôt souvent dans des coexistences qui durent. Nancy ajoute en reprenant la pensée de Edmund Husserl que de ce fait, l'écoute n'est pas *intentionnée* (p. 42)¹⁸⁴. Cette absence de l'intentionnalité rejoint avec puissance celle de la présence de l'aguet : nous retrouvons ici la thématique chère à Pierre Schaeffer (1966). Le son serait « ce qui d'abord n'est pas visé. Il ne serait pas d'abord intentionné : au contraire, ce serait lui qui mettrait sous tension, son sujet qui ne l'aurait pas précédé d'une visée » (p. 42). C'est le son qui nous vise alors que nous pensions le viser. L'aguet laisse ouvert l'espace de la surprise qui est soudée à l'événement qui survient¹⁸⁵.

Cette nécessité de l'aguet qui caractérise l'univers de l'animal touche beaucoup Deleuze (2004-a) parce que l'animal est ainsi défini par son attention à la fois prisonnière et tendue

¹⁸⁴ Jean-Luc Nancy emprunte ici à Gérard Granel les termes d'une discussion approfondie sur la question de l'intentionnalité : Gérard Granel, 1968, *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Thèse de doctorat, Université de Paris.

¹⁸⁵ Nous n'approfondissons pas ce point. Nancy fait référence à l'objection de Gérard Granel qui suggère que Husserl persiste à « voir » la mélodie au lieu de « l'écouter ». En effet, la perception s'inscrit dans une forme préconçue : l'exemple souvent repris est celui d'une note que l'on entend comme note d'une mélodie posée en a priori de l'écoute.

vers ce qui arrive c'est-à-dire vers un « dehors » et le « dehors » c'est l'événement, source de tout possible à venir. Or le son est ce qui provoque le plus directement l'aguet.

Le mouvement et le son

Francis Wolff (2015) sur un autre plan nous dit que le son n'est pas une « qualité d'objet » mais qu'il est signe d'un événement qui arrive à l'objet (p.31). Cet aspect primordial du son est souvent oublié et en effet, le philosophe observe que « sans mouvement, pas de son. C'est une condition suffisante ». Il ajoute : « Les sons ne nous disent pas comment sont les objets (jugement d'attribution) et ne nous disent qu'indirectement ce qui arrive, mais ils nous indiquent directement comment cela arrive » (2015, p.31). Wolff précise que le lien est « direct entre son et mouvement, alors qu'il est indirect entre son et objet, puisque ceux-ci ne deviennent sonores que sous la condition qu'il leur arrive quelque chose ». Or nous ne pensons pas ordinairement que le son est d'abord un son-mouvement, son-accident, nous pensons que le son est surtout le son d'un objet, et que sa qualité appartient à cet objet. Cette erreur de notre jugement commun vient du fait que nous opérons des raccourcis et que nous interprétons le son en fonction de ses conséquences : Par exemple la voix d'un tel, ou tel cri est pour nous le cri de tel enfant bruyant, tel claquement est le claquement de tel volet encore mal attaché. Le son nous renseigne sur une réponse qu'il convient de produire : reconnaître une personne qui parle, aller vers cet enfant qui crie, aller fermer le volet qui claque. C'est ce qui explique notre impression première que le son se rapporte fortement à la source bien que nous sachions aussi sa relation au mouvement qui s'exerce à cet instant. Arnie Cox (2011) explique que notre tendance naturelle dans l'acte de perception est d'aller à la finalité du geste en délaissant la manière. Dans un article consacré à la relation mimétique dans la réception du son, cet auteur rapporte que lorsque nous suivons une action (visuelle ou sonore) nous sommes focalisés sur le but : une étude en psychologie de la réception a observé les mouvements miroirs produits par les personnes qui se concentrent non sur la modalité du faire mais sur l'objet intentionnel du faire, sur le résultat. Ce n'est que lorsque l'on leur demande de « tout » imiter que les personnes rendent compte des mouvements non aperçus, insignifiants, qui prennent alors un sens nouveau. Il est donc plus juste de dire que le cri est ce qui arrive à l'enfant à cet instant, de même que le claquement arrive au volet par le mouvement de la poussée du vent et c'est ce qui fait que le son est immédiatement événementiel. Nous le savons, mais nous l'oublions, pressés d'agir sur l'objet et de stabiliser une conduite efficace de maîtrise. D'un monde mouvant nous faisons un monde stabilisé ou à stabiliser. C'est les deux, c'est la voix d'un tel et c'est aussi la voix qui lui arrive comme produit indirect d'un jeu de forces.

Nous pourrions en déduire que le son est alors de nature essentiellement différente des autres qualités du monde transmis par nos sens. Cependant l'exemple stoïcien de l'arbre qui verdoie plus qu'il n'est vert, nous a appris la faible réalité des qualités d'objets quelles qu'elles soient. C'est notre esprit qui tend à consolider la nature fugitive des choses du

monde. Pourtant, si toutes les choses sont égales du point de vue d'un changement infini et continu, les sons agissent sur nous comme des signes qui sont à la mesure de changements significatifs pour notre exercice vital. Percevoir des micro-événements de variation du vert de l'arbre ne serait pas pertinent pour notre survie, percevoir le changement dans le faible froufrou dans l'herbe peut l'être. C'est aussi ce qui fait que nous avons l'impression que « la couleur est attachée à l'objet alors que le son peut être séparé de sa source » (Straus, 1935, p. 602) parce qu'elle semble durer plus longtemps alors qu'il ne s'agit que d'une question de vitesse pour des phénomènes de devenir et non d'une question de statut radicalement différent des qualia de la couleur et du son. Les sons sont donc les signes des événements, et non des choses, ils sont les signes des événements qui arrivent aux choses.

5.1.2 LE SON ET LA MUSIQUE

L'ensemble de ces éléments se retrouve impliqué dans le jeu sonore musical :

Sur le plan de l'interprétation, l'espace vide, à combler, entre le son entendu dont on n'a pas reconnu l'origine crée un espace puissamment émotionnel, dans lequel, selon Bonnet (2012), la musique va trouver à s'engouffrer : « Tout le monde a fait un jour l'expérience de ne pas parvenir à déterminer la provenance d'un son. Cette impossibilité de définir son origine, impossibilité induite par la fugacité et la dispersion du phénomène dans le lointain, et son caractère inexplicable, ont toujours été à l'origine de mythes et de croyance » (p.21). L'auteur poursuit en écrivant qu'il « existe une sorte de dissociation entre source et effet sensible qui déplace la sensation sonore du côté d'un espace magique car, entre ce que je perçois et ce que je ne vois pas, tout est imaginable : « le son, dès lors [...] prend part aux mythes », puisqu'il manifeste concrètement ce qui s'imagine sans autre secours des autres modes sensoriels. Bonnet ajoute que cet imaginaire « n'y est jamais introduit de par sa pure phénoménalité. Il se trouve plutôt intégré à un régime d'audibilité auquel doivent correspondre des régimes d'écoute¹⁸⁶ » (p.18). À partir du son non reconnu on fabule mais cette fabulation est toujours soutenue par des régimes de sens instruits par le vécu individuel et collectif. La musique -entre autres- joue de ces jeux incertains que provoque l'événement sonore échappant à l'identification.

D'autre part, sur le plan du geste/mouvement, nous savons que ces gestes qui produisent le but (ici le son musical) sont souvent très expressifs : « ces gestes les plus saillants sont anacruiaux » (Cox, 2011), c'est-à-dire qu'ils ne sont pas directement causes du son en tant

¹⁸⁶ François Bonnet distingue les mondes sonores et les mondes audibles : « Sonore et audible ne s'opposent pas. [...] Le sonore sonne et l'audible se donne à entendre. Ainsi, tout audible est *a priori* sonore mais l'inverse n'est pas vrai » (p. 14).

que choc sur l'objet : La musique intervient entre le mouvement et le son en y insérant la variété et les caprices de ses manières : par exemple l'auteur cite le batteur d'un groupe de rock (ampleur des mouvements des bras) ou du chef d'orchestre (tourniquets avant un crescendo ou une attaque). Aller au but qui est le son c'est manquer le détour du mouvement, qui n'est pas un détour nous l'avons vu mais un direct qui se charge à présent d'une dimension nouvelle. Tous ces gestes développés dans le jeu musical et qui soutiennent l'engagement du musicien soulignent et retiennent l'attention sur cette fragilité du son que l'on produit en direct, sans retour en arrière possible. Ce son qui arrive à l'objet prend naissance dans le mouvement qu'il exprime. Si tout son provient d'un mouvement, alors toute modification du mouvement modifie le son : Cela implique aussi, du point de vue de la musique, dans la dépendance du son au mouvement qui le produit, une évidence rappelée par la musicienne compositrice Pascale Criton (2016) qui affirme qu'un son musical est très fragile. « Le son est un "être physique" » sensible aux conditions qui le produisent, l'entretiennent ou l'absorbent. Le comportement du son, de son émission à sa propagation, relève de l'interaction complexe de ce qui le constitue comme événement sensible. C'est un ensemble de variables qui ne cessent de se modifier ». Car en effet, s'il est directement lié au mouvement il est aussi modifié par toute modification la plus infime, par toutes les turbulences en interaction réciproques avec lesquelles chaque mouvement compose sans cesse. Pascale Criton ajoute que dans un contexte musical, « chaque fois le son peut ne pas exister » ce que peut produire un malaise qui prendrait un musicien, ou une panne des machines musicales (instrument acoustique ou électro-acoustique). Cette recherche d'une maîtrise sur l'imprévisible caractérise aussi la musique.

Ainsi nous avons vu que le son n'est pas une qualité d'objet, mais symptôme d'un événement qui arrive à l'objet. Il s'impose à nous puisque nous ne pouvons pas « fermer nos oreilles » il nous « sonne » et tend à nous désubjectiver par la puissance avec laquelle il s'impose sur un espace qu'il dimensionne en le faisant « retentir » et en le déterritorialisant, c'est à dire en le faisant *devenir* tout effaçant les limites entre nos dehors et notre dedans. C'est non seulement l'espace mais aussi le temps qu'il fait retentir en le rendant directionnel et dimensionnel, la dimension du temps qu'il crée par la répétition qu'il impose sur les territoires simultanément à la direction qu'il impulse en faisant sonner un présent qui passe entre deux pôles du passé et de l'avenir. Il se territorialise parce qu'il possède cette propriété d'emplir les espaces dans lesquels il résonne et qu'avec lui traînent dans nos souvenirs des lambeaux, des éclats et des détritiques composites qui le suivent comme la queue d'une comète et qui pourtant constituent aussi la comète elle-même. Il se déterritorialise lui-même parce qu'il s'émancipe de sa source et fait sonner le lointain étrangéisé et parfois, pris de vitesse, le son se propulse loin de ces hétérogènes c'est alors qu'il devient pur et dématérialisé. Cet instant magique, c'est alors quelque chose qui existe en soi, comme le cri de la Callas.

Voyons maintenant comment la musique convertit le sonore dans un jeu de répétitions et de différences, de pulsations et de rythmes, en créant un événement second, avant de nous attarder sur les puissances des devenirs qu'elle crée.

5.1.3 RYTHME ET MUSIQUE

Danièle Pistone (1976), rappelle qu'on oppose dans la musique « pulsation ou tempo » et « rythme ». Le tempo est « le mouvement dans lequel s'exécute une pièce musicale qui prend appui sur les cadres fixes de la mesure¹⁸⁷ ». Il se caractérise souvent par une segmentation isochrone du temps qui renvoie dans l'audition de la musique à une sensation proprioceptive d'animation pulsée régulière. Le « rythme » en musique englobe « tout ce qui concerne le temps et le mouvement ». Il n'est pas facile à définir parce qu'il désigne des réalités distinctes, soit « la structure temporelle au sens large » ou bien dans un sens plus étroit il désigne « une configuration structurée d'attaques qui peut être ou non guidée par un mètre général ou un tempo donné » (Agawu, 2004, p.90-91). Il est donc ce qui donne un profil singulier à chaque expression musicale. En ce sens courant, le rythme à la fois est ce qui se reconnaît (motif caractéristique auquel on reconnaît une œuvre) et une allure qui renvoie à une forme fixe (rythme du tango ou du boléro) qui peut servir de matrice.

Dans une perspective différente, André Boucourechliev (1993) écrit que « la musique est un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore » (p. 21). Boris de Schloezer (1947, pp. 153-171) le rejoint et redéfinit la notion de « rythme » qui ne décrit plus des formes temporelles dynamiques, des formes plus ou moins fixes, ni même un motif, mais tout événement dans la musique qui marque une différence : deviennent rythmiques les attaques d'une note, une saillance mélodique, le démarrage d'une phrase, le changement de timbre. il contredit alors les catégories habituelles de l'analyse musicale des œuvres classiques de la musique qui distinguaient à son époque les catégories distinctes du « rythme » de la « mélodie » et de l'« harmonie » en affirmant la présence traversante du rythme au sein des catégories du mélodique et de l'harmonique. Pour lui, le rythme ne s'assimile pas à des schèmes rythmiques reconnaissables caractéristiques qui fonctionnent comme des matrices a priori. Un schème qu'il nomme « une charpente » de mazurka est ainsi démonté par l'auteur qui montre la dévitalisation rythmique d'une mazurka de Chopin lorsqu'on extrait ce que l'on croit être le rythme de la pièce : « l'accentuation du dessin rythmique est faussé » si on lui soustrait son énergie rythmique vitale qui parcourt l'ensemble de la pièce musicale : des micro changements mélodiques dans le sens ascendant ou descendant, la présence de sauts d'intervalle et celle des modes d'attaque des notes

¹⁸⁷ Danièle Pistone, 1976, « tempo », in : Honegger, M., dir. *Technique, formes, instruments vol. 2, Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas.

apportent mille variations simultanées, successives, incessantes qui génèrent selon l'auteur une allure rythmique qui redéfinit la catégorie restrictive de ce que l'on appelait jusque-là « le rythme » (binaire, ternaire et ses figures caractéristiques). Au cœur de l'organisation du discours musical, Boris de Schloezer sursaute rythmiquement à chaque micro-changement parce qu'au cœur du thème et de la mélodie, - Schloezer analyse la mazurka¹⁸⁸ - interviennent des surprises qui fonctionnent comme énergie productrice d'une individuation, celle « de toute la poésie de cette œuvre charmante [qui disparaît] avec l'accentuation résultant du schéma » (p.167). Pour Schloezer, le rythme se niche dans toutes ces petites différences qui animent l'être de la musique. Il est rejoint dans cette perspective par Arnold Whittall¹⁸⁹ qui considère que tout ce qui est perçu comme changement devient rythmique ce qui place une écoute rythmique de l'œuvre dans une perspective décidément événementielle. Cependant, tout élément sonore marquant un changement, une fois répété ne fait plus changement, et perd donc sa caractéristique rythmique : ce n'est donc pas la nature de l'élément sonore qui est rythmique dans cette définition mais la rupture quel que soit la puissance de changement (micro variations, coup de timbale tonitruant) : ainsi la pulsation la plus puissante et la plus dynamique qui soit, qu'elle soutienne un morceau de rock ou une œuvre classique de Brahms et à laquelle participe l'auditeur en frappant du pied n'est pas *rythmique*, « le rythme n'est pas une mesure ou une cadence, même irrégulière : rien de moins rythmé qu'une marche militaire (MP, p.385). De même, le « rythme » du *Boléro* de Ravel, une fois installé et perçu comme répétition cesse d'être *rythmique* lui aussi. Le son s'est inscrit ici dans un continuum dont l'objet est de faire durer et non de marquer un changement. Mais dans la musique pulsée de Mozart, d'innombrables événements (trilles, caprices mélodiques, attaques, dialogues, questions réponses, ruptures thématiques...) installent un niveau rythmique qui se superpose et même qui s'articule en s'y attachant à cette pulsation répétée dont nous accusons les coups en nous-mêmes à la façon d'un mouvement de balancier sécurisant. De ce point de vue, dans presque toutes les musiques, quelque chose se répète et quelque chose diffère et cela, en même temps. Il serait possible de déduire de cela un continuum de dispositions de l'écoute : n'entendre dans une pièce surtout et principalement que la ligne de répétition ou suivre la ligne des différences. Pour la même œuvre les auditions différentes sont infinies selon que l'on se rapproche d'un pôle ou de l'autre à un moment ou à un autre.

5.1.4 LA REPETITION EN MUSIQUE

¹⁸⁸ Boris de Schloezer analyse la *Mazurka* op. 7 n°2 de Frédéric Chopin.

¹⁸⁹ Whittall écrit que le rythme englobe « l'organisation des événements musicaux dans le temps, quelles que soient la souplesse du mètre et du tempo, l'irrégularité des accents, la liberté du point de vue des durées ». Arnold Whittall, 1983, « rhythm », pp. 1562-1566, in : *The New Oxford Companion to Music*, D. Arnold, éd., 2 vol, Oxford-New-York, Oxford University Press (cité par Agawu, 2004).

Laetitia Petit (2007) prend le parti inverse de celui de Whittall et de Schloezer : au lieu, dans la musique, de regarder les différences rythmiques, elle regarde les ressemblances liées à la répétition en faisant le catalogue des répétitions possibles. Celles-ci se conjuguent à de nombreux niveaux¹⁹⁰. Elle rappelle que la répétition peut soit s'entendre au sens réducteur de la reprise thématique ou motivique mais qu'elle peut comprendre aussi tout élément sonore ou qualia répété : « la répétition en musique comprend toute reprise, sous quelque forme que ce soit, d'un fragment mélodique, rythmique, timbrique, harmonique ». Tous ces éléments sonores sont susceptibles d'une force de répétition possible, la mélodie reprise, mais aussi le timbre d'une voix ou d'un instrument qui s'interrompt et puis reprend et jusqu'à la note que l'on rejoue. Là où Schloezer entend une différence : telle note piquée par exemple, Laetitia Petit entend une répétition : déjà des piqués ont été entendus dans le déroulement de la pièce musicale. Nous dirions qu'un effet de miroir s'interpose, comme pour nous embrouiller l'esprit : et si se rendre sensibles aux différences rythmiques revenait en musique à entendre les répétitions ? Deleuze ajoute en références aux jeux des sept erreurs¹⁹¹ : « Déjà du point de vue des devinettes la question "quelle différence y-a-t-il ?" peut toujours se transformer en : "quelle ressemblance y-a-t-il ?" » (1968, p.21). Nous pourrions renvoyer ces deux types d'écoute l'une au raft de Levinson qui entend surgir la différence liée au mouvement sonore lui-même au sein d'un empan restreint du flux sonore et l'autre à une écoute qui situe un élément dans une structure plus large par rapport à laquelle l'élément surgit est rapporté. La différence surgit pour elle-même, la répétition nécessite le renvoi au passé de l'écoute. Mais remarquons qu'entendre comme différent suppose aussi que cette différence soit rapportée à un substrat dont elle se démarque.

Petit cite Ivanka Stoianova¹⁹² qui souligne que cette différence temporelle qui accompagne nécessairement toute répétition musicale s'adjoint d'une « différence d'entourage, de voisinage » en fonction de la manière dont se structurent les paramètres répétés. Maurice Merleau-Ponty (1945) à partir d'un exemple de perception visuelle insiste sur ce paramètre du contexte qui modifie profondément la perception d'un objet, au point de faire sembler autre la répétition du même : « le propre du perçu est de se laisser modeler par son contexte, d'admettre l'ambiguïté, le "bougé". Dans l'illusion des deux segments identiques de Müller-Lyer¹⁹³, l'une des lignes cesse d'être égale à l'autre, sans devenir "inégaie" : elle

¹⁹⁰ L'auteure fait allusion à la répétition de l'œuvre elle-même qui s'exécute à partir d'une matrice qu'elle soit celle de la partition ou celle du répertoire traditionnel oral mémorisé, mais aussi des formes musicales et des procédés d'écriture ou de jeu qui sont aussi des lieux de répétition.

¹⁹¹ Jeux de discrimination visuels que l'on trouve dans les journaux : deux images sont présentées dans lesquelles il faut retrouver les différences.

¹⁹² Ivanka Stoianova, 2004, Entre détermination et aventure. Essai sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle, Paris, L'Harmattan, p. 59 (cité par Petit).

¹⁹³ Les illusions du psychologue Franz Muller-Lyer, expérimentalement vérifiées en 1889, sont produites par des segments de longueur égale qui semblent différer selon leur entourage (source : wikipedia).

devient « autre, [...] elle cesse d'être la même » (p. 18). Mais selon Deleuze (1968), la répétition agit d'une façon plus radicale, elle ne permet pas seulement l'émergence du nouveau jouant l'ancien mais elle doit mettre en danger la notion de ressemblance elle-même : en effet on croit que l'on ne peut répéter que ce qui se ressemble mais le philosophe, dans son ouvrage *Différence et répétition* souligne que seule la répétition engendre la différence. C'est à dire que là où l'on voit le règne de la ressemblance agit celui de la différence. Nous retrouvons cette problématique de l'Un auquel il souhaite riposter en faisant monter les multiplicités.

La répétition concerne aussi bien la réécoute de l'œuvre que l'on entend à différentes occasions, que la réécoute au sein de l'œuvre elle-même qui apparaît sous forme de reprise, ritournelle, refrain ou de tout élément sonore susceptible d'être réentendu. Même si la présentation du motif répété est identique en surface au premier, c'est un truisme de dire que la 2^e fois est identique à la 1^e fois. Au-delà des effets de contextes, la reprise marque aussi la subjectivité dans l'audition, car retrouver le thème musical nous installe dans un espace psychologique très différent que l'écouter pour la première fois. Il est possible de développer une explication psychanalytique au phénomène de la répétition surtout quand celle-ci est compulsive, (réécouter la même musique ou chantonner le même air incessamment). Mais, contre cette interprétation pathogène de la répétition, il nous semble que l'argument bergsonien repris par Deleuze rend mieux compte d'un autre niveau du processus profond, vivant, non pathologique de la répétition. Voyons assez rapidement ces deux façons de penser l'effet de la répétition.

Petit cite René Roussillon¹⁹⁴ qui affirme que « la présentation seconde n'est pas une présentation répétée, qu'elle ne doit pas l'être, et qu'elle est plutôt une « représentation » et que cet état de représentation doit se gagner, qu'il n'est pas un donné expérientiel et qu'il doit se construire par un effort de distanciation émancipateur. L'auteur, qui parle depuis le domaine de la souffrance psychique, observe négativement le retour du « même » reçu comme « présentation seconde » qui est selon lui avilissante. En effet, dans cette perspective, la présentation seconde rejoue le schéma de la première en faisant comme si le temps n'avait pas passé depuis la première fois. Or le temps a passé mais la temporalité est niée, ligotée par l'éminence marquante accordée à la fois passée. Seul le niveau d'une représentation permet selon l'auteur de donner du sens au temps écoulé en provoquant une perspective sur ce qui a été joué alors. La seconde fois et les fois suivantes consisteraient alors à nous permettre de nous représenter la première fois c'est-à-dire à l'isoler en tant que passée et à la penser en même temps. Nous avons évoqué plus haut les travaux de Guattari qui, plutôt que de faire évoluer la perception d'une présentation vers une représentation, préfère altérer directement l'objet de la répétition en le contaminant avec des fragments qui lui sont étrangers pour le connecter avec le présent s'actualisant. Le procès est ici nettement

¹⁹⁴ René Roussillon, 2005, *Le plaisir et la répétition. Théorie du processus psychique*, Paris, Dunod, p.61 (cité par Petit).

différent : La représentation installe l'original dans une position hiérarchiquement asymétrique au regard de ce qui se répète, et selon Roussillon, un acte réflexif doit instruire cet écart. Avec la proposition de Guattari, le même devient autre, simplement branché sur un actuel différent, et le fait premier qui se répète est à la fois présent et absenté par la redite créatrice de l'écart cette fois-ci vécu à nouveau puisque réélaboré activement dans un contexte différent. La méthode s'invente à chaque tournant : « l'improvisation, les essais, les investissements matériels et sociaux, la critique constante des effets de hiérarchisation, homogénéisation, inhibition ou culpabilisation produits par les structures du dispositif de soins sont des options méthodologiques [que Guattari a] bien éprouvées » (Jean-Claude Polack, 2008). Nous avons ici un exemple d'une déviation de la répétition connectée selon les intensités locales à une grande hétérogénéité d'objets et de pratiques.

Deleuze (1968) en appui sur Bergson, explique que la reprise rappelle au sens littéral un souvenir contracté en faisant coexister deux niveaux : un actuel (le joué) et un réactualisé (le déjà joué) qui à cet instant revient à l'état de présent. Il y a le présent de la seconde fois qui coexiste avec l'actualisation du passé de la première fois faisant apparaître un feuilletage du temps qui n'est pas idéal ni imaginé mais vécu dans la conscience de l'auditeur à condition que celle-ci soit capable de faire revenir le motif passé c'est-à-dire de s'en souvenir. Nous pourrions risquer de dire que le présent *devient* passé alors que le passé *devient* présent, dans un jeu de double capture qui produit une indistinction entre présent et passé. Selon Jean-Marc Chouvel (2015), il s'agit d'un savoir-faire plus ou moins acculturé et nécessaire dans l'écoute de la musique. C'est à cette condition que la « différence » peut faire affleurer à la surface ce qui déjà s'éloigne dans le passé. En ce sens, la répétition semble agir en musique surtout sur un plan qui dynamise la possibilité de « faire à nouveau » plus que sur celui d'une « représentation » d'un modèle déjà posé. En effet, si le joué est à ce moment-là contemporain du souvenir alors c'est lui qui prend pleinement les rênes de l'actuel et le souvenir qui prend celle du double. Rejouer ne se plie plus à un modèle, mais intime au motif passé de revenir. Dans ce cas, on ne répète donc pas la première fois, ce qui est avilissant du point de vue de Rossignon. Au contraire on l'appelle et c'est la première fois qui vient amplifier le jeu actuel. Cette remarque nous semble importante parce que si la répétition se contente de rejouer la première fois alors elle passe au second plan, le présent passe sous le passé et la nostalgie du passé envahit le temps. Mais, nous affirmons que l'on n'a jamais cette impression en musique, et c'est aussi l'art de l'interprète, le retour joue pleinement son rôle présent à chaque instant et c'est le souvenir qui revient comme une valeur ajoutée et non comme un manque. D'ailleurs, le manque manquerait de temps pour s'installer dans notre esprit pris dans le raft de l'écoute alors que déjà le flux musical affronte d'autres paysages. En ce sens peut-être, la musique nous donne la possibilité d'expérimenter positivement dans l'écoute cette oscillation comme la décrit Sibertin-Blanc (2002), sur le mode d'un « éternel retour » nietzschéen que par ailleurs nous vivons aussi parfois dans notre vie ordinaire. Nous ne voulons pas dire qu'il n'y a pas de nostalgie avec la musique, mais que celle-ci n'est pas due, selon nous, à la répétition des motifs récurrents au sein de l'œuvre elle-même.

Cette idée est très bien présentée sous un autre angle par le musicologue Silvio Ferraz (2015) qui observe lui aussi le musical à partir des propositions deleuziennes et guattarienne. Pour lui, si la ritournelle « répète le différent » ce paradoxe signifie que l'on ne pourra répéter de ce qui précède que la puissance d'actualisation qui a présidé à la naissance de ce que l'on veut répéter, et non pas la forme qu'a prise l'objet alors. Il s'agit « en quelque sorte imiter l'invention » de la première fois. C'est en se connectant au lieu de la rencontre des forces que cette invention est possible. Ferraz l'exprime ainsi : « en imitant les forces non formées de l'invention, voilà le point toujours naissant d'une nouvelle invention. Néanmoins, il faut remarquer que dans la ritournelle, ce ne sont pas les matières formées qui reviennent, mais les forces qui mettent en connexion de simples transitoires, qui ne constituent pas encore des matières. Dans le mécanisme de la ritournelle, la répétition va toujours d'une matière non formée aux autres. Selon cette configuration, il est pratiquement impossible de trouver des relations du type héréditaires, hiérarchiques, parce que ce sont tout simplement des micro-points dispersés, par contre ce que l'on trouve c'est une infestation de micro-points. L'acte de la répétition est comparable à la prolifération de la mauvaise herbe ». La musique serait particulièrement apte à effectuer l'invention de l'invention par le fait que l'inventé a disparu du monde de l'actuel, parce que le modèle est englouti dans le passé. L'acte du surgissement de la reprise musicale doit trouver ce point décisif qui permet de relancer : action magique qui fait revenir la puissance et non le contenu de ce qui est passé, et cette reprise est toujours la mise en danger d'une ritournellisation territorialisée de ce qui tombe dans la trappe du modèle. La qualité de l'interprétation musicale ainsi que celle de l'écoute sont primordiales. Car ici le musicien se fait magicien : plutôt que faire la reprise il faut bien créer la reprise. C'est toute la problématique de l'interprétation d'un répertoire que l'on joue à chaque fois au théâtre, comme au concert. Car si l'auditeur ou l'interprète endort sa capacité de raft-arrière le voilà disqualifié.

C'est ce que nous dit Catherine Kintzler car la répétition est aussi constitutive du grand plaisir de la musique, et si elle rappelle « la Joie des retrouvailles, de l'éternel retour » la musicologue ajoute que cette Joie peut aussi facilement se rabattre sur celle d'un bien-être lié au confort de l'écoute : « Une musique qui comble l'oreille est aussi assourdissante qu'un coup de sifflet » (2005). Autrement dit, elle nous rend sourd à ce que l'auteure désire comme ce qui serait la musique elle-même. Il faudrait, selon Kintzler, « débarrasser la musique de ce qui « fait musique ». Deleuze et Guattari ici diraient dans leur langage il faut dégager la musique de la ritournelle et Pierre Schaeffer (1966, p. 339-340) dirait qu'il faut passer de l'écoute musicale à l'écoute musicienne. Kintzler poursuit : car l'évidence de la musique nous rend sourd à la musique elle-même [...] l'évidence de la musique c'est la musique en tant que l'oreille s'y est accoutumée ; c'est l'installation dans la musique constituée, laquelle rend sourd à la musique constituante ». Nous soulignons l'existence d'un partage toujours à recalculer entre l'auditeur et le musicien interprète et/ou compositeur, calcul affecté par l'ensemble des éléments de l'environnement social historique et psychoaffectif et qui fait basculer l'écoute dans un va-et-vient entre la

reconnaissance enveloppante et rassurante ou empreinte de nostalgie car rapportant le contenu du passé revenant au souvenir et l'inouï constituant. L'inouï doit se comprendre ici non comme le résultat d'une œuvre inventive et novatrice selon le schéma triangulaire de Kandinsky (1954) mais plutôt comme ce que Kintzler appelle « l'instant constituant de la musique », auquel prend part l'auditeur qui partage la responsabilité de l'événement. Cet inouï n'est donc pas réservé aux répertoires les plus expérimentaux, bien que ceux-ci visent toujours les bordures du système et il est plus probable de s'y laisser emporter à la condition que nous nous soyons rendus capables d'essayer les écarts qu'un tel événement sensible nous contraint d'entreprendre. Nous voudrions conserver deux propositions qui seraient peut-être utiles dans notre perspective musicale. La première pourrait être résumée par cette phrase de Citton (2017) qui fait référence à la littérature : « un texte reste littérairement vivant dans la mesure où un interprète l'actualise en s'en servant dans la situation présente » (p. 394). La proposition est celle de l'actualisation de l'œuvre, aussi bien du point de vue de l'auditeur que de celui de son interprète. Mais cette actualisation peut tomber dans l'écueil de l'usage qui dans certains cas se ferait en dehors et a contrario de toute *intentio auctoris* ou *intentio opera*. Eco (1992¹⁹⁵) fait allusion dans le premier cas aux motifs intentionnels qui ont conduit l'auteur à composer son œuvre et dans le second aux motifs contextuels qui ont agi sur l'élaboration d'une œuvre à l'insu de l'auteur par effet implicite des composantes psychosociales et historiques. Eco envisage aussi dans cette trichotomie une « *Intentio lectoris* qui consiste à chercher dans le texte ce que le lecteur y trouve en référence à ses propres systèmes de signification ». Eco parle alors de l'utilisation de l'œuvre (p. 74).

Nous ne voulons pas adopter la posture moderniste pourrait-on dire de Kintzler ou d'Eco, qui hiérarchise les expériences sous les catégories de l'usage, de la répétition et de l'instant constituant, nous écoutons tous la musique sous le versant d'un usage, Sloboda et son équipe l'a bien montré (2001). Cependant, dans notre travail sur la rencontre avec l'œuvre, nous nous rendons attentive à la proposition de la saisie de l'instant constituant de la musique qui fait entendre la répétition sous l'ordre du rythme. Car c'est le rythme compris comme nouveauté et différence qui met directement en relation avec ce qui arrive du dehors au sein du flux sonore, et rencontrer, nous l'avons vu, c'est s'exposer au dehors. Nous avons vu avec l'exemple de Giulio écoutant *la danse des Sylphes* comment l'écoute d'une œuvre pouvait rencontrer la pensée vers les synthèses disjonctives ; nous avons vu comment la rencontre pouvait se faire sur le mode d'une métakinésie avec l'exemple d'Isabelle écoutant le Requiem de Britten, et ces exemples ne sont pas des exemples de raft,

¹⁹⁵ Eco, U., 1992, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset. Umberto Eco (1992) fait allusion dans le premier cas aux motifs intentionnels qui ont conduit l'auteur à composer son œuvre et dans le second aux motifs contextuels qui ont agi sur l'élaboration d'une œuvre à l'insu de l'auteur par effet implicite des composantes psychosociales et historiques. Eco envisage aussi dans cette trichotomie une « *Intentio lectoris* qui consiste à chercher dans le texte ce que le lecteur y trouve en référence à ses propres systèmes de signification ». Eco parle alors de l'utilisation de l'œuvre (p. 74).

ni de saisie de l'instant constituant. Pourtant, nous venons d'observer dans ce paragraphe que cette question de la différence et de la répétition considérées du point de vue sonore sont importantes dans l'écoute musicale, si nous voulons positionner la rencontre dans un dehors constitué par la musique elle-même qui possède ce pouvoir de nous exposer sans cesse à ce qui arrive. Le paragraphe suivant prend cette question sous l'angle boulezien du temps lisse et du temps strié, catégories retravaillées par Deleuze et par Guattari dans *Mille Plateaux*.

5.1.5 TEMPS LISSE ET TEMPS STRIE, RYTHME ET PULSATION

Les notions de « temps lisse » et de « temps strié » sont dues au compositeur Pierre Boulez (1963) ; elles concernent tout d'abord l'acte de création et décrivent des temps musicaux qui, selon le compositeur, diffèrent dans leur structure. Ces notions ouvrent un point de vue sur la musique qui peut être aussi occupé par l'auditeur de l'œuvre. Avec Deleuze et Guattari qui reprennent cette tension dyadique dans *Mille Plateaux*, ces notions sont vues comme deux forces qui sont lâchées en dehors du musical, elles ne servent plus une pensée de la composition musicale mais elles se rapportent à l'événement, la rencontre, la ligne de fuite, les territoires, la relation critique entre les plans actuel et virtuel, c'est-à-dire à l'expérience vitale tout entière. Mais dans cet élargissement à toute expérience humaine, nous retrouvons aussi le domaine de l'écoute musicale qui peut se profiler sous l'angle de ces deux champs du lisse et du strié philosophique. Nous commençons par envisager l'aspect musical, pour élargir ensuite à l'activité vitale en général ce qui nous permettra de situer l'enjeu de cette reprise par Deleuze et par Guattari. Deleuze a souvent rencontré Boulez, est intervenu dans des colloques en prenant le risque, non musicien lui-même, d'articuler les concepts musicaux complexes de Boulez et sa pratique d'auditeur amateur en lien avec son monde poético conceptuel propre¹⁹⁶. En 1986, dans une revue consacrée à Pierre Boulez, Deleuze cite le musicien : « Dans un espace-temps lisse, on occupe sans compter et dans un espace-temps strié on compte pour occuper¹⁹⁷ ». Cette formule est célèbre, elle est devenue le slogan d'un manifeste esthétique réservé à certains répertoires musicaux qui seuls -selon le ton polémique de Boulez dans son ouvrage (pp. 30-33) -, procèdent d'une « véritable création ». Reste que ces catégories dépassent largement cette esthétique, preuve en est que le concept, certes affaibli et toutefois efficace, calibre encore aujourd'hui des notions

¹⁹⁶ Aliocha Wald Lasowski (2015) rapporte que Pierre Boulez, dans son hommage à Gilles Deleuze les 19 et 20 janvier 1996 lors d'un concert, le décrit comme l'« un des très rares intellectuels qui se soit intéressé à la musique » - comprendre aux répertoires musicaux de prédilection de Boulez.

¹⁹⁷ Pierre Boulez (1963) écrit plus pragmatiquement : « dans le temps lisse on occupe le temps sans le compter, dans le temps strié on compte le temps pour l'occuper » (p. 107).

travaillées en éducation musicale au collège¹⁹⁸. Il nous semble que Boulez décrit-là deux modes d'intervention très concrète au sein du « temps musical », modes d'intervention qui construisent le temps à chaque instant : dans le temps strié, on procède par un repérage d'ordre chronométrique (subdivision stricte dont on déduit directement les figures rythmiques et mélodiques (de type une pulsation = une noire et une noire = deux croches), toutes les subdivisions et augmentations dérivant d'un tel schéma qui fait coïncider verticalement les micro événements sonores sur la trame pulsée sous-jacente. Ce mode d'organisation est perçu plus ou moins puissamment en fonction des œuvres et des interprétations. Au-delà des organisations rythmiques inscrites sous le mètre de la mesure et de la pulsation, le strié concerne également l'ordre harmonique des hauteurs et celui des timbres qui s'inscrivent eux aussi dans un ordre des répétitions programmables. Au contraire, dans le temps lisse on intervient dans l'espace sonore de façon indépendante et cette indépendance doit à chaque fois trouver son ordre singulier dans le jeu musical. Or, que l'on intervienne sur un mode ou sur un autre, il s'agit toujours, nous dit Boulez, de « flux continu que l'on coupe » (p.95). En effet, le continuum sonore est césuré par chaque note, par chaque accent, c'est une des définitions du *rythme* que nous avons présentée plus haut. Le flux ne peut pas ne pas être césuré : en effet, un son est toujours rejoué, ou coupé par un autre son, c'est parce que, comme nous avons vu plus haut avec Wolff, le son est contemporain de l'événement dont il est la trace indiciaire indirecte, c'est parce que le son s'éteint en même temps que l'événement du mouvement, que le flux sonore nécessite ces interventions constantes car « la musique est l'expérience qu'elle ne cesse de faire sur elle-même [elle consiste en une] matière-flux dont les œuvres sont les modulations concrètes » (Gallet, 2015, 248). Les espaces lisses et striés naissent des modalités de ces flux et de ces coupures. En fonction de ces partages, les repérages concernent l'énergétique événementielle et la stature de la forme c'est à dire comment le mouvement moléculaire caractérise le flux à un instant et comment le niveau molaire¹⁹⁹ l'agence dans des cadres formels. Il existe selon Boulez deux sortes de façons de couper le continuum sonore : « l'une définie par un étalon, se renouvellera régulièrement ; l'autre non précisée, non déterminée, interviendra plus librement et plus irrégulièrement [...] le choix de l'étalon sera

¹⁹⁸ France, 2016, « Le temps et le rythme, Éducation musicale », in : *Référentiels pour la construction des compétences : six domaines complémentaires*, Eduscol, [en ligne].

¹⁹⁹ Le niveau molaire c'est la référence à une forme ou à une référence donnée en position de surplomb. C'est le coupe matière/ forme. Le niveau moléculaire est exprimé par les puissances des éléments s'agençant et s'affectant sous l'effet des forces, sans que l'on puisse les rabattre sur des sujets ou sur des fonctions. (Boudinet, 2015, p. 87). Le musicologue Jonathan Kramer (2004) parle de temps linéaire orienté vers un but, de temps linéaire non orienté vers un but, de temps linéaire à parcours multiple, de temps momentané et de temps vertical. Ces orientations déterminent des modes de perception très différents, le temps vertical ne permettant à l'auditeur « aucune attente de changement significatif, de progression ou de réalisation des implications » (p. 211). Mais ajoutez-il, lorsque l'on connaît une œuvre qui désoriente l'audition linéaire, il est possible d'emprunter une écoute orientée, fondée sur la connaissance a priori de la succession des événements sonores (p213). Ces éléments soulignent l'impossibilité d'entendre la même œuvre.

une aide précieuse, il striera en somme la surface, l'espace sonore et donnera à la perception même loin de la totale conscience, les moyens de se repérer utilement ; dans le cas contraire, lorsque la coupure sera libre de s'effectuer où l'on veut, l'oreille perdra tout repère et toute connaissance absolue des intervalles [...] la qualité de la coupure définit la qualité micro-structurale de l'espace lisse ou strié par rapport à la perception » (Boulez, pp. 95-96). Boulez observe en conséquence de ces partages, l'émergence de « bulles de temps », de « fixes » pourtant soumis à des variations, d'allures directionnelles (le strié porte l'attention du passé vers le futur) ou non directionnelle (le lisse « flotte » car émancipé des repérages orientés de chronos). Si le temps strié musical instruit l'écoute depuis l'ordre du reconnaissable, depuis l'ordre de la répétition, que le temps lisse est celui de l'émergence des éléments sonores devenus indépendants, pures molécules sonores, pourtant il ne s'agit pas d'opposer deux modes de fonctionnement, mais de les considérer plutôt en constante interaction, lisse et strié, les deux ensembles, l'un engendrant l'autre et inversement.

Deleuze (1979), dans sa reprise du concept boulezien, rappelle les trois caractères de l'espace strié des agencements²⁰⁰ dans le monde qui doit en détenir au moins un : soit que le strié relève d'éléments territorialisés qui réfèrent l'appartenance (thème folklorique, petite ritournelle chantonnée) soit qu'il assume une fonction de « scansion » accompagnant une forme en développement (schèmes de développement biologiques, mais aussi éducatifs ou musicaux) soit enfin qu'il soit lié à la formation d'un sujet (l'éducation, le souvenir²⁰¹). Le temps pulsé c'est par exemple la promenade du marcheur que décrit Mengue (2015, p. 85-86) dont l'allure est scandée par les pas mais aussi par le retour à la maison. « Compter pour occuper l'espace-temps » (je fais mon tour en 20 minutes sans prendre le raccourci), c'est aussi au sens propre quand l'interprète compte les mesures dans la partition pour anticiper l'instant de son entrée (ici c'est à mon tour de jouer), au sens propre quand le danseur compte huit pas sur l'antécédent de la phrase mélodique huit pas sur le conséquent et qui recommence. Compter pour occuper c'est le temps de l'habitation dans un territoire. Dans l'expérience musicale, ces phénomènes de flux sonores fluctuants s'expérimentent non pas sur le registre de la métaphore mais sur celui d'une expérimentation réelle.

Deleuze reconnaît aux espaces lisses deux qualités : dans l'espace lisse on exercerait plutôt une perception qui pencherait vers des savoir-faire haptique plus qu'optique car ce dernier définit un espace de césure entre soi et ce qu'on regarde. D'autre part, « l'espace lisse est occupé par des événements ou heccités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects plus que de propriétés ». Mais le temps strié joue sur le temps lisse : Deleuze (1986) ajoute que les « blocs de durée », dans l'espace lisse, parce qu'ils passent par des vitesses et des lenteurs, des augmentations et des diminutions, des

²⁰⁰ *Agencement* et *plan de consistance* renvoient au plan moléculaire des singularités et des forces. Le *plan de composition* est celui de l'art lorsque l'artiste travaille à même ces forces. Le *plan de l'organisation* correspond au niveau *molair*e des formes données.

²⁰¹ Quand Deleuze parle du « souvenir » c'est en référence à des souvenirs fortement inscrit dans une temporalité qui appartient au sujet, comme une sorte de marquage identitaire.

adjonctions et des retranchements, sont inséparables des rapports métriques et chronométriques qui définissent des divisibilités, des commensurabilités, des proportionnalités ». Le strié et le lisse sont donc en relation d'implication mutuelle, ils génèrent le jeu de forces interagissantes dont le produit est mixte et changeant, alternant et superposant individuations qui se positionnent plutôt d'un côté ou de l'autre et même, selon Boulez, qui doivent percer le corps du matériau sonore en faisant émerger le mix actif d'une diagonale : la diagonale comme somme des forces verticalistes du strié et des forces horizontalistes du lisse. Car en effet, remarque Richard Pinhas (1977²⁰²), « même dans les temps les moins pulsés [c'est à dire les moins striés] possibles, on pourra trouver de la pulsation, la pulsation ou la marque intime, infiniment petite du coup d'archet sur le violon », nous retrouvons ici les remarques posées plus haut sur la répétition et le rythme. Boulez examine donc des polarités, des mixtes, des contaminations et passages de l'un à l'autre mais aussi des superpositions. La dualité disparaît dans l'exercice d'un affrontement continu dont le produit à chaque instant attire l'attention du compositeur, de l'interprète et qui devrait captiver l'attention de l'auditeur. Cela *module* et Deleuze reprend ici la proposition de la *modulation* simondienne qui rend compte des états métastables des individuations dans le monde : Ainsi, Sauvagnargues remarque que « l'occupation ne vaut pas comme installation sur un espace inerte déjà donné, mais comme une création simultanément biotechnique, socioesthétique de schématismes spatio-temporels historiques et singuliers, qui renvoient aux ritournelles sociales (à l'écoute) en même temps qu'elles le transforment » (2015-b, p. 96).

Ainsi que Deleuze le développe ailleurs²⁰³ la musique nous force à penser la matière sonore comme variation continue. « La modulation des forces et des matériaux » a pour conséquence de faire apparaître un « être musical ». Cet être, bien plus que l'être plastique²⁰⁴ est inassignable, irréductible à une entité qui pourrait se penser en termes d'objet défini. Deleuze (1986) écrit : « la musique a toujours eu cet objet : des individuations sans identité qui constituent les êtres musicaux ». C'est parce que sous l'effet des conflits entre les puissances du lisse contre celles du strié, l'individu est « non plus défini par sa forme, sa structure, sa fonction mais par des rapports complexes de vitesses et de lenteurs

²⁰² Intervention de Richard Pinhas, étudiant musicien pendant le cours sur *L'Anti-Œdipe et Mille Plateaux* du 3 mai 1977, à Vincennes St Denis.

²⁰³ Dans ce cours du 27 février 1979, Deleuze reprend la proposition de Richard Pinhas, musicien étudiant pour créer le parallèle entre l'art du forgeron et celui du musicien. Le métal est extrait, coulé, puis frappé, puis découpé et agencé selon les usages : exemple de modulation continue de la matière : « le métal c'est ce qui nous force à penser la matière en tant que variation continue ». Deleuze qui se méfie des mythes, supports prêts à porter pour les associations retournées en déductions toute faites, se plaît à associer l'exercice du forgeron et celui du musicien qui trouvent un point d'amitié : sous ce point de vue de leur pratique modulante, le mythe d'Hermès serait pertinent pour les musiciens et les forgerons.

²⁰⁴ L'être artistique dans les arts du visuel détient les mêmes qualités, mais la modulation qui a présidé à la facture de l'œuvre est inscrite sous forme de trace dans l'objet. Le caractère d'objet, la relative fixité du matériau rend plus difficile la saisie du processus de la modulation continue.

dont la consistance se transforme en fonction de son pouvoir d'affecter et d'être affecté » (Sauvagnargues, 2015-b, p. 95). L'objectif est d'expérimenter toutes sortes d'élasticités productrices du continuum sonore. Deleuze et Guattari écrivent que « dans le lisse, des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes » (MP, p. 598).

[...] il va de soi que l'on ne se trouve jamais que devant des mixtes. Je ne pense pas que qui que ce soit puisse vivre dans un temps non pulsé, pour la simple raison qu'il, à la lettre, en mourrait. De même, lorsqu'on a beaucoup parlé du corps sans organes, et de la nécessité de s'en faire un, je n'ai jamais pensé que l'on puisse vivre sans organisme. De même, pas question de vivre sans s'appuyer et se territorialiser sur un temps pulsé, qui nous permet le développement minimum des formes dont nous avons besoin, les assignations minimales des sujets que nous sommes, car subjectivation, organisme, pulsation du temps, ce sont des conditions de vie.

Gilles Deleuze, *Sur la musique II*, Cours Vincennes 03/05/1977

Si Deleuze et Guattari emploient tous leurs efforts à découvrir le processus de la création au sens le plus immanent et émancipé qui soit, s'ils critiquent les milieux surcodés qui bloquent toute individuation, ils reconnaissent aussi très exactement l'impossibilité de toute création sans espace territorialisé. Cependant il est utile de préciser un détail qui fait la différence : car même s'il y a des mixtes donnés, pourtant dans notre vie, nous pouvons évoluer dans l'espace contrôlé par les puissances du strié. La facilité, c'est le strié : Deleuze explique, dans un cours à Vincennes (1986) : « Le temps non pulsé [ou lisse], vous ne pouvez que le conquérir, et c'est par là, j'insiste sur l'inégalité du statut : d'une certaine manière, le temps pulsé vous sera toujours donné, ou on vous l'imposera, l'autre il faudra l'arracher ». Deleuze ajoute qu'il s'agit de modes de vie préférentiels : « quand votre cœur va ou aux unes ou aux autres suivant que l'on développe une forme ou suivant que l'on se reporte aux rapports de vitesse et de lenteurs et aux distributions d'affects. Ce n'est pas du tout le même mode de vie » (1977).

Nous n'avons pas expérimenté avec les élèves ces puissances en tant que telles c'est-à-dire analysé la musique proposée en fonction de ce paramètre, nous les avons dirait-on expérimentées sans le savoir, puisque ces puissances déterminent l'allure de toute musique. En effet, ce ne sont pas uniquement les répertoires bouléziens qui héritent de ces valences, car elles concernent toute musique et tout geste dans le monde. Sauvagnargues reconnaît qu'il est possible de « considérer des agencements musicaux sociohistoriquement et formellement distingués, en les unifiant autour de profils formels singuliers (en distinguant la musique tonale et la musique sérielle ou la musique répétitive par exemple ou toute autre cartographie possible). [...] de telles découpes définissent une pratique, un procédé, une stratégie, non la découverte de structures formelles données d'avance. Elles répondent à

l'insistance d'un problème dont la capacité de reconfigurer l'histoire de la musique reste entière à chaque transformation, chaque nouvelle tentative » (2015-b). Ces écoutes dans lesquelles on éprouve le jeu des forces, entre puissance mémorielle et facteur itinérant, au plus près du flux continuum sonore sans cesse coupé, dévié, rattrapé, nous rappelle la description de Levinson sur la pratique du raft que nous avons présentée dans le chapitre 1. Toutefois écouter par le lisse/strié c'est participer d'un monde de la modulation continue sur le mode du raft, mais avec une clé d'écoute oscillante que ne donne pas Levinson. Il nous semble que ces éléments trouveront à éclairer la réponse corporelle de l'élève Tom dont nous présenterons l'acte d'écoute musicale au chapitre 6 de notre travail.

Dans le chapitre 4 qui précède, nous avons abordé notre question musicale principalement à l'aide des deux concepts de la *ritournelle* et de la *synthèse disjonctive* que nous avons éprouvés à partir de plusieurs exemples. Ceux-ci ne sont pas tous ce que nous pourrions appeler des « rencontres avec la musique » : en particulier, le fragment des cercles et les bulles ne fait pas du tout intervenir de musique, cependant il nous a permis de comprendre en acte le jeu des plans molaire et moléculaire glissant l'un sous l'autre, s'affrontant ou se juxtaposant en s'ignorant. Cet exemple nous a aussi permis d'amorcer notre familiarisation avec le concept de la synthèse disjonctive à l'occasion d'une confrontation entre les cercles et les bulles des mondes molaire enseignant et moléculaire enfantin. Le fragment de la fillette perdue dans sa comptine est musical sans l'être : en effet il nous a montré des changements de postures qui ne sont pas spécifiques à la musique, ni à l'œuvre artistique en général, mais plutôt à toute situation d'apprentissage dans laquelle nous sommes perdus ; nous avons tenté de montrer dans ce fragment, la qualité intensive de l'expression de l'enfant à cet instant critique. L'épisode musical du quadrille a montré l'agencement mixte et heureux entre les plans de l'organisation et celui d'une micro politique du désir. Cet exemple peut être considéré comme une activité d'écoute corporelle collective, bien que nous ne l'ayons pas analysé sous cet aspect. Pour cela, il aurait fallu disposer de traces vidéo permettant d'observer la mise en adéquation des pas et des expressions des corps sur les phrases musicales écoutées. Enfin, bien que la situation de Giulio soit musicale, nous avons surtout mis en évidence son affect lié à la résolution d'un problème dans lequel la musique jouait la fonction de détonateur. Nous aimerions bien maintenant remonter le temps et avec une caméra, filmer Giulio pendant le temps de son écoute, l'entendre parler de la musique et de son dessin à ses camarades de classe. Nous aurions peut-être obtenu des traces de l'approfondissement de son écoute de l'œuvre, ou, au contraire, nous l'aurions vu n'écouter et n'hésiter qu'un très court moment pour se concentrer très vite exclusivement à son dessin. Nous aurions aussi comparé les traces de l'écoute de Giulio pendant la première écoute de la musique sans consigne à celles de la seconde écoute avec consigne. Malgré ces lacunes, il nous semble toutefois que cet exemple de l'écoute de Giulio nous a permis de souligner l'intérêt de la problématique disjonctive dans le cadre de l'éducation musicale.

Dans une certaine mesure, les deux exemples du quadrille et de Giulio anticipent sur le contenu qui sera abordé dans le chapitre suivant : en effet, l'acte devenu expressif (danse

enjoliveuse et expression forte du dessin pourraient être observée comme des démarreurs qui, par l'action expressive tendraient à faire territoire (séduction d'une appropriation expressive ou séduction d'une expression d'un dessin articulés à la contrainte de l'activité musicale). Pourtant, dans ces deux exemples, cette expression ne parvient peut-être pas à l'état de déterritorialisation qui entraîne tout un monde dans le hors temps d'un cosmos. Nous ne définissons pas le cosmos, nous en avons une intuition, nous l'expérimentons par la sensation. Ici, s'actualise la limite d'un infini virtuel qui nous touche ou bien qui peut aussi nous laisser indifférents.

Après nous être arrêtée au début de ce chapitre 5, sur les qualités du sonore et sur celles du son organisé en musique, nous allons maintenant aborder la question spécifique du sonore dans l'œuvre musicale, et observer de près des événements de *devenir* avec la musique. Ces phénomènes minuscules et pourtant puissants permettent d'expérimenter au plus près de l'expression sonore, des mondes paradoxaux de disjonction.

5.2 DEVENIRS ET HECCEITES

« L'obligation de répondre au plus près de l'événement nous fait *devenir* ».

Nous n'avons pas retrouvé la page de cette citation dans les textes de Deleuze et de Guattari. Nous la conservons car elle souligne la nécessité du *devenir*, son obligation sous certaines conditions qui sont celles de l'événement. Cette « obligation » est la charge paradoxale qui nous libère de nos schémas trop enfermés dans nos volontés de maîtrise. On dirait donc que la liberté se fait sous contrainte, ce que Beaulieu (2011) décrit en reprenant un terme deleuzien de « quasi-cause » car, explique-t-il, si la réponse est obligée pourtant « rien de dicte la manière de réagir à l'événement » (p. 82). Zourabichvili va dans le même sens en 2003 et cite Deleuze : « Autant que les événements s'effectuent en nous, ils nous attendent et nous aspirent » (Deleuze, 1969, p.174). C'est cette notion de *devenir* que nous interrogeons à présent. Nous commencerons par nous l'approprier à partir d'exemples non musicaux, puis nous situerons le processus dans le contexte de l'art qui prend, avec la musique, des contours particuliers liés aux ritournelles sonores. Deleuze et Guattari décrivent la musique comme « une opération active et créative qui consiste à déterritorialiser la ritournelle » (MP, p. 369). Évidemment, cette définition est réductrice, et il ne s'agit pas pour nous de hiérarchiser les œuvres, plutôt d'observer comment se produit le mouvement de déterritorialisation qui nous intéresse. C'est un zoom que nous faisons, pas un tri. Cependant, nous pouvons toutefois noter que ne nommer « musique » qu'une petite partie de ce que tout le monde appelle « musique » constitue en soi un geste un peu dédaigneux. Laissons ces hiérarchies modernistes, pour nous intéresser à cette définition qui

nécessite la compréhension du concept de *devenir* et de *ritournelle*. Nous abordons maintenant le concept de *devenir* qui est indissociable de celui de l'événement.

5.2.1 DEVENIRS

« Peut-être qu'une rencontre c'est la même chose qu'un devenir ou des noces²⁰⁵ »
écrivent Deleuze et Claire Parnet (1977, p.13).

Mille Plateaux travaille la question de « l'expérience » du point de vue de ses processus observés à la loupe que Zourabichvili (2003, p.29) décrit comme « une clinique fine de l'existence ». Cette clinique s'observe en termes d'une reprise complète des concepts philosophiques de *devenir* et d'*heccité*²⁰⁶ que les auteurs assortissent du concept de *ritournelle* que nous avons vu dans le chapitre 4. Il s'agit d'entrer dans un monde en constitution, agençant des blocs sensibles qui procèdent par prises de consistance et par métamorphoses continues. Nous sommes déjà introduits au sein de cet espace turbulent. Cependant, Deleuze et Guattari s'avancent plus loin en cherchant à repérer ces manifestations qui font déplacer d'un mode vers un autre en produisant une clinique c'est-à-dire une observation directe de l'état d'un corps dans une situation, afin de faire sentir les pouvoirs et les affects des forces mises en action. L'observation des effets de ces passages s'évaluent en termes de changement dans les corps sous l'effet des affects qui accompagnent tout changement d'état. Deleuze est spinoziste et il observe avec Guattari les corps comme des composés qui se transforment sans cesse. « Sur le plan de consistance, - qu'il faut comprendre comme le plan d'immanence c'est à dire ce qui arrive à chaque instant,- un corps se définit seulement par une longitude et une latitude ; c'est à dire la longitude qui est : l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tel rapport de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs ; et la latitude qui est l'ensemble des

²⁰⁵ Comprendre « noce » dans le sens qu'accordent Deleuze et Guattari à ce terme : les noces ne sont pas le mariage qui est de raison. Elles sont toujours effectuées sous effet de capture : l'exemple paradigmatique est celui de la double capture de la guêpe et de l'orchidée (*Mille Plateaux*, p.17, *Anti-Œdipe*, p.383-388).

²⁰⁶ Les concepts de *devenir* se trouvaient déjà chez Héraclite, philosophe présocratique de la fin du 6-5^e siècles av. J.-C. Pour ce philosophe, dans le monde, tout se meut sans cesse, ce qui pose le problème de la connaissance et qui conduira Platon à « concevoir le monde sensible comme la copie d'un modèle intelligible comme exempte d'un tel changement ». La pensée du *devenir* est reprise par Nietzsche. (Frédérique Ildefonse, 2013, « devenir », pp. 210-211, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Blay M., dir., Paris, Larousse).

affects intensifs dont il est capable sous tel pouvoir ou degré de puissance » (MP, p.313-314). Ces corps faits de longitudes et de latitudes sont des entités concrètes. La longitude est l'étendue dans l'actuel des corps existant dans le monde. La latitude est l'intensité virtuelle et réelle des puissances de transformation qui s'associent entre-elles à un instant, ce sont les affects. Il s'agit de poser la question : Quel est l'affect (latitude) d'un corps sous un certain état (longitude) ? Il nous faut donc parler des échanges continus entre ce que Deleuze nomme des virtuels (affects) et des actuels (corps).

Nous avons proposé l'exemple des mains d'un enfant (Dosso, 2017) et nous reprenons ici cet exemple : Les poings fermés renferment le sommeil du nourrisson, mais à un autre moment, le même poing, mais est-ce le même encore, enfoncé dans la bouche exprime le regard grand ouvert de l'enfant, ou alors ces mêmes mains, mais de quoi parle-t-on maintenant, ces mains tendues disparaissent quand elles prolongent le mouvement des bras tendus vers l'adulte qui le délivre de sa chaise. À chaque fois ce sont les mains de cet enfant, mais tout change. Le composé matériel ne peut dissocier l'ensemble qui agence une tension de la main dans le poing fermé et la détente du sommeil ; ni l'ensemble agencé d'une bouche exprimant la sensation d'enfoncement du poing par un éveil particulier du regard, ou la tension du composé corporel dans lequel ne se dissocient plus les mains, les bras, le regard qui appelle. À chaque fois se recomposent des intensités en fonction d'un ensemble d'éléments hétérogènes (état de tension du corps, besoins, interactions avec l'environnement). Car, dans notre dernier exemple, l'adulte est entré dans le composé, et avec lui le passé qui revient : je vais prendre l'enfant dans mes bras, passé partagé avec l'enfant qui appelle, passé qui n'est pas un souvenir mais une force dans le processus qui s'actualise. L'identité se perd, subsistent des individuations qui sont des mixtes. Ainsi, pour Deleuze et Guattari (p. 313-314) qui évaluent des latitudes et des longitudes, « le cheval de labour a plus de proximité avec le bœuf qu'avec le cheval de course ». Ce n'est plus une classification par espèces préconstruites. Mais ce n'est pas non plus exactement par la fonction de labour que les deux animaux sont rapprochés. Les mouvements de lenteur et l'affect du cheval de labour entrent dans une zone de proximité avec ceux du bœuf et aussi avec ceux du marcheur « pachydermique » chargé d'un sac de randonnée évoqué par Philippe Mengue (2015) au moment de son ascension, quand son corps encore rouillé râlait sous l'effort (p.175). Une vingtaine de minutes plus tard une légèreté envahit le marcheur qui s'est mis dans la cadence, il y a maintenant une allégresse du mouvement et du corps. La même pente du terrain n'entre plus dans la même relation avec le corps qui gravit. Ce n'est d'ailleurs plus la même pente que l'on gravit maintenant avec légèreté. Alors le monde peut être envisagé comme « un seul et même plan de consistance ou de composition, où tout est donné, où dansent des éléments et matériaux non formés qui ne se distinguent que par la vitesse, et qui entrent dans tel ou tel agencement individué d'après leurs connexions, leurs rapports de mouvements²⁰⁷ ». Les deux auteurs précisent : « La question n'est plus du tout

²⁰⁷ Deleuze-Guattari, 1980, Mille Plateaux, p.312.

des organes et des fonctions [...] plus celle de l'organisation mais celle de la composition, pas celle du développement ou de la différenciation mais du mouvement et du repos, de la vitesse et de la lenteur ». Dans l'exemple de la main de l'enfant endormi ou quoi suce son poing, les mouvements se composent dans l'organisme, et les mains selon leur état, expriment des mondes intérieurs très différents. Pourtant déjà les bras tendus composent avec un corps extérieur, celui de l'adulte. Les groupements ne peuvent pas s'exercer uniquement au niveau des organismes individuels : ce sont toujours des ensembles qui font bloc (le corps du marcheur, avec le temps qu'il fait -degré de chaleur-, avec la pente raide, avec le poids et le contenu de son sac, contenu qui pourrait l'entraîner dans un affect tout différent car chaque élément module le bloc. La notion d'individu change de sens et ce qui compte c'est l'individuation qui n'est plus identifiable à un organisme, ce n'est pas cet individu « chien » ou cet homme-là que l'on reconnaît mais c'est un chien à cinq heures du soir : « "Le chien maigre court dans la rue, ce chien maigre est la rue" *crie* Virginia Woolf²⁰⁸ ». Pas de causalité, pas de destin, pas de jugement, pas d'évaluation, pas de reconnaissance. À cet instant où elle s'écrie, elle n'est plus le sujet ou l'individu Virginia Woolf, Deleuze et Guattari disent : « elle devient loup ». Ce devenir se manifeste avec son cri, symptôme d'affect, son corps est devenu autre à cet instant. Elle ne se transforme pas en loup garou précise Zourabichvili (2003, pp. 29-31) : car transformer ce serait passer d'une forme à une autre, soit au cours d'un développement soit dans un projet, une action offrant un terme à la transformation. Elle *devient*. D'ailleurs elle écrit : ce chien « est » la rue. C'est l'identité de l'animal qui est modifiée à cet instant et qui s'est individué dans un bloc. Virginia est saisie dans ce que Deleuze et Guattari nomment une *heccéité*, bloc qui ne permet plus de distinguer au sein d'un complexe fusionné rue-pénombre-chien-ombre-mur-femme-loup. L'*heccéité* agit sur elle, la précipite dans un état pré individuel qui trouve entre elle et l'animal une zone d'indiscernabilité qui la fait fuir dans le loup. Ce phénomène, Deleuze et Guattari insistent : il est réel. Quand ils disent réel, cela veut dire qu'il ne s'agit pas d'une imagination. Deleuze et Guattari (MP) observent que ces *heccéités* consistent en des « individualités parfaites » et « qui ne manquent de rien » (p. 318). Virginia rejoint un état préindividuel désenclavé de ses rigidités individuelles, de ses points de vue préconstruits, de son image de soi, et qui libère des composantes libres de s'agencer avec d'autres intensités prises dans une pénombre, une sauvagerie, un être furtif. Comme chez Simondon, « l'individu véritable selon une perspective temporelle n'est plus l'individu constitué et figé mais le processus même d'individuation ; et selon une perspective relationnelle, qui révoque l'idée d'individu substantiel, fondé par une essence ou une nature, pour lui substituer la notion de système relationnel, dont l'identité se constitue par rapport à une extériorité » (Morizot, 2016, p. 11).

L'*heccéité* est une puissance qui ne laisse pas le choix, elle est sentie. Ainsi un *devenir* ne peut pas s'analyser objectivement, puisque l'analyste est capturé dans le phénomène. Sans

²⁰⁸ *Ibid.* p. 320.

capture, on ne voit rien, on rabattra ce qui se produit sur des jugements : « quelle excentrique ! » alors que ce terme est à prendre au sens propre « quelle excentrée ! » C'est ainsi que des *heccétés*, il y en a partout, cependant elles peuvent trouver plus fortes qu'elles, par exemple un autre jour, Virginia s'approcherait de la fenêtre et dirait « qu'est-ce que c'est que cette sale bête qui traîne encore par ici, faut appeler la fourrière ! ». Percevoir en fonction d'un a priori ou d'une attente inscrite dans une fonction évacue la possibilité du *devenir loup* qui, pour advenir, doit laisser place à un sentir et celui-ci ne peut se saisir qu'à la pointe du vivable car c'est « avant tout là, et sur ces "pointes", sur ces "pointes de fuite" que « se fait et se crée la vie » (Deleuze, 1980). Le concept de devenir reste attaché à des relations duelles : « devenir femme, devenir animal » la puissance de l'heccété qui arrache des singularités aux éléments auparavant inscrits dans d'autres ensembles, est directement hétérogène. Zourabichvili écrit que « tout devenir forme un bloc, autrement dit la rencontre ou la relation de deux termes hétérogènes qui se déterritorialisent mutuellement. On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification) mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la fait fuir. La relation mobilise donc selon le philosophe quatre termes et non deux : « x enveloppant y devient x' tandis qu'y pris dans ce rapport à x devient y'. Deleuze et Guattari insistent constamment sur la réciproque du processus et sur son asymétrie » (Zourabichvili, 2003, p.30). Rien dans le bloc n'est en devenir ou alors tout est en devenir. Virginia est dans sa maison, elle est dans son habitude prise dans une activité. Le chien aussi, occupé dans son territoire de chien dehors, alors chaque terme va se *déterritorialiser* : le chien comme rue, mur, ombre, devenir sauvage du chien et Virginia comme loup. C'est bien le chien qui, en devenant rue, mur, ombre laisse vacante la place du chien, comme un appel qui capture Virginia dans un devenir animal.

L'exemple célèbre de Deleuze et de Guattari est celui de la guêpe et de l'orchidée. Zourabichvili souligne que cet exemple est un cas particulier tout à fait exceptionnel dans l'ordre des devenirs car il s'agit d'une double capture. L'exemple proustien²⁰⁹ présente la capture du code de la guêpe par l'orchidée (qui reproduit sur ses pétales le dessin de l'animal). Celle-ci est conjointe à la capture du code de l'orchidée par la guêpe (qui complète l'appareil reproducteur de la plante). Chaque terme s'hétérogénéise au contact de l'autre.

« L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image ; elle se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce de l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome en tant qu'hétérogènes [...] véritable devenir, devenir guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la

²⁰⁹ Marcel Proust, 1922, *Sodome et Gomorrhe*, La recherche du temps, Tome 2, Paris, La Pléiade, pp. 602- 607, 1969.

reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun » (MP, p.29).

Il faudrait ainsi distinguer le phénomène du devenir de celui de de l'imitation : selon les auteurs, parler de mimétisme ne rend pas compte de la nature du phénomène. Imiter oblige à superposer imitation et modèle, c'est l'émergence d'une transcendance car, à l'instant que l'on imite, on postule qu'un monde préexiste à mon geste qui ne peut plus innocemment saisir en prise directe immanente quelque chose de ce qui arrive. Seul l'artiste peut imiter et *devenir* à la condition de faire devenir son geste d'imitation²¹⁰. Nous avons vu pourtant que Citton (2012) accorde à l'imitation une grande puissance performatrice. Il reprend la proposition de « mimisme » de Marcel Jousse qui décrit la dimension imitative, spontanée des gestes formant selon cet auteur le noyau de tous nos comportements : « l'homme ne connaît que ce qu'il reçoit en lui-même et ce qu'il rejoue » et cette capacité, selon Jousse est primordiale, il parle de « peloton d'énergie mimante » qui prend la forme d'un « complexe de gestes » (p.29). Nous sentons bien dans ces propos quelque chose de l'affect qui passe : un peloton d'énergie mimante ce n'est pas du tout la même chose qu'imiter : entre la strie de l'imitation et le devenir lisse du mime s'expriment encore ces ambiguïtés qui s'évaluent en termes de quotients affectifs de passage. Citton (2012) souligne l'importance de l'imitation pour s'adapter à notre « monde actuel fait de rencontres et d'occurrences singulières et qui n'est appréhendable par nous qu'en termes de simulateurs et de simulations » (p.116). Citton souligne bien qu'il ne s'agit pas, par l'imitation de *devenir autre*, mais d'entrer et d'apprendre les gestes d'une communauté humaine. Nous sommes bien ici dans le registre du territoire et pourtant on peut se prendre au jeu. Bien que des zones de passages permettent de glisser de l'un à l'autre, l'intentionnalité ramène fortement au territoire : Virginia ne veut rien, alors que l'intention de l'imitation reste arrimée à un vouloir ressembler à quelqu'un, un professionnel, un être admiré par exemple.

Le *devenir* est à distinguer aussi de l'état d'intersubjectivité tel que Stern le décrit. Le psychanalyste, qui a conduit de nombreux travaux sur les compétences interpersonnelles des nourrissons, analyse à partir des observations de Rizzolati²¹¹ sur les neurones miroirs, les

²¹⁰ Voir de spectacle « Faire le Gilles » interprété et créé par Robert Cantarella au festival d'Avignon en 2012. L'acteur imite en direct la voix de Deleuze au moyen d'oreillettes. L'imitation néglige la mise à distance qui crée la distinction entre l'imité et l'imitant de sorte que le jeu ne « représente pas une leçon deleuzienne mais produit, dans son processus, une leçon deleuzienne ». Cantarella joue avec Deleuze, il « fait avec Deleuze ». Voir Boudinet, 2012, p. 9-13. Or « faire avec » au plus près de l'événement d'une voix, fait *devenir*.

²¹¹ Rizzolati G., Camarda R., Fogassi L., Gentilucci M. Luppino G., Matelli M., 1988, « Functional organisation of inferior area 6 in the macaque monkey », *Experimental Brain Research*, 71, pp. 491-507.

microphénomènes interactifs qui créent ou qui détruisent la relation entre les personnes. L'auteur écrit : L'intersubjectivité « est ce qui nous permet de participer directement aux actions d'autrui, sans être obligé de les imiter. Nous vivons l'autre *comme* si nous effectuions le même acte ou ressentions la même émotion. [...]»²¹² il est évident que le système neuronal miroir peut nous entraîner loin dans la compréhension (au niveau neuronal) de la contagion, de l'écho, de l'empathie, de la sympathie, de l'indentification, de l'intersubjectivité. Cette histoire n'est pas terminée. Pour l'instant les preuves de l'existence d'un tel système d'écho conviennent pour les actions des mains, de la bouche, du visage et des pieds et aussi pour la voix, même si on ne voit pas les cordes vocales ». (Stern, 2003, p .102).

Nous n'avons pas de souvenir que Deleuze et Guattari en 1980 aient évoqué ces recherches en neurosciences, à cette époque science encore trop jeune, mais peut-être que celles-ci montreront un jour par où il nous est réellement possible de sentir ce que nous ne pourrions jamais sentir : la pétrification, l'incandescence, la proprioception d'un mur qui s'assombrit à cinq heures, comme un réel affect de notre sensation et non sur le mode d'une imagination. Les artistes et les philosophes n'ont pas besoin de ces calculs neuronaux pour effectuer depuis longtemps ces passages qui nourrissent le rapport au sensible et à la création artistique. L'objet de Stern (2003) concerne la compréhension des mécanismes qui permettent de s'accorder sur le mode du partage, idée qu'il développe tout au long de son ouvrage et dont la finalité est celle de la construction conjointe de l'identité du sujet et du collectif. Ainsi il regrette que l'on ne donne pas « suffisamment d'importance aux fréquents recours aux contacts intersubjectifs pour situer et confirmer son identité. [...] participation à des rituels, à des activités communes comme la danse ou le chant choral, [...] chaque participant suppose que les autres vivent ce qui se passe à peu près comme eux. [...] selon Stern, le rituel partagé ne suffit pas, c'est par l'échange interpersonnel que] vous avez non seulement apprécié l'événement mais votre immersion dans la matrice intersubjective humaine a été ratifiée et votre identité, confirmée » (2003, p. 135). Dans cette conception, le mécanisme intersubjectif vient renforcer la conscience de soi par l'assurance que les affects ont été partagés, sont devenus communs au sein d'activités socialement partagées : que ce soit par effet de l'accordage empathique, l'intersubjectivité ne va pas de soi et nécessite un mécanisme de confirmation que l'accordage a eu lieu. Deleuze et Guattari semblent plus intéressés par l'expérimentation que permettent les *devenir* à même le monde que par la solidification reterritorisée de l'identité par effet de l'intersubjectivité. Celle-ci pourrait peut-être être reconnue par Simondon comme un effet d'individuation métastabilisée. Le gain pour l'individu n'est pas questionné du point de vue d'un accordage ou d'un partage qui serait nécessaire, puisque la question du sujet ne les intéresse pas : ce qui compte pour eux c'est apprendre, expérimenter, continuer à apprendre au contact de ce

²¹² Daniel Stern cite à propos de ces mécanismes « comme si » : Damasio, A., 1999, *Le sentiment même de soi : corps, émotion, conscience*, Paris, Odile Jacob.
Gallese, V., 2001, « The shared manifold hypothesis. From mirror neurons to empathy », *Journal of Consciousness Studies*, 8 (5-7), pp. 35-50.

qui nous est extérieur. Selon eux, du sujet, il y en a toujours trop. Le *devenir* ne construit pas le soi, il l'en émancipe. La condition du phénomène étant un état de perte des repères sensori moteurs et cognitifs habituels. Il s'agit de sentir avec un autre qui sent autre chose, donc de *devenir autre*. Pour Stern, il s'agit de créer cet espace intersubjectif commun pour s'en enrichir et se fortifier à la force d'une socialité. C'est quand le chien est devenu ombre que Virginia devient loup. Et c'est à cet instant qu'elle comprend le mieux le chien. L'objet est la chaîne des devenirs, le devenir-autre par effet de l'autre et non la réciprocité d'une compréhension commune, qui serait l'accordage d'un devenir-même ensemble. Nous ne hiérarchisons pas ces deux manières : s'il est important de construire l'espace intersubjectif, le *devenir* est le moyen d'explorer plus loin ce qui peuple le monde par le médium de la sensation. Mais tout de même, une éthique est sous-jacente aux devenirs car le devenir est la vie elle-même, exprimée à une grande intensité au point de jonction avec ce qui n'est pas nous : sentir le vivant en voyant non pas les élèves qui bavardent, qui jouent, qui travaillent, mais en voyant les puissances jouer, bavarder, travailler, devenir rumeur des corps et des voix. Alors existe un amour qui nous emporte pour ce qui est, tel qu'il est.

Ex. 10 <i>Devenir Bovary</i> du prof de français, devenir littérature de l'élève		
Activité	Acteurs	Traces
Une séance de français vécue il y a longtemps en classe de première au lycée → Madame Bovary Flaubert ²¹³	Le prof et moi parmi les élèves	souvenir d'élève marquant
<i>Récit</i> Le prof nous avait fait lire <i>Madame Bovary</i> . Il nous parlait du personnage, pendant le temps long d'un cours au lycée, et à un moment, se tenant les pointes des pieds légèrement en dedans, les fesses un peu en arrière, comme à son habitude, il avait une sorte de barbe noire et des petites lunettes en métal, il a eu cet air mystérieux avec une pointe de gourmandise, sa voix a-t-elle changé ? Un débit, un phrasé imperceptiblement modifié. Il a dit alors d'un air absent presque rêveur : « Flaubert a dit : Madame Bovary c'est moi ».		

²¹³ Gustave Flaubert, 1856, *Madame Bovary*, présenté par F. Marceau, Paris, Le Livre de poche, 1969.

Citton (2012) a produit selon nous le commentaire exact pour ce récit d'expérience : certes il commence par donner de l'emphase au savoir manipulateur avec l'œuvre « L'enseignant exhibe ses manipulations herméneutiques pour inculquer le geste interprétatif dans les habitudes de ses étudiants. [...] Une telle attitude critique permet de rendre] compte d'une dimension que nous sentons affleurer dans les meilleurs moments d'une carrière de critique ou d'enseignant ». Mais ensuite il poursuit et c'est ce qui nous intéresse : « Tel professeur a su faire partager sa passion pour la littérature en *devenant* l'œuvre dont il parlait, en lui donnant voix, en l'incarnant sous nos yeux, en se laissant habiter par l'esprit de son auteur, comme les chamanes se laissent habiter par l'esprit des morts » (p. 158). L'artiste, comme parfois le critique, l'enseignant, et comme tout lecteur ou auditeur d'une œuvre passe parfois par ces *devenirs*. Citton cite Shusterman qui appelle « performatif » ce geste de transmission qui donne à voir aux autres comment l'œuvre nous prend. Ce geste performatif qui attire les autres en fonction de leur attention et de leur disponibilité est un puissant médiateur. Dans le récit de *Madame Bovary* que nous avons rapporté, il s'agit à coup sûr d'un *devenir*. Il nous semble que c'était une *heccéité* qui passa le jour de ce *devenir femme du prof de français au travers de Flaubert*. Le prof s'était abstrait dans son devenir Flaubert, alors que Flaubert devenait Emma et que l'élève devenait littérature, nageait dans la littérature sans le savoir, tout en nageant dans les questions existentielles. À cet instant, le prof a laissé vacante sa place d'interprète expert et tout l'espace s'est ouvert permettant de filer à travers lui vers l'auteur, son lecteur et son personnage, les uns devenant les autres.

Nous avons essayé de dire ici qu'il faudrait distinguer entre imiter et *devenir*, entre intersubjectivité partagée et bloc de sensation d'une *heccéité*. Le devenir est un processus d'individuation qui permet de faire bloc avec un morceau de monde, bloc en devenir avec nous, bloc d'hétérogènes instantanément agencés et qui ne préexistait pas à son émergence.

5.2.2 FAIRE TERRITOIRE : LE DEVENIR EXPRESSIF DE LA COMPOSANTE

Il y a donc quelque chose d'épouvantable en soi dans le fait d'être perçu, mais quoi ?
Critique et Clinique, p. 36.

Un territoire se crée par effet d'un acte, celui d'une composante devenue expressive, et ce changement, Deleuze et Guattari le nomment *rythme*. En distinguant *les milieux* que caractérise une composante vibratoire, et *le rythme* qui correspond à l'instant du changement de code, Deleuze et Guattari observent ce qui dure et ce qui change dans le

monde sous un certain point de vue. Par exemple, un flux de voitures peut être considéré sous l'angle d'une répétition vibratoire. S'il se met à pleuvoir, intervient un changement de code car le flux s'adapte à la contrainte, c'est un rythme. Mais tous ces rythmes par lesquels les milieux s'adaptent à chaque instant sous la poussée des forces ne forment pas des *territoires*. Bogue rappelle qu'il s'agit de distinguer « rythme » et « ritournelle » : « Deleuze et Guattari étendent la notion de ritournelle à toute sorte de structure rythmique en lien avec un territoire » (Bogue, 2003, p.17). La ritournelle appelle l'irruption d'un rythme, mais tout rythme ne fait pas ritournelle, c'est-à-dire territoire. À quelle condition un rythme qui est l'irruption d'un transcodage crée-t-il un territoire ? Il faut d'abord dire que le territoire est adressé aux congénères de l'animal : il est immédiatement social. « Le territoire, c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de même espèce : marquer ses distances » (MP, p. 393). Donnons un exemple : Quelqu'un étend son linge sur ce fil et les autres attendent et surveillent qu'elle vienne le dépendre pour aller étendre le leur. Elle crée un petit territoire dans le territoire des habitants de ce village. C'est au moment où la composante rythmique devient expressive que se crée le territoire. Souvent cette composante rythmique préexiste mais soudain elle change de sens et elle est prise dans un *devenir-autre*.

Il y aurait donc à distinguer : le rythme qui entretient le territoire ou le rythme expressif qui crée un territoire nouveau. Étendre le linge sur le fil est un rythme. Étendre le linge sur le fil partagé est un rythme expressif. « Précisément il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives » (MP, p. 387). Étendre le linge dans un coin de la maison entretient le territoire, ce geste est fonctionnel et *directionnel*. (Parfois il est déjà pancarte dans la maison : c'est mon coin, passe pas par-là !) Mais le geste d'accrochage sur *notre* fil partagé est un « convertisseur d'agencement » (p. 399) qui fait passer de l'agencement maison à l'agencement hameau. Il exprime quelque chose qui va au-delà de la fonction directionnelle « sécher », au-delà de cette fonction étroite, il est adressé, devenu expressif, il acte une dimensionnalité. Un coup d'œil oblique des voisines évalue le temps de séchage jusqu'au décrochage. Ainsi, un territoire s'entretient et en conséquence n'est pas un avoir. « Il ne s'agit jamais d'un territoire que l'on possède, tout territoire est un acte, jamais un avoir » (MP, pp. 386-388). Toujours il faut remettre sa médaille en jeu, exécuter avec brio le concerto tout en tenant son auditoire en haleine, le lendemain on se fait huer, au stade les joueurs le savent bien. « La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif, ou des composantes des milieux devenues qualitatives. Le marquage d'un territoire est dimensionnel, mais ce n'est pas une mesure, c'est un rythme. Il conserve le caractère le plus général du rythme, de s'inscrire sur un autre plan que celui des actions. Mais maintenant les deux plans se distinguent comme celui des expressions territorialisante et des fonctions territorialisées ... Le facteur T doit être cherché ailleurs : précisément dans le devenir expressif du rythme ou de la mélodie c'est-à-dire dans l'émergence des qualités propres (couleur odeur son silhouette...) » (MP, p.388).

Dans l'exemple précédent le rythme (étendre le linge) est expressif mais il n'outrepasse pas un domaine de fonctionnalité. Pourtant, pour créer un territoire on doit, selon Deleuze et Guattari, parvenir à une expression pure qui déterritorialise un *qualia* : le geste, la couleur, l'objet, la posture existe alors sans rapport avec une fonction préexistante. Les auteurs reconnaissent à cette expressivité *déterritorisée* une dimension « artistique » que les humains partageraient avec certains autres vivants. Le phénomène de la répétition engage comme un effet de dissociation tendant à s'autonomiser en ne conservant qu'une expression sans contenu. Par exemple, il peut arriver que la répétition tende à se répéter elle-même en produisant une forme dont la signification s'atrophie. Ce glissement entre l'atrophie de la signification (qui ne crée pas de territoire) et l'autonomisation de la composante, glissement hors d'une expression culturelle signifiante et toutefois inter adressée au sein d'un groupe d'êtres vivants, atteint alors un point d'expression autotélique qui correspond à une expression en soi dans laquelle nous retrouvons, selon Deleuze et Guattari « le caractère d'un véritable arrachement au milieu quotidiennement vécu ». Le jeu de la ritournelle « se caractérise par la gratuité contre l'utilité du signal ... se soustrait à la sanction de la nécessité naturelle ... la ritournelle mime la fonction de communication, et en la mimant, elle la simplifie, la schématise, l'abrège, l'orne : on passe du cri au chant et du signal au symbole du signal » (Sauvagnargues 2017). Le jeu sifflé du couvreur sur le toit est émancipé à la fois d'une fonction de signal, mais aussi de la répétition d'un air connu : on ne siffle plus telle rengaine, on siffle. Le contenu s'estompe et révèle l'acte social déterritorisé de ses fonctions. C'est une oscillation, puisqu'un rien bouscule l'équilibre et que le territoire d'avant est tout près. C'est presque en même temps que l'on siffle tel air et que l'on siffle tout court. Ce sursaut entre les deux fait basculer dans l'expressivité pure, déterritorisée qui, par la puissance de sa gratuité et de cette liberté, nous affecte en créant un territoire nouveau.

Devenir expressif de la composante : jeter son outil en l'air, frapper des mains et le rattraper

Nous avons retrouvé, dans les observations des pratiques rituelles de travail associées à des expressions musicales, un fonctionnement très proche : L'ethnologue Marianne Lemaire (2013) écrit que « si la musique est au service du travail qu'elle scande, elle l'est dans le plus grand mépris des fruits qu'il est susceptible de porter » : par exemple, elle observe que « dans le cas des chants à damer sénoufo, le moment du refrain voit les ouvrières se livrer tour à tour au jeu de projeter leur outil de travail dans les airs, de taper dans leurs mains libérées de l'outil et de le rattraper au vol juste à temps pour pouvoir le frapper sur le sol au moment précis de la prochaine pulsation. Ce faisant, elles réalisent une véritable figure rythmique qui vient alors enrichir le chant auquel elle doit son apparition ». L'auteure voit dans ce geste la finalité du travail déviée car le geste s'adjoint d'un surplus non utile, comme une dépense énergétique superfétatoire qui s'immisce dans l'action et qu'elle analyse comme un geste émancipatoire. La fonction critique de ce geste se trouve dans l'effet

d'échappée qui détourne le sens de l'action à laquelle s'asservit le travail mais qui fonctionne comme un pivot mobile détournant/retournant : en même temps le lancer nie l'épuisement et la contrainte de la répétition fastidieuse puisqu'on affirme la possibilité du jeu, en même temps le jeu redonne de la force pour le geste travaillé utile qui relance le processus. Mais cette énergie redonnée au travail l'est « alors comme par accident, tant la relation que la musique noue avec le travail auquel elle se joint semble être d'une autre nature ». L'auteure évoque un autre contexte de travail forcé éreintant : « Il est peu probable que les détenus texans, au moment où ils entonnaient leurs chants, songeaient à des résultats économiques qui leur échappaient ». L'auteure note après avoir donné différents exemples, que la musique n'intervient donc pas pour (nous soulignons) orienter les travailleurs vers la finalité productive du travail, mais les reconduit au contraire vers le travail en lui-même ». C'est-à-dire à l'activité en train de se faire qui trouve son sens en elle-même et non dans le produit que pourtant elle recherche. Ici, il nous semble que nous avons un bel exemple de l'efficacité des ritournelles territoriales qui, par un jeu du non-sens lié à un élément devenu expressif (lâcher un outil pour frapper dans les mains), reconduit le plus sûrement au sens de l'activité qui ne nécessite plus rien au-delà d'un faire ici et maintenant. Les territoires du jeu, du travail, du groupe social sont interdépendants et se relancent les uns les autres, mais ce qu'apporte le point de vue de Deleuze et de Guattari à ces observations décrites dans le domaine des musiques de travail, se situe selon nous sur deux points : d'abord celui du sens produit paradoxalement par ce geste gratuit déterritorialisé et donc geste de non-sens absolu et renvoyé avec beaucoup de force et de concision dans la terminologie deleuzienne et guattarienne à « un cosmos ». Nous sommes pourtant dans cet exemple sénoufo en plein cœur d'un territoire qui s'est considérablement enrichi en reterritorialisant les composantes expressives musicales cosmiques et insensées du lancer. Les femmes reprennent le chant et les rythmes en les donnant à entendre alentour et ces chants assortis de la composante dimensionnelle expressive les constituent en retour dans leur rôle socialisé au travail.

Composante expressive de la danse du brin d'herbe et du lancer de pizza

Nous sentons bien que dans nos vies, certains changements ne nous font pas changer de registre d'action. Pour nos deux auteurs, la condition concerne le qualia qui doit devenir expressif par effet d'une autonomisation : lancer l'outil en l'air ne sert à rien mais reterritorialise d'autant plus puissamment le geste. Deleuze et Guattari observent dans le domaine de l'éthologie chez les oiseaux ces phénomènes de *déterritorialisation* qui leur semblent déterminants dans la création d'un territoire. L'exemple « brin d'herbe » de *Mille plateaux* est assez significatif du propos. Celui-ci observe les comportements d'un oiseau, le troglodyte²¹⁴ mâle lors de la parade nuptiale. Selon eux, « La matière d'expression brin

²¹⁴ Troglodyte : parade nuptiale : Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=3C0IRjqPAMI>

d'herbe agit comme composante de passage » (pp. 397-398). En effet, l'oiseau, au début de la période nuptiale, construit des nids et le brin d'herbe est utilisé comme matériau de construction. Ainsi transporté dans le bec d'un lieu à l'autre il s'intègre à un ensemble fonctionnel clairement apparent. Quand la parade nuptiale démarre, l'oiseau effectue une danse constituée par un ensemble de mouvements et de cris effectués avec le brin d'herbe dans le bec. Là, Deleuze et Guattari observent une *déterritorialisation* du qualia brin d'herbe, autonomisée par rapport à la fonction de nidification. Selon eux, il ne s'agit ni d'un « archaïsme » qui serait un vestige du comportement ancien, ni d'un « symbole » qui porterait une signification que la femelle interpréterait et sur lequel elle projeterait une intention, un projet, et donc qui serait directement fonctionnelle : « Ah quel fortiche celui-là pour construire des nids ! » penserait la femelle en considérant la danse du brin d'herbe. Deleuze et Guattari insistent : « Jamais une matière d'expression n'est vestige ou symbole, ou si elle l'est, elle en perd d'autant plus de puissance car elle reste territorialisée. La déterritorialisation est un opérateur, un vecteur. C'est un convertisseur d'agencement. Le brin d'herbe et le chant de l'oiseau sont de tels agents ». Ce qui compte c'est l'expression pure parce qu'autonomisée du qualia directionnel maintenant libéré dans le geste.

Ex. 11 Lancer de boules du pizzaiolo amoureux		
Activité	Acteurs	Traces
Anecdote	-le pizzaiolo -deux jeunes filles -et moi	Impression
<p>Récit du pizzaiolo</p> <p>Dans une galerie marchande j'attends, près du comptoir, les pizzas commandées au pizzaiolo. Celui-ci, avec son tablier plein de farine, lance en l'air les boules de pâte en les faisant tourner dans ses mains pour leur donner une forme de galette. C'est joli à regarder, les galettes retrouvent le plan de travail, se garnissent et il glisse la pelle en dessous pour les enfourner. Deux jeunes filles, presque encore des adolescentes, arrivent depuis le bout du couloir de la galerie. Lui et moi les voyons s'approcher. Elles s'arrêtent et commandent elles-aussi ; un certain coup d'œil, quelque chose d'imperceptible passe entre elles. Alors je vois, médusée, s'élancer un véritable ballet des boules de pâte, totalement semblable au précédent, et si complètement autre, <i>déterritorialisé</i>.</p>		

Nous avons lu avec plaisir l'article de Lemaire sur les lancers de pilon des femmes au travail car cette description a immédiatement résonné avec notre anecdote du pizzaiolo. Ce qui compte, ce n'est pas qu'une forme d'intentionnalité plus ou moins consciente s'exerce : la

parade nuptiale du troglodyte ou la parade de séduction du pizzaiolo s'inscrivent dans un geste intentionnel, mais ce geste à cet instant est affecté d'une valence d'une autre nature. On aurait plutôt le sentiment ici d'une forme d'intentionnalité inconsciente, ou de conscience devenue non intentionnelle, comme une ébriété qui passe, et qui emporte tout le monde y compris et surtout l'acteur principal. Il y a une certaine fonctionnalité qui est prise dans cette ébriété, mais à cet instant, celle-ci est complètement désactivée, comme si elle n'avait servi qu'à défaire les gestes trop codés. Ce qui compte aussi et qui en est un peu la conséquence, c'est que la matière (les pâtes à pizza, l'envol des pilons) est déterritorialisée, elle s'autonomise par rapport à toute fonction : nous le voyons bien avec la pâte ainsi qu'avec le brin d'herbe : cette pâte qui tourbillonne en l'air dessine des figures qui n'entrent plus dans une fonction directe avec le geste professionnel (puisque ce ne sont pas ces figures qui sont sélectionnées pour former une galette) mais elles n'entrent pas non plus en lien direct avec une fonction de séduction (comme pourrait le faire le soin apporté à son maintien ou à sa tenue vestimentaire ou un sourire adressé). Elles dessinent en l'air de pures arabesques folles et c'est parce qu'elles sont désenclavées de toute nécessité de galettes destinées à aller au four qu'elles expriment l'intensité la plus grande. Une pure danse, un pur chant, un pur cri, un pur sifflement, un pur frappé des mains qui filent dans un « cosmos ». Or nous remarquons aussi que ce geste de lancer de pizza s'inscrit au lieu même d'un geste très territorialisé, professionnel, fonctionnel et directionnel par le fait qu'il a été formaté par l'apprentissage. C'est exactement la même chose avec le brin d'herbe dont l'oiseau maîtrise la façon de l'insérer dans l'intrication d'une construction végétale, il l'a bien dans le bec, comme le pizzaiolo a bien la pâte en main. Pourtant ce ne sont pas des « vestiges » parce que dans ce cas ils pèseraient d'une inertie dans la situation nouvelle, ils ne sont pas des vestiges parce qu'au contraire, ce sont eux, le brin et la boule, qui dessinent des tours dans l'air et ainsi saisissent le phénomène en son centre. Deleuze et Guattari affirment que de tels gestes créent un territoire simultanément. Dans le cas du pizzaiolo comme dans celui de l'oiseau, certainement que ce territoire nouveau correspond à une reterritorialisation imminente : raté ! les deux jeunes filles rient, paient et puis s'en vont, trois petits tours de pâte et puis s'en vont. On entend la ritournelle qui vire sur son versant reterritorialisé sur la situation professionnelle. Ou bien un échange plaisant est initié et une reterritorialisation sur un couple à venir se dessine. Ce territoire est immanent à l'action qui le crée, il se forme entre les personnes qui sont là, aucun moyen de séduction n'est plus puissant (peut-être que tout le monde ne serait pas d'accord) six yeux sont tournés vers les figures dessinées par la pâte : c'est un style, et celui-ci fait exister l'homme dans toute sa singularité indissociable de ce qui se passe à cet instant. Et ce style nous échappe, on ne peut pas l'apprivoiser, sauf à se faire artiste. Car le lendemain, si l'on revient pour commander des pizzas, le pizzaiolo sera là, mais c'est fini, ce n'est plus lui. C'est l'affect qui manque, celui qui a produit le rythme en le propulsant en dehors de sa profession. Et c'est en cela que son geste professionnel déterritorialisé crée un territoire potentiel. Ce style, essentiellement créé dans une situation, est très similaire au geste artistique à la différence près que l'artiste serait capable d'apprivoiser ce que souvent nous ne sommes capables d'effectuer que sur le coup du sort.

Marianne Massin (2001 pp. 19-27) à propos des figures du ravissement soutient le caractère ambivalent du geste artistique, mi conscient, mi inconscient, à la fois acteur et jouet : le phénomène de « l'aimantation figure dans le même temps l'activité et la passivité » quand par exemple l'aède *Ion* met le pied dans le rythme poétique : geste artiste qui le place dans l'affect juste, celui qui lui permet de dire le poème depuis cet espace cosmos, l'artiste fait du cosmos son territoire. Pour conclure sur l'expressivité de la composante, citons l'exemple musical de Ferraz qui fait comprendre le passage direct entre déterritorialisation et geste artistique : ce n'est plus un brin d'herbe ou des boules de pâte qui s'autonomisent, dans son exemple c'est le son : « Une image : quelqu'un balaie le trottoir, parce qu'il faut le nettoyer ; tout est à sa place, la brosse, les mains, les pieds, la poussière, le sol, jusqu'au moment où le petit bruit du balai émerge et rompt le silence, faisant naître un mouvement sonore rythmique ; à ce moment il devient difficile pour celui qui balaye d'éviter de se perdre à ce devenir musique²¹⁵. De la ritournelle du nettoyage, fonctionnelle, on saute à une ritournelle d'une toute autre nature, maintenant c'est la musique qui module le grand territoire du balayage de la chaussée » (Ferraz, 2015).

Ce jeu expressif oscille toujours entre intentionnalité et intensivité, entre intention et intension. Sac et ressac, les petites ritournelles animent le temps à la jonction d'un recto-verso des événements. C'est ainsi que les versants de la ritournelle se font simultanés, car il est impossible de distinguer complètement entre les registres intentionnels et non intentionnels. Cependant, plus le qualia expressif s'autonomise en gagnant de la liberté au regard d'une fonction, plus il devient puissant.

5.3 DEVENIR DE LA MUSIQUE

Après avoir souligné à travers quelques exemples la nature rythmique et expressive de la composante actant les processus de déterritorialisation, nous abordons des exemples musicaux : il s'agit des devenirs dans la musique elle-même en lien avec les devenirs des auditeurs. Les exemples musicaux nous permettant d'avancer dans notre réflexion sont les *Catalogues d'oiseaux* d'Olivier Messiaen que commentent Deleuze et Guattari, *Amérique* d'Edgar Varèse, des répertoires de la *Métal Music* commentés par Bogue et l'analyse d'une chanson de Tricky par Greg Hainge. Nous compléterons avec les exemples de Pierre Arditi écoutant la *Promenade en traîneau* de Léopold Mozart et celui de mon écoute d'un extrait

²¹⁵ Il y faut une oreille un peu musicienne toutefois.

du conte musical *Pierre et le loup* de Prokofiev. Nous concluons ce chapitre par le concept de *possible*, catégorie esthétique des devenirs dans l'art.

5.3.1 HECCEITE, COEFFICIENT DE PASSAGE : INTENSIVITE AU CŒUR DU SENSIBLE

Le musicologue Claude Samuel interroge en 1967 le compositeur Olivier Messiaen²¹⁶ qui est aussi un ornithologue passionné, amoureux des oiseaux et de leurs chants. Celui-ci évoque « les différentes catégories des émissions vocales des oiseaux : d'une part le moyen de communication avec la société, c'est-à-dire les appels, d'autre part les chants proprement dits qui peuvent être : chant territorial, chant de séduction ou, le plus beau de tous, chant gratuit qui salue la lumière naissante ou la lumière mourante » (p. 98). Messiaen reconnaît aux chants d'oiseaux des fonctionnalités territoriales fortes « pour défendre sa branche, son terrain de pâture » en notant que les mâles règlent leurs différends par des joutes de chants et rivalisent en puissance et en virtuosité : « Les chants d'amour comptent parmi les plus beaux ». Mais le musicien note cette troisième catégorie de chants « absolument admirables et [qu'il] place au-dessus de tous les autres, ce sont les chants gratuits, sans fonction sociale, généralement provoqués par les beautés de la lumière naissante et mourante ». Le compositeur ajoute : « J'ai remarqué dans le Jura une grive musicienne dont le chant était absolument génial quand le coucher du soleil était très beau avec de magnifiques éclairages rouges et violets. Lorsque la couleur était moins belle ou que le coucher du soleil était plus bref, cette grive ne chantait pas, ou chantait des thèmes moins intéressants » (p. 97). Nous pouvons faire confiance au compositeur au sujet de cette observation, lui qui notait avec la plus grande précision possible les chants des oiseaux dans ses carnets (p.110). Dans le domaine de l'éthologie, Christine Servais (2001) rapporte d'une part que l'on trouve « les chants les plus élaborés là où la compétition entre mâles est la plus rude » (p. 29) et d'autre part que certains oiseaux chantent à certaines heures qui correspondent aux moments où « le soleil n'échauffe pas l'air en créant des turbulences qui nuisent à la propagation des ondes sonores » (p.27). L'oiseau apprécie la qualité sonore de sa virtuosité qu'il recherche dans la joute pour gagner le territoire puisque Messiaen rappelle que la joute vocale se substitue à la joute à coup de bec et de griffes. La virtuosité vocale est donc une nécessité de survie. Mais l'oiseau apprécie aussi la qualité atmosphérique qui fait percer son chant au loin en dehors de l'exercice direct de conquête du territoire. Peut-être qu'il est possible pour les incroyants de rabattre « le chant gratuit dans la couleur du soir » à une fonction territoriale. On est toujours incroyant et sourd pour les mondes étroits qui nous échappent. Pourtant, ce qui touche Messiaen est du côté d'un excès, d'une vitalité gratuite, du don de vie avec lequel l'animal fusionne à cet instant. Certes il affirme aussi son territoire à cet instant mais il est

²¹⁶ Deleuze et Guattari se sont particulièrement intéressés - entre autres animaux, - aux oiseaux et à leurs chants (MP, 384-396).

Le compositeur Olivier Messiaen est l'un des compositeurs cités par les deux philosophes.

transporté, traversé par le chant qui s'effectue en lui. Entrer, partir, revenir, la ritournelle, rappelons-le distribue les trois mouvements en même temps. Le chant est un hymne qui fusionne avec les qualia de son environnement. C'est une transduction qui individue les qualia de lumière et de qualité atmosphérique pour le cri, ou inversement le cri pour les qualia atmosphériques. Ce bloc de sensations hétérogènes est une heccéité, c'est-à-dire un être sensible, provisoire et individué. Deleuze et Guattari écrivent à ce propos :

« Ce qui distingue objectivement l'oiseau musicien d'un oiseau non musicien, c'est cette aptitude aux motifs et aux contre-points qui, même variables ou même constants, en font autre chose qu'une affiche. Non plus des signatures mais un style puisqu'ils articulent le rythme et harmonisent la mélodie. On peut dire alors que l'oiseau musicien passe de la tristesse à la joie, ou bien qu'il salue le lever du soleil, ou bien qu'il se met lui-même en danger pour chanter, ou bien qu'il chante mieux qu'un autre, etc. aucune de ces formules ne comporte le moindre danger d'anthropomorphisme, ou n'implique la moindre interprétation. Ce serait plutôt un géomorphisme. C'est dans le motif et dans le contrepoint qu'est donné le rapport avec la joie et la tristesse, avec le soleil, avec le danger, avec la perfection, même si le terme de chacun de ces rapports n'est pas donné. C'est dans le motif et dans le contre-point que le soleil, la joie ou la tristesse, le danger, deviennent sonores, rythmiques ou mélodiques » (MP, p. 392).

Effronterie du merle qui sautille pattes jointes dans le jardin et chant éperdu grandiose qui sort du bec de ces 20 grammes de corps et de plumes balancés au sommet d'un arbre dans un soir clair. Un anthropomorphisme serait celui de charger l'oiseau d'une intentionnalité d'expression d'un sentiment de joie. Un *géomorphisme* c'est voir comment un oiseau s'individue avec une lumière et un espace et comment nous nous individuons avec lui. C'est voir une indiscernabilité entre la lumière et le son, qui ne sont pas une synesthésie, mais qui sont une production, une alliance, une heccéité. Il nous semble que nous pouvons rapprocher cet événement de *l'espace pathique* qu'Erwin Straus réserve au pouvoir de la danse et de la musique et qui résonne du côté d'un enchantement, cependant l'espace pathique est disponible puisque la danse, la musique nous permettent assez facilement de le faire apparaître, comme l'aède *Ion* nous entrons dans la danse, alors que l'oiseau est capturé par la lumière, il n'a pas le choix de ne pas chanter. Cette individuation est plutôt celle d'une heccéité, pas celle du merle et pas la nôtre, celle de ce bloc qui est assignifiant au lieu même de son expressivité. Entre l'expression et l'assignifiant il y a le devenir assignifiante d'une expression de joie.

Il y a donc deux choses qui font front : d'une part, un bloc expressif tellement étroit qu'il n'exprime plus que l'identité d'une lumière et d'un chant c'est-à-dire l'identité de ses composantes hétérogènes : c'est le devenir sonore de la lumière et de l'espace. Et à l'instant de son effectuation, il n'y a plus que cela : lumière/espace/chant. Mais sous un autre point de vue, c'est la coexistence du territoire et de la déterritorialisation : en même temps

chanter ET chanter son arbre, en même temps chant gratuit et chant territorialisant, gratuit parce que territorialisant et inversement. Comme toujours, Deleuze et Guattari affirment la puissance de conjonction de coordination ET qui doit se substituer au *ou bien ou bien* : un territoire ET l'espace tout entier qui nous capture, pas d'exclusion, c'est une synthèse disjonctive.

5.3.2 CAPTURE DE L'HECCEITE DANS L'ŒUVRE

Deleuze, dans les exemples musicaux qu'il convoque, sait faire preuve d'une pertinence qui laisse le musicologue admiratif (Chouvel, 2015, p. 61)

Nous allons ici opérer une réduction de la portée de la pensée de Deleuze sur la musique et les arts. Il faudrait aborder la catégorie de *l'image cristal* en développant les dimensions *des synthèses du temps* ; nous nous en tiendrons à une lecture rapportée aux concepts de *devenir* et de *ritournelle* qui nous semblent permettre de saisir concrètement un aspect deleuzien et guattarien de l'effet de l'art. Ce thème du devenir-sonore de la joie, de la tristesse, ou du soleil, du danger, ou de la résistance effrontée, ou de la dure rivalité, renvoie à ce que les auteurs reconnaissent comme le pouvoir le plus grand de la musique et des arts en général : celui de rendre sonores les forces inaudibles du monde. « Faire voir les forces invisibles (...) forces de gravitation, de pesanteur, de rotation, de tourbillon, d'explosion, d'expansion, de germination, force du temps » (QuPh, p. 172). Dans les exemples qui suivent nous proposons des exemples de capture de forces que produit la musique : la corne de brume avec l'espace marin qui en est indissociable et qui avait frappé Varèse, les chants d'oiseaux empreints de l'énergétique de mouvement, d'envol et de puissance qui ont touché Messiaen, les sons métal qui capturent la violence urbaine, les contretemps aux violons qui deviennent sautillés.

Corne de brume d'Edgar Varèse²¹⁷ et Oiseaux d'Olivier Messiaen²¹⁸.

²¹⁷ Edgar Varèse compose *Amériques*, œuvre pour grand orchestre créée en 1926. Il écrit : « C'est un non-sens de considérer cette œuvre comme représentant mon interprétation de la vie moderne en Amérique. Cette composition est la représentation d'un état d'âme et non la description sonore d'un tableau, une pièce de musique pure absolument dissociée des bruits de la vie ... » (p. 43). « Ne reliez pas ma musique avec rien d'extérieur ou d'objectif. Ne cherchez pas à y découvrir un programme descriptif. Regardez-là s'il vous plait dans l'abstraction. Pensez à cette œuvre ayant une vie propre, indépendante d'associations littéraires ou picturales » (p. 46). Le musicien explique plus loin que le point de départ de la création, « l'impulsion peut venir d'une idée, d'une image, d'une phrase, de tout ce qui peut causer un choc, déclencher le courant émotif pour ainsi dire. Mais cet objet qui

Messiaen écrit que les oiseaux sont des artistes. Deleuze et Guattari ajoutent que c'est parce qu'ils « rendent sonores les puissances inaudibles du monde ». L'artiste doit alors effectuer le même projet mais ce qui est assemblé dans l'instant d'une heccéité par cette capacité d'un animal à faire-un-avec, c'est-à-dire à *s'individuer* avec des éléments hétérogènes du monde, et qui doivent être produits par l'exercice d'un travail humain *in absentia* de l'événement dans le monde. Quand cela fonctionne, cela « heccéise » et alors, en simplifiant, nous dirions que cela « possibilise » en faisant fonctionner le *possible* au sein de la composition de l'œuvre. Il s'agit de la catégorie esthétique du *possible* (QuPh, Bogue, 2007) qui permet de nous donner à sentir la puissance de la rencontre capturée dans l'œuvre : il y a l'infini de l'espace, il y a la puissance du lointain qui se fait entendre, il y a le son pur assignifiant, le cri-chant de la Callas, devenir-pure-vocalité ; devenir-affect d'un corps et il y a un temps de l'heccéité, éphémère dans le monde qui s'éternise dans l'œuvre. Cela ne signifie pas que le vécu de l'artiste soit exclu complètement du processus de la création, mais que lorsque celui-ci se trouve engagé dans un percept et un affect qui enveloppe une heccéité, il se compose dans l'œuvre en motivant le souffle créatif. Ainsi, le problème qui se pose pour l'artiste, qu'il soit interprète ou qu'il soit compositeur, consiste à recréer une heccéité au sein d'un matériau visuel ou sonore qui est complètement étranger à la sensation de l'événement premier : rappelons, dans cette catégorie esthétique du *possible*, deux exemples de ce processus de création à partir du vécu intensif de l'artiste : vécu intensif d'Edgard Varèse pris dans les efforts d'invention pour réussir à entendre à nouveau le son de la corne de brume qu'il écoutait sur le port de New York et qui compose une œuvre orchestrale dans laquelle il capture cette impression d'une heccéité faite d'une heure matinale, d'un son, d'une fraîcheur de l'air, d'un affect de la mer, du navire dans la baie qui l'avait frappé alors. Vécu intensif d'Olivier Messiaen composant au piano à partir des chants d'oiseaux qu'il affectionne tant. Varèse²¹⁹ raconte que lors de la première répétition de l'orchestre, alors qu'il avait composé sur papier et au piano, a été ravi d'entendre l'effet réussi de sa corne de brume dans l'orchestre. Cette corne de brume était un signe, une heccéité, qui sonnait pour lui comme un appel mystérieux et qui contenait un monde. C'est elle qui a constitué le problème de l'artiste en le contraignant à trouver toutes les dimensions à recalculer dans l'exploration de l'orchestration. Devenue musique cette fois, par le jeu d'un travail qui équilibre les timbres instrumentaux, Varèse raconte sa joie de retrouver le son « exactement » comme dans son souvenir c'est-à-dire absolument autre que le son d'alors si Varèse avait pu l'enregistrer. C'est ce monde de la mer, du matin et du lointain qui revient avec la création de l'œuvre : tout un monde *possible*, une capture, semblable à celui d'alors et complètement autre parce, devenu sonore et qui ouvre

attire le musicien à l'extérieur de lui-même n'est qu'un prétexte ; il s'évanouira, éliminé à la fin par l'œuvre qui prend forme » (p. 156).

²¹⁸ Olivier Messiaen compose *Catalogue d'oiseaux* entre 1956 et 1958. Il s'agit d'une œuvre pour piano dédiée aux oiseaux et à son interprète Yvonne Loriod.

²¹⁹ Nous n'avons pas retrouvé la référence de ce texte dont nous avons un souvenir précis.

maintenant sur un infini. Et c'est ce que Deleuze et Guattari reconnaissent comme héroïque dans le geste de l'artiste : la capacité à créer l'héccité événementielle et à l'éterniser. L'héccité mondaine est ce que l'on ne peut pas retenir ni prédire : elle arrive et nous prend dans son bloc. Mais l'artiste non seulement la crée mais en plus il lui donne l'infini : « peut-être est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini » (QuPh, p. 186). Celui-ci est l'infini du temps ouvert sur les forces de l'événement auquel l'œuvre « donne un corps, une vie, un univers » (p. 168). C'est ce que Deleuze et Guattari appellent le *possible* de l'art en insistant sur le geste : « le possible comme catégorie esthétique ». Nous trouvons un second exemple chez Messiaen, souvent cité par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* et c'est le même processus à la fois magistral et enfantin : Messiaen note l'impossible à noter sur son carnet pendant des heures durant : les trilles, les piqués, et les infinies variations que le musicien-ornithologue doit faire passer dans le jeu pianistique d'un devenir-oiseau. Des chants et cris d'oiseaux bien plus aigus que le registre possible au piano, bien plus rapides que ce que des mains humaines peuvent produire sur un clavier, un son qui doit passer du gosier animal aux marteaux frappant des cordes de métal, et c'est parce que l'entreprise d'imitation est compromise que le travail de création démarre : entre une contrainte technique et un désir de cri d'oiseau (Bogue 2003, pp. 28-31²²⁰ ; Samuel, 1967, p. 62). Yvonne Loriod (1999)²²¹ raconte comment Messiaen est touché et heureux, c'est une joie d'enfant, car la preuve de sa réussite est si simple, rien d'intellectuel après tout un travail acharné pour plier le langage musical, juste la joie d'avoir réussi « son coup²²² » artistique. Ainsi Messiaen exulte lorsqu'un ornithologue de ses amis, entendant le jeu de Loriod au piano, s'exclame en reconnaissant l'oiseau alors qu'il n'a pas connaissance du titre de la pièce jouée. Et l'anecdote se retourne : inversement lorsque Loriod accompagnant son mari sur le terrain reconnaît à son chant, l'oiseau vivant qu'elle n'a pourtant jamais entendu chanter mais dont elle a interprété l'objet artiste au piano. Pourtant, bien que l'imitation soit techniquement impossible, Loriod, son épouse et interprète de ses catalogues d'oiseaux pour piano s'exclame en les « reconnaissant ». Cette anecdote est très émouvante par sa simplicité, car c'est la plus grande fierté de Messiaen à cet instant, -oubliant l'effort technique, les innovations de langage, toutes les subtilités compositionnelles et imaginatives de sa musique par ailleurs reconnues par toute la communauté musicologique- pour avoir été simplement capable que d'autres que lui entendent son oiseau dans le bloc sonore devenu possible, capturant.

²²⁰ Voir Ronald Bogue, 2013, « Deleuze, Guattari and the Musical Refrain », Conférence Lecture 1, 2 et 3, *Annual Deleuze Camp*, Lisbonne, 1-5 juillet 2013. Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=NXku-SRLHOK>. Dans cette conférence l'auteur présente la pièce de Messiaen pour piano *Le merle bleu*.

²²¹Yvonne Loriod, épouse d'Olivier Messiaen, est pianiste et interprète de ses œuvres pour piano : Catalogues d'oiseaux.

²²² Dans l'abécédaire, à la lettre T comme Tennis, en faisant un parallèle avec le geste artistique, Deleuze décrit les « coups » inventés par les joueurs qui créent un style.

Nous revenons sur la question de la reconnaissance, rappelons ce que répète souvent Deleuze, ici dans son dialogue avec Parnet, « reconnaître ce n'est jamais rencontrer » (1977, p.15). Car il ne faudrait pas ici se méprendre et croire que l'objet de l'art consiste pour Deleuze et Guattari en la reproduction ou en l'imitation d'un modèle actuel ni que la réception consiste en un simple jeu de reconnaissance. Il ne s'agit pas de la mimesis platonicienne (Jimenez, 1997). Deleuze et Guattari insistent beaucoup sur la nécessité de ne pas conduire de pratique imitative, nous l'avons vu, car celle-ci ramènerait le processus à la transcendance d'un modèle qui fait que dans la perception nous passerions d'un pôle à l'autre dans un mouvement comparatif qui nécessite la maîtrise de la conscience du sujet auditeur. Bogue (2003) explique que, surtout, « ne sont pas des imitations ni des figurations, absolument pas une représentation fidèle ». Ce n'est pas le ressemblant qui est le plus réussi, et il suffit de faire écouter une pièce des catalogues d'oiseaux de Messiaen à des étudiants pour comprendre que le jeu de reconnaissance est vain, on ne peut pas ici jouer aux jeux de loto sonore. C'est l'affection de la perception d'alors que le musicien produit sous la forme d'un motif qu'il module jusqu'à faire « crier » le piano même s'il joue pianissimo afin de créer le percept d'un chant. Et cela donne un être artistique qui oscille entre le devenir-vivant-encore d'un oiseau et le devenir-vivante d'une vibration sonore aérienne. Ce motif du « cri », très présent dans l'écriture de Deleuze et de Guattari nous semble le juste mot pour dire l'affect réussi dans le matériau artistique. Faire crier le pigment, la vibration sonore, rendre sonore les forces inaudibles du monde. On est touché à ce moment que le piano vise et trouve en nous le lieu inconnu de ce cri rythmique. On ne reconnaît pas l'oiseau par ressemblance mais à l'exact point, au point de jonction qui a pu être trouvé entre les deux univers animal et sonore. Deleuze et Guattari précisent que le processus se fait par l'instauration de zones de rapports moléculaires les plus proches de ce qu'on est en train de devenir : pas une analogie ou une ressemblance mais une proximité d'affect (MP, p. 334).

Death, Doom et Black Metal Music

Bogue (2004) propose un autre exemple du phénomène à partir d'un corpus de rock métal anglais et américain des années 80 (*Death, Doom* et *Black Metal*) en montrant que de tels processus de déterritorialisation ne sont pas spécifiques des musiques classiques mais se retrouvent aussi dans les répertoires de la pop music. Il détaille le processus : le mouvement critique se produit entre d'une part l'univers des répertoires rock, c'est-à-dire inscrits dans une tradition musicale à laquelle répondent des formes, des modes d'expression, des instruments en lien avec un public ; et d'autre part l'univers de certains aspects de la culture sociale postindustrielle dont font partie les vécus humains pluriels et les bruits industriels. Selon l'auteur qui prend appui sur le paradigme de la démarche artistique de Messiaen, il existe une force musicale déterritorialisante qui interagit entre les pratiques sociales bien identifiées du rock et les affects et motifs non musicaux. Il existe un pouvoir des sons qui déterritorialise en les traversant, ces motifs sonores urbains en les faisant passer dans

l'œuvre. Bogue observe comment les structures musicales du rock sont modifiées par ce jeu d'exposition entre le plan des formes du rock et le plan des affects humains et industriels non musicaux. L'auteur décrit dans les œuvres du *Heavy Metal*, des expressions très percussives, très rapides, épaisses, avec des basses amplifiées et un usage généralisé de la distorsion des timbres des guitares électriques. Il observe par exemple comment « le son de la guitare électrique est traité comme celui d'une machine électrique industrielle ». C'est un monde qui naît, entre l'actuel de la société américaine dans les années 1980 et l'univers du rock et dont nous sommes saisis. Ce qui est très particulier dans la production d'un tel *devenir* c'est encore l'absence de processus imitatif. Les groupes de *Metal* « n'imitent pas les sons d'une machine mais ils en produisent de semblables » et « semblable » est à comprendre au sens propre. La musique *devient* industrie et violence sociale.

Nous l'avons vu plus haut avec l'exemple de Virginia et Bogue (2003) l'affirme aussi, dans le cas d'un *devenir animal* de la musique (comme les devenirs oiseaux dans les œuvres de Messiaen), le bloc sonore « ne peut pas avoir pour contenu le *devenir animal* sans que l'animal dans le même temps ne deviennent en sons quelque chose d'autre, quelque chose d'absolu, nuit, mort, joie – non pas certes une généralité ni une simplicité, mais une heccéité, mort que voici, la nuit que voilà (MP, p. 374). Le concentré, absolument singulier, fait d'un unique et faible cri flûté d'un oiseau le noyau indissociable de l'heure du jour, du froid, de l'hiver et de ce lieu. C'est lorsque le cri condense cela que la musique, quand elle réussit à se faire magicienne, produit un son qui devient oiseau. Non pas reproduire le cri de l'oiseau tel quel, mais trouver l'oiseau à l'instant où son cri s'enfuit dans un devenir-solitude.

Makes me wanna die de Tricky

L'essai de Greg Hainge (2004) nous fait comprendre qu'aucune analyse de l'œuvre ne permet de mettre en évidence ce phénomène qui nécessite l'intervention active de l'auditeur, mais qui nécessite aussi les deux pôles au moins qui font passer le contenu de la musique dans un devenir : il faut donc en même temps l'auditeur (qui peut être le compositeur), la musique, l'oiseau, la solitude en hiver. Hainge souhaite montrer que la *Pop music* n'exclut pas ces processus de devenir. Nous en avons vu un exemple exposé par Bogue avec la *Metal Music*. Hainge choisit la chanson « Makes me wanna die » de Tricky²²³ qui le touche certainement (mais il ne l'écrit pas). Sa démonstration s'attache à relever dans la partition -ou peut-être lors de l'analyse esthétique- des zones « lisses » qui lui semblent faire « sortir le discours musical de ses gonds ». Des irrégularités dans l'intervention de motifs joués à la guitare par exemple, viennent rompre l'ordonnance striée d'une répétition attendue. Mais il manque à son explication la description du contenu déterritorialisé : que produit ce rythme ? Quel est le contenu de ce devenir ? Il est très possible que pour l'auteur un phénomène de devenir l'entraîne, mais sur quelle ligne de fuite ? un devenir-incertain ?

²²³ Tricky, 1996, « Makes me wanna die », *Pre-Millennium Tension*, album, 4th & Broadway.

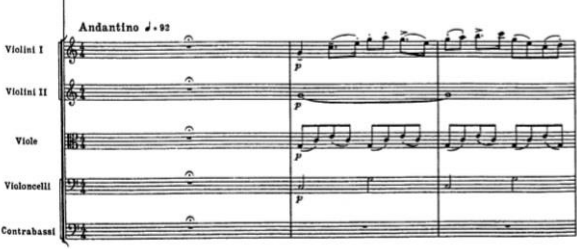
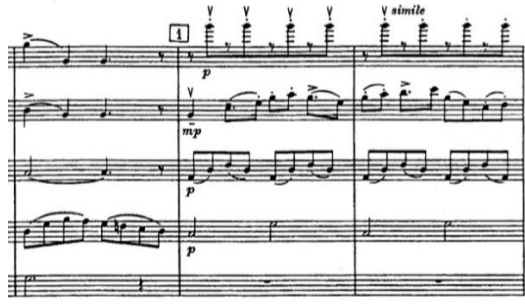
un devenir-attente ? un devenir-joueur ? Ici nous voyons que le motif de guitare qui se pose de manière un peu erratique ou avec fantaisie sur la voix chantée pourrait être entendu comme un jeu d'apparition et de disparition de façon à ce que le son se prenne lui-même pour objet et jouer à cache-cache avec la voix. Devenir joueur d'un motif de guitare ? Notre explication est peu claire : si dans l'exemple du *Haevy* la « guitare » entraîne dans la « musique » la « ville » devenue « violence » nous avons quatre termes, ici chez Hainge ce serait la « guitare » qui entraînerait dans la « musique » le « motif musical » devenu « joueur ». La musique se prendrait donc elle-même pour devenir, ce qui est possible selon nous, il faudrait trouver l'exemple qui ferait fonctionner ce cas qu'il s'agit d'écouter comme l'instant constituant des jeux entre les espaces lisses et striés (le jeu du côté du lisse, l'attendu du côté du strié).

Maël Guesdon (2016), à propos de cet exemple de Hainge avertit d'une dérive qui serait celle d'identifier des œuvres qui seraient « deleuzienne » et des œuvres qui ne le seraient pas et cela à partir d'une analyse purement musicologique de l'œuvre. De notre point de vue, c'est l'expérimentation de chacun avec le sensible de l'œuvre qui permet de faire filer vers des mondes : personne n'a le droit de dire à Hainge que ce qu'il a entendu n'existe pas, par contre, faire entrer des arguments strictement analytiques dans l'argumentation nous semble insuffisant.

Sergei Prokofiev Pierre et le loup « Thème de Pierre »

Pour nous donner une compréhension de la spécificité expressive du *possible* de l'œuvre d'art risquons un exemple de *devenir enfant* avec la présentation du thème de *Pierre*, au début du conte musical *Pierre et le loup*²²⁴ de Prokofiev : Des crins frottent une corde métallique par petits traits répétés, mécaniquement, par petits rebonds. C'est court comme passage, mais tout d'un coup nous n'entendons plus qu'eux qui insistent au-dessus de la masse sonore. Ainsi, les allers-retours répétés des crins tendus de l'archet sur les cordes tendues du violon révèlent le jeu des forces en action ainsi que le feeling de ces puissances en exercice. Pour nous aventurer un peu plus loin dans la pensée deleuzienne, on pourrait dire que l'œuvre artistique fait entendre un feeling des matériaux de l'œuvre. Entendre le cri d'un piano doit aller jusque-là, c'est aussi ce point qui distingue l'imitation du devenir. À ce niveau c'est une simple affaire de frottement entre les matériaux et dont le produit est un son. Préhension, feeling, affections et perceptions de la matière. C'est ici que nous touchons le lieu de l'asignifiant qui nous fait éprouver la qualité d'un affect, *feeling* d'un éprouvé de crin sur une corde de violon en métal cordes. Nous donnons un exemple qui pourra sembler simplet mais tant mieux : petite joie de se laisser envahir par *un devenir-enfant* dans le jeu du staccato incisif des premiers violons au moment de la reprise du thème de *Pierre* par les

seconds violons dans le conte musical de Prokofiev²²⁵, il y a quelque chose du cloche-pied et de l'insouciance et d'une gaité qui insiste et qui danse autour du thème comme si les premiers violons, après avoir joué le thème et l'avoir laissé aux second violons, « contre-effectuaient » le thème, créant l'événement du *devenir enfant*

<p>Ex. 12 Les croches de Prokofiev : Devenir enfant, devenir musique Fig. 7 Extrait de la partition d'orchestre (mesures 1 à 3 et mesures 8 à 10)</p>	
<p>Activité</p> <p>écoute de l'œuvre ²²⁶</p>	<p>Trace</p> <p>Un affect qui résonne avec les lectures que nous conduisons</p>
	<p>Présentation du thème de Pierre aux premiers violons (portée 1).</p>
	<p>Reprise du thème de Pierre aux seconds violons (portée 2) avec le jeu des contretemps aux premiers violons (portée 1).</p>

²²⁵ Serge Prokofiev compose « Pierre et le Loup » en 1936. Il s'agit d'un conte musical pédagogique destiné au jeune public afin de lui faire découvrir les instruments de l'orchestre. Le passage dont nous parlons correspond au début de l'œuvre, mesures 1 à 19. Dans la version d'Alain Lombard dirigeant l'orchestre philharmonique de Strasbourg, nous l'entendons. Évidemment cela ne constitue pas une démonstration, mais c'est une preuve (une é-preuve).

²²⁶ Deleuze prévient de ne jamais donner ses exemples personnels. Il est vrai qu'il y en a quelques-uns dans ce travail : il nous a semblé que ces quelques exemples permettaient de montrer concrètement, avec une certaine évidence, l'actualisation des phénomènes décrits par les philosophes. Nous rappelons que ces perspectives non musicologiques, inhabituelles nécessitaient un investissement au sens propre pour accomplir ce travail. Passer par ces exemples était obligé, en quelque sorte, ils fournissent un témoignage que nous espérons éclairant la nature des devenirs.

C'est Prokofiev qui sourit en disposant ses croches en contretemps, dessinant la vérité possible de l'enfance sans que l'on puisse attribuer exactement cet effet à un souvenir d'enfant précis : « On n'écrit pas avec des souvenirs d'enfance mais par bloc d'enfance qui sont des devenirs enfant du présent. La musique en est pleine » (QuPh, p.158). Nous dirions avec Deleuze et Guattari, qu'entre le jeu de sautillé mécanique des crins sur les cordes des violons et l'insistance joueuse d'un enfant c'est comme si on avait rejoint « ce point pourtant à l'infini qui précède immédiatement leur différenciation naturelle [et que Deleuze et Guattari appellent] un affect » (p.164). Bien sûr on pourrait rétorquer que non ! Que ces contretemps ne sont qu'un cliché de composition qui agrmente le thème à la reprise. Cet ajout est absolument banal du point de vue d'une innovation technique, c'est une ritournelle compositionnelle banale et territorialisée sur l'habitus des formes d'écriture mais pour moi, ici, le contretemps prend un sens particulier, s'affecte et il se déterritorialise dans l'expression d'un bloc d'enfance.

C'est une zone d'indétermination, d'indiscernabilité, comme si des choses, des bêtes et des personnes (Achab et Moby Dick, Penthésilée et la chienne) avaient atteint dans chaque cas ce point pourtant à l'infini qui précède immédiatement leur différenciation naturelle. C'est ce qu'on appelle un affect. Dans *Pierre ou les ambiguïtés*, Pierre gagne la zone où il ne peut plus se distinguer de sa demi-sœur Isabelle et devient femme. Seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-création. C'est que l'art vit lui-même de ces zones d'indétermination, dès que le matériau passe dans la sensation, comme dans une sculpture de Rodin (p.164).

Cette zone commune entre le matériau sonore et l'enfant est appelée par Deleuze et Guattari *un devenir*, devenir enjoué du son d'une corde « *percept et affect non humain de l'homme* » point de rencontre entre l'affect du saut d'un archet et celui du saut enfantin. Un territoire artistique émerge. Le geste artistique déterritorialise une composante technique (simple contretemps) qui devient expressive dans cet agencement du conte musical. Nous l'avons vu avec le concept de la ritournelle : déterritorialiser de son contexte un matériau ou un qualia en le jouant ailleurs dans un jeu expressif crée en même temps et le sens et le contexte nouveau. Le qualia ne devient expressif que par effet de déterritorialité, sinon il parcourt son territoire ancien qui s'exprime dans le qualia. Le nombre de fois que les violons exécutent un jeu en contretemps, il suffit de lire les partitions d'orchestre, et puis soudain ce n'est plus un motif de contretemps mais une expression. Selon le point d'écoute tout change et nous changeons de territoire : Soit le qualia exprime le territoire des compositions musicales redondantes, c'est le qualia-cliché d'un certain répertoire classique que l'on suit distraitemment et que l'on reconnaît. Soit il exprime le territoire d'une socialité de l'orchestre bien hiérarchisée, le qualia est alors le stigmaté qui exprime le statut d'une deuxième voix accompagnant d'une touche modeste la ligne mélodique principale plus valorisée, simple qualia d'une territorialité de seconde voix. Soit enfin il emporte la palme, déterritorialisé, il devient expressif et joueur et c'est la création d'un territoire de l'art, pour nous ici, bloc

d'enfance, qui passe au-dessus et entraîne toute la composition musicale avec lui, nous entraînant dans l'affect d'un devenir-enfant.

« C'est la musique elle-même qui hésite, qui se décharge dramatiquement, qui se désespère, qui prend des allures décidées. Ainsi la musique ne remplace pas un événement dramatique, elle ne le représente pas, au contraire elle est riche de ce pouvoir de s'articuler elle-même comme un événement dramatique » (Baumeister, 1992, p.258).

Nous trouvons chez Thomas Baumeister (1992) cette même observation, la musique au sens propre ne représente pas, elle produit l'événement : mais celui-ci ne fonctionne pas comme une métaphore, il n'est affecté d'aucun pouvoir de renvoi. Au contraire il attire sur lui l'ensemble des événements, toute la série des possibles mondains. Sur ce point il nous semble que nous nous rapprochons « dangereusement » de la conception phénoménologique, heideggérienne de l'œuvre d'art car il semblerait que l'artiste parvient à rendre sensible l'essence de l'enfant. Il faut donc comprendre ce qui distingue l'*essence de l'enfant* du *bloc d'enfance* de Deleuze et Guattari. Pour nous qui n'avons lu que très peu Heidegger nous ne dirons que ceci : L'essence se dérobe et le bloc se donne, l'essence est dévoilement de ce qui est caché par les corps et le bloc est concret tout le corps est passé dedans il n'y a pas de résidu, par effet de synthèse disjonctive, la corne de brume sonne dans l'orchestre, le violon sautille avec l'enfant, enfin le bloc d'enfance est nouveau, créé par et avec les interprètes, le compositeur Prokofiev et les auditeurs capturés le temps d'un instant. Dans la vie l'heccéité nous offre le monde dans son étroite fenêtre à laquelle rien ne manque, assemblée à cet instant. Quand l'essence est nostalgie, appelle le manque, nous rappelle que la vie est courte, l'heccéité et le bloc de sensation de l'œuvre sont un don qui accueille tous les temps. L'instant où le piano « crie », l'instant où l'orchestre de Varèse fait sonner la brume, où les violons de Prokofiev font sautiller l'enfant, sont les instants de déterritorialisation du son par effet de la musique.

Pierre et Catherine Arditi et les clochettes de Léopold Mozart²²⁷

²²⁷ Léopold Mozart compose vers 1750 le divertimento *Die musikalische Schlittenfahrt (La promenade en traîneau)* pour petit orchestre. Il compose de nombreuses pièces à intention descriptive appelant des effets colorés, dont ce divertimento destiné à un orchestre complet accompagné de cloches et d'un fouet.

Ex. 13 Pierre et Catherine Arditì et les clochettes de Léopold Mozart	
Activité	Trace
Ecoute de l'œuvre	Interview d'Arditi pour la rubrique « Passion musicale » d'Olivier Bellamy (Classica).
→ « Promenade en traîneau » de Léopold Mozart	Souvenir d'enfance d'un affect d'écoute musicale.

Nous entendons alors maintenant différemment les confidences du comédien Pierre Arditì lorsqu'il évoque au micro d'Olivier Bellamy²²⁸ un souvenir d'écoute musicale d'enfance qui l'a frappé : lui et sa sœur écoutant pour la nième fois le disque album de Léopold Mozart²²⁹ et attendant côte à côte le moment précis des grelots : « La Promenade en traîneau de Mozart²³⁰ que ma tante Denise nous faisait écouter à ma sœur Catherine et moi, en 78 tours, et dont le bruit des clochettes nous émerveillait » (Arditi, 2014-2015). Cette anecdote selon nous, par la précision du détail retenu en mémoire, soutient la dimension sensible du possible, qui est un devenir non-humain de la sensation et un devenir humain des affects de la matière. N'est-ce pas l'instant où les clochettes des chevaux et le son métallique du grelot-percussion deviennent indiscernables, dans un devenir-musique des clochettes/sonnaïles attachées au cou des animaux, ou bien c'est l'inverse, dans un devenir-sonnaïles animales du grelot musical : les clochettes tirent vers l'animal et résistent à la musique et la musique tire et résiste aux clochettes et c'est la même chose : entre les deux, à la jonction, au point commun placé quelque part entre les deux séries, quelque chose est capturé et libéré. Cet effet simple est joyeux, c'est un signe qui frappe les deux enfants occupés à leur écoute. Ici, le son métallique dû aux entrecrocs produits par le geste d'un percussionniste, en rejoignant la zone d'indiscernabilité d'un jeu de clochettes livré aux mouvements animaux, en rejoignant aussi une troisième série, celle des animaux mythiques des contes d'autrefois, nous semble s'affecter lui-même de cette proximité et exprimer la possibilité d'exister en dehors de sa nature. C'est comme un « niveau méta » que gagnerait un inerte pourtant privé de pensée, le matériau envoie des clins d'œil aux deux enfants, devinette sensible dont la réponse s'inscrit au lieu même de la question posée car aucun écart ne comble l'identité entre les deux sons. On pourrait dire ici que la partie joue pour le tout, la clochette vaut pour l'animal et son monde. Il serait possible de rétorquer que nous avons ici un simple

²²⁸ Pierre Arditì, 2014/15, « Passion Musique d'Olivier Bellamy : L'invité du mois », *Classica*, 146. Le disque n'est pas cité mais pourrait être *La promenade en traîneau*, Livre disque, Raconté par Eric Lipmann, Musique de Léopold Mozart, Texte de Marie Quennessen, Orchestre des Concerts de Vienne, dirigé par Hans Kolesa, enregistré en 1977, Phillips.

phénomène de métonymie. Il y a comme un détournement / déterritorialisation de l'objet d'usage : clochette attachée au cou afin de signaler la présence de l'animal → son de clochette qui signifie l'animal → arrachement et reterritorialisation dans la musique. L'objet envoie littéralement des clins d'œil à l'auditeur ce que ne font pas les contretemps de Prokofiev. Nous n'avons pas ici l'artifice de la composition de Messiaen. Pourtant c'est en même temps que la clochette est sonaille ET instrument de percussion, et ce jeu est musical. Il n'y a pas d'effet d'imitation, c'est un déplacement, un détournement. De tels effets, premier niveau des devenirs, prend le grand risque du kitsch (Génin, 2010) en versant très vite du côté d'une récupération des clichés de rennes de Noël avec ses carillons obligés. Mais ce cliché ici retrouve sa fraîcheur et sa force dans le plaisir musical des enfants. C'est sur cette ligne ténue que les enfants, ici, *deviennent musique*. Ils sont tous les deux « émerveillés » nous dit Arditi par le petit tour de main de Léopold Mozart dont l'effet musical est ici une adresse directe au public. Il nous semble que dans cet exemple il y a plusieurs niveaux : en même temps une ébriété déterminée par l'introduction d'un son/bruit incapable de jouer la note et toutefois prenant le dessus sur l'orchestre à cet instant. Cette intrusion s'oppose à la ritournelle de l'œuvre classique qui est installée dans ses motifs et thèmes redondants et cette intrusion déterritorialise le jeu instrumental de l'orchestre vers la promenade. Mais ce qui est intrusif d'une part est aussi arraisonnement de l'autre : car il y a aussi en même temps un devenir soumis des clochettes : en effet, la cloche attachée au cou d'une chèvre ou d'une vache entendue dans la montagne ne sonne pas du tout de la même façon que la clochette pendue au cou du renne ou de cheval. Elle nous fait au contraire entendre ici plus fortement la soumission de l'animal contraint au promeneur-touriste. Cette clochette qui sonne au pas de l'animal exécutant son circuit porte dans sa sonorité à la fois la puissance animale irréductible à la domestication et la puissance de la domestication. Ces deux puissances sont déterritorialisées et reterritorialisées dans la musique dans laquelle se retrouvent ces mêmes ambiguïtés. Le grelot est libéré de la discipline musicale qui contraint le jeu harmonico-mélodique des notes des violons et toutefois il est contraint de suivre la cadence en ne jouant que sur certaines phrases et avec un tempo défini, ligoté dans la musique et il se déterritorialise au même instant. Grelot à la fois sauvage et contraint. Ce sont ces tensions qui s'expriment dans le devenir animal domestique dans la musique. Enfin, il serait possible, en réécoutant cette œuvre, de se dire sur un autre plan, que nous nous trouvons avec une musique de *galop* (Criton, 1998, Deleuze, 1984). Deleuze thématise le jeu musical du *galop* et de la *ritournelle* en lien avec ses analyses sur l'image de cinéma dans ses ouvrages de *l'Image temps* (1985) et de *l'Image mouvement* (1983). En reprenant la proposition de Deleuze (1984) nous pourrions nous demander si cette alliance des grelots et de l'orchestre ne renverrait pas à une simultanéité d'une ritournelle et d'un galop : d'une part la ritournelle d'une clochette sonore attachée au cou des chevaux et rapportant à un lieu connu et habité et sûr et d'autre part le galop de l'orchestre même si le tempo de la promenade est modéré « mais il y a des galops très lents » dit Deleuze. Le galop n'attend pas, il avance thème après thème son bonhomme de chemin ce qu'on entend très bien chez Léopold Mozart. L'ici territorial de la ritournelle

emporté là-bas on ne sait où comme issue de l'avancée musicale. C'est une promenade en traîneau qui vire à la course, les enfants sont dans le traîneau et leur grelot-ritournelle tinte aux passants restés sur le bord du chemin. Dedans, dehors, ailleurs, actuel, virtuel, sauvage, domestique, tout se mélange à la suite de la puissance du son.

Notons que dans ce dernier exemple, le comédien semble s'attendrir sur un souvenir du passé, une ritournelle territoriale des souvenirs d'enfance semble l'emporter ici. Et pourtant, c'est un mix car il n'empêche qu'autrefois et aujourd'hui dans cette confiance naïve la musique a déterritorialisé les sonnailles et les clochettes en créant cette zone commune et que cet effet puissant a entraîné les deux enfants avec nous dans leurs réécoutes. Ici, nous avons interprété le propos d'Arditi, il est clair que nous ne posons aucune conclusion quant à l'analyse de leur ressenti inexprimé, cependant nous affirmons que notre point de vue est possible, c'est-à-dire que ce propos 50 ans après est non pas le souvenir de ces écoutes de deux enfants côte à côte mais un souvenir de son très précis, souvenir qui les a enchantés « émerveillés ». Nous dirions que les concepts d'une philosophie intensive nous permettent d'en donner une explication, et que celle-ci peut sembler très crédible.

5.3.3 LE POSSIBLE DE L'ART

Toute pensée sur les arts, qu'elle soit pragmatique comme chez Dewey, analytique comme chez Jean-Marie Schaeffer, métaphysique chez Kant, produit une catégorie esthétique déterminée : celle de l'expérience sensible, de l'attention aspectuelle ou celle beau et du sublime qui ne s'assimilent pas les unes aux autres et déterminent des formes distinctes de l'expérience. Ces formes perdurent au-delà d'une historicité stricte, d'abord parce qu'elles ne correspondent pas uniquement à la production artistique qui a coïncidé avec l'œuvre philosophique correspondante. Il est clair que nous ne dirons pas de *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen²³¹ que c'est *beau* au sens kantien du terme c'est-à-dire exprimant et faisant ressentir une harmonie, un équilibre, une satisfaction. Mais nous pourrions trouver « belle » la *Pavane pour une infante défunte*²³² de Ravel composée en 1910, un grand siècle après la *Critique de la faculté de juger* publiée par Kant en 1790. De même, nous avons vu comment une audition des variations Goldberg²³³ composées en 1740 permet une audition

²³¹ Karlheinz Stockhausen compose *In Freundschaft op 46* en 1977. Il s'agit d'une œuvre pour clarinette seule. Source : brahms.ircam.fr/works/work/12113/

²³² Maurice Ravel compose *Pavane pour une infante défunte* en 1899 pour le piano. Il orchestre la pièce en 1910.

²³³ Les variations Goldberg composées par Jean Sébastien Bach en 1740 sont publiées sous le titre « Aria avec différentes variations pour clavecin à deux claviers » dans le recueil des *Klavier-Übung*

effectuée sous la catégorie du sublime (Boudinet, 2008) alors que la composition de Bach précède le concept d'une cinquantaine d'années mais surtout alors qu'elle forme la clé de voûte de techniques de composition contrapuntiques héritée des siècles antérieurs. La catégorie du beau ou celle du sublime débordent largement celle des œuvres du 18 et du 19^e siècle, bien qu'évidemment de nombreuses œuvres soient irréductibles à l'une ou à l'autre. De même et avec plus d'évidence, la catégorie de l'attention aspectuelle peut trouver à s'effectuer avec des répertoires artistiques très variés mais ne convient pas à certaines œuvres²³⁴. D'autre part, on peut faire l'expérience du *sublime* ou du *beau* kantien et ignorer le montage métaphysicien du philosophe, on peut sentir les forces terribles et infinies du temps et de l'inexplicable destinée alors qu'on est saisi devant une scène d'orage sans participer du montage conceptuel, c'est ce que nous dit aussi Schaeffer en décrivant la généticité et la généricité de l'expérience aspectuelle. Il nous semble qu'avec Deleuze et Guattari il en va de même. Il est possible d'expérimenter *le possible* donné dans l'œuvre comme les deux enfants qui ont l'intuition du tour de passe-passe de l'œuvre : car les grelots c'est exactement les grelots attachés au cou de l'animal et maintenant ils ont été capturés et entraînés dans la musique : ils sonnent à certains moments de l'œuvre et font venir les animaux, le paysage déterritorialisé, le départ, la fabulation, les contrées lointaines c'est-à-dire un condensé des hétérogènes pris dans la multiplicité exprimée par le montage sonore. Passepasse entre un qualia capturé dans le monde, il suffit, comme chez Proust, d'un élément qui devient expressif pour faire venir tout l'ensemble. Deleuze et Guattari écrivent que les arts non figuratifs semblent rendre le phénomène plus accessible. Mais ils écrivent aussi que des *devenir enfant* ou *oiseau*, la musique de Mozart en est pleine (MP, p.367-368). Il n'y a donc pas de restriction a priori au sens strict d'œuvres qui produiraient le *possible* et d'autres non, ce que nous avons discuté plus haut avec l'aide des propositions de Bogue et de Hainge (2004).

C'est donc un point de vue. Il est patiemment construit par Deleuze et Guattari dans leur long travail de presque 20 ans. Deux grands amateurs et deux philosophes ont cherché ensemble à comprendre ce qui les porte à l'amour des expressions artistiques. Mais cette conclusion sur l'art arrive comme en conséquence de leur projet qui est celui de résister aux idéologies et aux normes sociales qui pèsent sur la société des années soixante (Boudinet 2012) et ils trouvent que ces forces moléculaires s'expriment dans le geste artistique. C'est l'objet même de l'art, ou plus justement, c'est l'un des objets que l'art manipule avec grande facilité parfois sans le savoir : Certainement que Léopold Mozart a fait jouer les grelots pour « faire le traîneau », par facilité. On peut trouver au geste de Prokofiev qui fait venir l'enfant plus de finesse, Messiaen et Varèse se sont attelés à leur projet en surmontant de grandes

BWV 988. Bien qu'elles soient quasi contemporaines de l'ouvrage de Burke sur le sublime (1754) leur esthétique est plutôt considérée comme un chef d'œuvre lié à la virtuosité d'écriture contrapuntique héritée des siècles antérieurs des maîtres de la renaissance plutôt qu'explorant les abîmes sensoriels sublimes.

²³⁴ Nous pensons à l'art conceptuel ou aux *ready-mades* de Marcel Duchamp.

difficultés nécessitant une force d'invention les contraignant à créer leur propre langage musical. L'exemple des clochettes de Pierre et de Catherine Arditi que l'on pourra trouver désinvolte, ou même que certains penseront kitsch, simplet, trop facile, et nous ne nierons pas y voir nous-même ces traits, pourtant se retourne au son du timbre métallique et cela parce que le sensible de la matière se cabre : matière brute qui ne cède pas devant le jeu musical, au contraire matière que le jeu musical révèle mieux maintenant qu'elle est déterritorialisée et que prolifère le rhizome des connexions hétérogènes qui nous obligent à sentir l'infini dans la matière elle-même et aussi l'infini des hétérogènes qui clignotent avec elle. L'œuvre artistique serait l'occasion de cette expérimentation car « l'art augmente nos modes d'individuation en nous rendant sensibles aux types de subjectivation auxquels nous sommes soumis ou en nous proposant de nouvelles formules individuantes qui détraquent ou recomposent nos rapports » (Sauvagnargues, 2016). Au moment des clochettes de Léopold, c'est l'individuation d'une musique et de deux enfants qui forme un bloc instantané. Évidemment, on dira qu'ici le détraquement est minime, pourtant la trace est tenace preuve en est que le comédien y revient une cinquantaine d'années plus tard. La plus-value est la capacité à sortir, aller dehors, faire bloc avec un morceau de monde. Ce monde est expérimenté sous un ordre strictement sensible : d'une oreille on entend du bruit intrusif et cristallin qui gagne et s'installe vainqueur sur l'ordre carré de la phrase, de l'autre oreille on entend du bruit qui perd car illégitime en termes de musicalité, d'une oreille on entend un monde transporté par le bruit, de l'autre oreille ce monde est machiné dans la musique. D'une oreille on entend la ritournelle et de l'autre le galop. Selon nous, l'expérience riche et muette que les deux enfants éprouvent à cet instant attrape confusément ces hétérogènes. Approfondir cette expérience en « célibataire de l'art » ainsi que le conseille Schaeffer (1996), sans confondre « l'érudition et le savoir avec l'approfondissement de l'impression et sans préférer à l'attention patiente accordée à la racine personnelle les plaisirs mondains de la conversation ou, comme on dit de nos jours, du jeu de langage²³⁵ ». Il y a bien un détraquement des repères qui est perturbé par l'ordre musical. La musique est force de proposition, de capture possible dans une composition qui met à disposition ces rêves possibles.

²³⁵ Schaeffer, 1996, dans sa conclusion des « célibataires de l'art ». Il ne s'agit pas de nier l'intérêt des jeux de langage mais veiller à ce qu'ils n'empiètent pas sur nos expérimentations sensibles. La « racine personnelle » à laquelle fait allusion Jean-Marie Schaeffer est directement empruntée à Proust : « toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître » (Proust, M., 1989, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Gallimard, Éd. La Pléiade, pp. 469-470. Les remarques proustiennes démarrent la réflexion de Deleuze sur les signes (1964, *Proust et les signes*, Paris, Éd. de Minuit) et cette thématique est poursuivie tout au long de l'œuvre avec Félix Guattari. Notons que Schaeffer ne révoque pas la critique : Ce qui fait le prix d'un texte critique, ce n'est donc pas qu'il nous dise comment il faut apprécier, mais qu'il nous indique des voies possibles d'une attention esthétique satisfaisante (1996, p. 247).

Deleuze et Guattari à la suite de Proust, affirment que l'œuvre artistique est un *monument*, mais il s'agit d'un monument non pas à la gloire du passé (Pacquet²³⁶, 2007) dont l'ombre auréolerait des connaissances et des révérences prédites. Car ce que l'on nomme monument avec Aloïs Riegl concerne la forme de l'œuvre, la place qu'elle détient dans une Histoire, objet qu'il faut conserver « en leur état présent pour éviter qu'il ne se détériore sans effacer les marques d'usure » et dont la fréquentation s'accompagne de rituels précautionneux (Bénichou, 2005). Le monument tel que le conçoivent Deleuze et Guattari est un monument « de sensation » ou plutôt c'est la sensation qui est un monument (p. 199), dont l'être n'est fait que d'existence en soi, « un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects²³⁷ » : « C'est de tout art qu'il faudrait dire : l'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne » (QuPh, p. 166). Il s'agit de contempler ce que l'œuvre expérimente en elle-même, c'est à dire les puissances de sensation : affect de percepts et percepts d'affects sans plus besoin de référence ou de souvenir des affections et perceptions des vivants qui pourtant ont été mêlés à l'élaboration du bloc par l'artiste.

L'artiste crée l'éternel en nous faisant sentir ces forces dans le monde, quand les œuvres musicales élargissent l'audition à la mesure du monde tout entier en « ouvrant sur une force cosmique » (MP, p. 433). Les sons frottés, les couleurs, la terre glaise, les pigments, on pourrait dire que l'artiste propulse les matériaux inertes à une limite, matériaux devenus expressifs et artistiques au sein de nouveaux territoires artistiques : « *Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts sont les paysages non humains de la nature*²³⁸ » (QuPh, p. 160). Ce sentiment d'éternité contemplé par la matière elle-même s'offre à notre sensation. « Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée. Tant que le matériau dure, c'est d'une éternité que la sensation jouit dans ces moments mêmes » (QuPh, p.154). Bloc d'enfance. Et celui-ci existe dans « l'éternité qui coïncide avec la durée de la matière ». Cette proposition est paradoxale pour les œuvres qui ne durent pas, qui apparaissent et disparaissent au fur et à mesure de leur effectuation. C'est le cas de la musique, une durée éphémère : celle de la durée d'un thème musical, 20 secondes d'enfance, 20 secondes d'éternité d'enfance possédée par l'artefact, cela suffit à faire tenir l'être artistique. « Ce qui se conserve en droit n'est pas le matériau qui constitue seulement la condition de fait mais, tant que cette condition est remplie, (tant que la toile, la couleur ou la pierre ne tombent pas en poussière)

²³⁶ Le « monument », d'abord monument d'architecture, génère selon Pacquet 3 formes de réception : soit à comprendre comme document historique (valeur de document permettant de reconstruire les événements du passé), comme vecteur universel d'émotions (la valeur d'ancienneté) ou comme outil de formation morale (valeur de présentification intentionnelle du monument en vue d'une édification). Pacquet C., 2007, « Monument » in : Morizot J., Pouivet R., *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.

²³⁷ En italique dans le texte.

²³⁸ En italique dans le texte.

ce qui se conserve en soi c'est le percept ou l'affect. Même si le matériau ne durait que quelques secondes il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée. Tant que le matériau dure c'est d'une éternité que la sensation jouit dans ces moments mêmes » (p.157). On comprend bien cette notion d'éternité -si ce n'est de façon conceptuelle- au moins de façon expérientielle qui devient réelle pour nous au moment de cette expérience de l'écoute et qui perdure aussi dans notre souvenir au-delà de la durée du matériau, ce bloc d'enfance est ailleurs, ne nous appartient pas, mais chaque fois que nous y songeons, il réveille un bris d'enthousiasme. On comprend aussi qu'il ne s'agit pas d'une perception mondaine et qu'il s'agit encore moins d'une idée, c'est un possible sensible.

Je crois qu'il faut prendre cette proposition dans son acception métaphysique, comme un point de vue tout en acceptant la diversité des modes de réception des œuvres, et tout en étant persuadés, en même temps, que Léopold a aussi composé une simple œuvre de divertissement.

6 RENCONTRER L'ŒUVRE

Dans ce dernier chapitre, nous présentons trois exemples qui nous permettent d'avancer dans notre exploration des rencontres avec des œuvres musicales. D'abord celui de Jane, jeune enseignante débutante et musicienne que nous avons interrogée à propos de ses écoutes musicales, ensuite un exemple vécu lors d'un concert Steve Reich, enfin une constellation d'exemples enfantins de Tom, Ange et Jim filmés lors d'une séance en éducation musicale à l'école.

L'individuation simondienne et le *devenir* deleuzien et guattarien présentent certaines proximités conceptuelles et peuvent être considérés comme des phénomènes de « rencontre ». Nous avons vu que le premier, tout en plaçant l'accent sur le processus, ne s'émancipe pas d'une pensée de l'individu qui fait coexister un feuilleté de processus d'individuations chacune passant à son rythme par des états de métastabilité, de disparation et de transduction. Chaque individuation s'évalue chez Simondon en termes de gain de forme ce qui nécessite l'existence de la transcendance d'une forme a priori. Nous avons vu que chez Deleuze et Guattari le devenir s'émancipe d'une pensée de l'individu mais que toutefois le jeu des ritournelles reterritorialise sur les complexes organisationnels et individuels. *L'expérience esthétique schaefferienne* n'est pas pensée comme « rencontre », c'est-à-dire que les composantes de la nouveauté, de la violence subie par effet de rencontre avec un dehors, de l'intensité (bien que Schaeffer aborde la part de la valence émotionnelle dans l'expérience) ne sont pas reconnues par lui comme essentielles comme c'est le cas chez Deleuze et Guattari. D'ailleurs, précise Schaeffer en décrivant des expériences esthétiques que nous avons plus haut qualifiées de « modestes » celles-ci « ne manquent de rien ». Remarquons à ce propos que Deleuze et Guattari affirment qu'une *heccéité*, qu'elle soit *possible* parce que composée dans une œuvre d'art ou qu'elle naisse d'une expérience mondaine est aussi une « individualité parfaite » à qui il ne manque rien. Évidemment les deux philosophies ne font pas allusion aux mêmes phénomènes, une attention aspectuelle mondaine n'est pas obligatoirement une heccéité quoiqu'il y ait certainement des concordances possibles entre-elles. Pourquoi les comparer alors ? Tendre entre elles ces pensées métaphysiques de Simondon, Deleuze et Guattari, pragmatique et analytique informée par la philosophie de l'esprit de Schaeffer provoque un joyeux chahut que nous ne pouvons affronter. Ce que nous voulons faire ce n'est pas un essai de philosophie croisée. C'est, à partir de l'exemple de Jane, tenter de reprendre à notre compte des éléments de la proposition de Jean-Marie Schaeffer qui offre une description analytique précise des composantes de l'expérience esthétique, envisager quelques-uns de ces traits et les mettre en relation avec la manière dont nous avons compris les rencontres chez Simondon, Deleuze et Guattari. Il ne s'agit pas de pouvoir dire comment certains de ces

traits présentent des relations de disjonction exclusive avec le processus de la rencontre mais plutôt de nous donner un moyen de penser la manière dont parfois, dans nos exemples, ils se positionnent suivant une ligne qui les fait glisser d'un pôle à un autre. Les propos de Jane nous faisaient signe en ce sens que nous ne voyions pas bien comment rapporter son expérience aux différents concepts présentés dans ce travail, et que nous avions le sentiment d'une alliance nécessaire entre les philosophies intensive (Deleuze et Guattari), du processus (Simondon) et de l'attention aspectuelle (Schaeffer).

Un second exemple personnel relate une expérience vécue pendant un concert à l'écoute d'une œuvre de Steve Reich. Ce souvenir d'expérience nous permet de réfléchir aux conditions qui permettent de considérer une démarche d'interprétation en tant que rencontre. Cet exemple est moins développé.

Nous présenterons ensuite un troisième exemple, assez développé, à partir d'une captation vidéo que nous analysons. Il s'agit principalement de la perçaction de Tom, un enfant de 8 ans écoutant à l'école *Les Toréadors* premier numéro de la suite pour orchestre *Carmen* de Georges Bizet. Ici encore nous aurons besoin des repères offerts par Jean-Marie Schaeffer, associés aux concepts deleuzo-guattardiens pour nous donner un portrait compréhensif qui nous semble assez convaincant de son écoute très investie lors de la séance d'éducation musicale.

6.1 LES ECOUTES DE JANE, MUSICIENNE

Nous profitons d'une interview de Jane qui nous parle de ses expériences d'écoute musicale pour nous poser la question de la présence du plaisir dans la rencontre avec une œuvre musicale. La relation de Jane à ses répertoires écoutés est-elle de type rencontre c'est-à-dire peut-on supposer, avoir l'intuition qu'elle traverse des lignes de déterritorialisation qui sont spécifiques des rencontres ou plutôt la voyons-nous mettre en œuvre des modes d'attention aspectuelle ? Qu'en est-il de la place du plaisir dans la variété de ses expériences ? Est-il possible de distinguer des formes de plaisir qui seraient (in)compatibles avec une telle expérience ?

Ex. 14 Plaisirs et devenirs. Jane commente ses écoutes musicales		
Activité	Acteurs	Traces
<p>Évocation des répertoires musicaux écoutés et des modes d'écoute correspondants.</p> <p>→ Répertoires musicaux variés, principalement classiques</p>	<p>Jane, musicienne spécialisée dans la musique baroque, enseignante stagiaire en 2011 à l'Espé de Lorraine</p> <p>et moi avec elle lors de l'entretien</p>	<p>- Transcription de l'entretien avec Jane en 2011. Je l'avais interviewée dans le cadre de mon mémoire de Master. Voir Annexe 4 (p. 16).</p>

6.1.1 UN PLAISIR AGREMENT

Présentons Jane qui est étudiante enseignante stagiaire, nous l'avons interviewée en 2011 dans le cadre de notre recueil de données pour le mémoire de master. Nous avons souhaité reprendre ses propos pour les réinterroger ici sous l'angle de notre question sur les rencontres avec les œuvres musicales. Nous faisons l'hypothèse que Jane décrit ses *expériences esthétiques*²³⁹ (Schaeffer, 2015) à l'écoute du concerto de CPE Bach²⁴⁰. En effet, elle évoque le plaisir qu'elle trouve à *densifier* (multiplier les éléments contemplés) et à *saturer* (envisager chaque élément comme une variation dans un continuum) son attention.

²³⁹ Dans ce travail nous donnons à *expérience esthétique* la définition de J.-M. Schaeffer (2015).

²⁴⁰ Jane fait référence à l'un des trois concertos pour violoncelle de Carl Philip Emmanuel Bach : en La Majeur Wq.172/H439 ; en la mineur Wq.170/H432 ; en Sib Majeur Wq.171/H436.

Jane est spécialiste de musique baroque, elle joue de la flûte à bec, elle écoute le concerto pour violoncelle depuis son domaine de spécialité qu'elle renforce. Selon Schaeffer, *l'expérience esthétique s'accompagne obligatoirement de plaisir*. Jane déclare :

« je dirais même moi je m'endors enfin j'adore j'écoute j'entends plein de choses » [A.4 : l.308] et plus loin elle précise que « le son du violoncelle se rapproche de celui d'une viole de gambe et moi ça me plaît » [A4 : l.396].

Nous aimons beaucoup cette façon de Jane et cette phrase en particulier : « j'adore, j'écoute, j'entends plein de choses ». C'est le rapprochement des trois verbes, nous ne dirions pas qui font zigzaguer²⁴¹ mais quand même : le retour au sujet à chaque fois, les verbes qui déplacent ce sujet dans des positions basse et haute par rapport à l'objet, le couple de *l'écouter* et *l'entendre* qui attire à l'extérieur et revient à l'intérieur comme l'ont bien décrit Pierre Schaeffer (1966) et Jean-Luc Nancy (2002) et l'objet absent de la proposition et tout à coup présent dans les derniers mots : « des choses », sous forme d'un non-spécifié qui ouvre sur un monde des multiplicités, dense, saturé. « Ça me plaît » affirme Jane. D'emblée pourtant, notre impression est que « plaisir » et « rencontre » se repoussent l'un l'autre. Ce point nous semble assez difficile et le lieu de désaccords : Gilles Deleuze ne s'intéresse que modérément à la question du plaisir en général. En ce qui concerne la conception hédoniste de notre relation aux œuvres d'art il se situe plutôt dans l'habitus dominant à son époque et qui, selon Jean Marie Schaeffer depuis Platon l'a violemment repoussée. Deleuze (1989) donne au sentiment de plaisir le sens spinoziste d'un arrêt dans un processus lorsqu'il aborde cette question à propos du masochisme qu'il analyse comme le désir d'un désir sans fin. Le plaisir est ce que refuse le masochiste parce qu'il met fin au désir : « on dirait qu'il s'agit de défaire le lien du désir avec le plaisir : le plaisir interrompt le désir si bien que la constitution du désir comme processus doit conjurer le plaisir et le repousser à l'infini » (p. 71). Ce thème est aussi celui que l'on retrouve avec *La princesse de Clèves*²⁴² qui se retranche dans sa réserve pour ne pas céder à son amour. « *L'essentiel devient l'attente* » (p.71). Le plaisir est vu comme ce qui éteint, met un terme à ce qui est le processus d'un désir en acte. Il nous semble en effet que le plaisir ne peut pas accompagner l'instant d'une rencontre qui coïncide avec l'accélération de nos réponses sensorimotrice par irruption d'une situation inconnue. Guattari et Deleuze dans *L'Anti-Œdipe* refondent entièrement la conception du désir en affirmant que toute expérimentation qui fonctionne met en marche une « machine désirante ». Formule qu'il ne faut pas confondre comme nous l'avons vu,

²⁴² Madame de Lafayette, 1678, *La princesse de Clèves*, présenté par H. Levillain, Paris, Gallimard, 1995.

avec le « désir manque freudien » mais comme l'instance d'un agencement qui machine le désir engagé dans l'activité qu'il contribue à intensifier sans que celle-ci ne vise une finalité au-delà de ce qui s'y produit : « un agencement comporte ces quatre choses : des états de chose, des énoncés, des territoires et des déterritorialisations et c'est là-dedans que le désir coule » (Deleuze, 2004a)²⁴³. Ainsi, « le désir n'est pas manque mais processus affectif, voyage, apprentissage vagabond, il souffre d'être interrompu et non de ce que l'objet se dérobe encore et encore, c'est ce qui le distingue du plaisir, il s'agit d'un devenir » (Zourabichvili, 2003, p. 50). Deleuze et Guattari opposent donc nettement d'une part le processus du désir qui naît au même moment que l'acte par lequel l'intensité se conserve tout en se dépensant, et d'autre part l'arrêt par le plaisir qui est un fait et donc sous ce rapport le contraire d'un événement : « Ce qui interromp le processus, ça peut être mille choses. Ça peut être des choses agréables, par exemple, ça peut être le plaisir. Le plaisir c'est un fait. Mais le processus lui, c'est pas simplement un fait parce que c'est un acte »²⁴⁴.

Nous avons opposé plaisir et désir, mais qu'en est-il du plaisir dans la réception d'une œuvre artistique ? Y aurait-il des plaisirs désirants ? Zourabichvili en 2006 observe une proximité entre d'une part le propos de Schiller²⁴⁵ qui renvoie l'expérience esthétique à un effroi associé à un ravissement et d'autre part cette suspension remarquée par Deleuze chez Masoch qui tend à repousser le plaisir. En effet selon Schiller, « la beauté à la fois nous attire irrésistiblement – d'un amour indiscutablement sensuel – et se dérobe à nous en se retirant dans une autonomie où elle est imprenable ... [et Zourabichvili conclut] : Ce serait donc elle, la chasteté, l'instauratrice de la fameuse distance esthétique – chasteté évidemment forcée, avec les figures de marbre, de pigments, ou les figures sonores et romanesques ». Le plaisir-satisfaction spinozien comme « stade final d'un processus » (Schaeffer, p. 189), se trouve ici impossible à contenter, puisque la beauté se dérobe à toute possession dans l'œuvre et il semble avoir muté sur celui d'une suspension de son effectuation que prolonge le désir. Zourabichvili ne dissocie pas mais au contraire associe, dans l'acte esthétique schillérien proche du refus de Masoch, plaisir et désir, puisque qu'il souligne que l'attraction est plaisir ravi du désir sans fin. À cette lecture il semble donc que Deleuze ne puisse pas disqualifier le plaisir puisqu'il semble que celui-ci habite le désir lui-même. Nous dirions que c'est le « plaisir-satisfaction spinozien » qui semble disqualifié par Deleuze -mais il ne le dit pas puisqu'il évacue purement et simplement le plaisir en bloc-. Zourabichvili, par cette réflexion requalifie pourtant le plaisir qui serait un « plaisir de l'agrément » aristotélien. Celui-ci est selon Schaeffer (2015) une caractéristique interne à l'activité, plaisir processuel ne soldant plus l'extinction de l'activité et plus proche d'une définition moins kantienne que schillérienne. Certains types de plaisir seraient donc compatibles avec le processus mais voilà que nous sommes ennuyée parce que Schaeffer explique qu'il semble que le plaisir

²⁴³ Abécédaire Deleuze, D comme désir.

²⁴⁴ Gilles Deleuze, *L'Anti-Œdipe et autres variations*, 3/6/1980, cours 1.

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=4

²⁴⁵ Ibid p. 10.

n'admette pas de typologie : Le plaisir est une évaluation que l'on produit qui s'énonce sous la forme : « on s'aperçoit que l'on a glissé dans un sentiment de plaisir » (Schaeffer, 2010). La forme pronominale du verbe indique la présence de la réflexivité qui accompagne l'action mais cette formule est jolie par l'usage d'un sujet indéterminé « on ». Le plaisir accompagne une action ou un état mental dont « il » reconnaît au moins une chose, le degré de valence qu'il y éprouve : cette forme d'évaluation qui reconnaît une valence semble situer l'ensemble des actes sensori moteurs et cognitifs mis en route dans toute activité dans un habitus qui pourrait ne pas être compatible avec le *shifter* (Sauvagnargues, Criton, 2013) énergétique qui accompagne une réponse à un stimulus inconnu, qu'il soit intellectuel ou sensoriel puisque le plaisir ressenti s'inscrirait par définition dans un ensemble régi par la représentation : celle d'un calcul du bienfait pour soi. Cette calculatrice hédonique semble donc attachée à une forme de territorialisation, de recherche de confort, or c'est plutôt des formes d'inquiétude qui permettent dans l'inconfort, d'explorer ce qui arrive et que nous ne comprenons pas.

Jean-Marie Schaeffer (2015) traite longuement la question du plaisir hédonique (pp. 177-250) qui accompagne selon lui obligatoirement l'expérience esthétique. Il s'attarde en particulier sur ce « plaisir de l'agrément » que discute Zourabichvili et qui pourrait accompagner le processus du désir dans la relation avec l'*expérience esthétique*. À sa lecture des résultats de diverses études en neurobiologie de Peter Shizgal²⁴⁶ et en psychologie conduites par l'économiste David Kahneman²⁴⁷, Schaeffer écrit que le plaisir s'exerce comme « une basse continue » qui évalue en mode automatique la valence hédonique de l'ensemble de nos états mentaux. Le plaisir est donc toujours de même nature, sur le mode d'une décharge de dopamine, quelle que soit l'activité : seule la valence positive ou négative ainsi que son degré d'intensité varient. Ce modulo unique d'évaluation hédonique nous permet de prendre des décisions et de comparer entre elles les situations très différentes. D'autre part, Schaeffer rapporte que ce calcul de la valence intervient « en faveur d'une continuation ou d'une interruption de l'activité sans qu'il y ait nécessairement une expérience consciente de plaisir ou de déplaisir ». Si notre nature vivante évalue consciemment ou pas tous nos états mentaux, elle doit évaluer aussi les *individuations* et les *devenirs* qui nous traversent. Pourtant, il est possible de poser l'hypothèse que parfois, ce système d'évaluation échoue et que la basse continue ne réussisse pas à produire le chiffrage de la mélodie qu'elle accompagne. L'instant d'une rencontre correspondrait donc à cet instant de l'échec de l'évaluation hédonique. Celui-ci pourrait ne pas être vu comme un échec mais comme un temps de calcul plus long, faisant osciller le curseur autour du point neutre avant de déterminer un versant positif ou négatif de l'évaluation.

²⁴⁶ Cités par Schaeffer pp.194-205 : Peter Shizgal, « On the Neural Computation of Utility »

²⁴⁷ David Kahneman, Peter P. Wakker, Rakesh Sarin, 1997, « Back to Bentham ? Explorations of Experienced Utility », *Quarterly Journal of Economy*, 112 (2), pp. 375-405 (cité par Schaeffer).

Pour répondre à notre question nous dirions que lorsque la basse continue du plaisir est déconnectée de la conscience, quand c'est « on » qui évalue sans en avoir encore référé à « je », ce sentiment de plaisir présent/absent pourrait soutenir le devenir. À notre insu, cette territorialisation rassurante sur le sentiment de plaisir, ce territoire du plaisir quelque part en nous, assure notre déterritorialisation d'un devenir autre : c'est le cas quand on est capturé par une œuvre. Le *devenir* entraîne vers un territoire inconnu exprimé par l'œuvre et en même temps le contexte sécurisé de l'expérience ainsi que notre bon vouloir à nous prêter à l'expérience génère les conditions d'un plaisir support qui rend disponible la ligne de fuite éventuelle. Schaeffer affirme que *l'expérience esthétique aspectuelle* nécessite « toujours la constitution d'une enclave pragmatique protégée qui nous permette de détourner nos ressources attentionnelles de nos engagements pragmatiques dans et avec la réalité » (p.203). Cela signifie que, puisque ce mode attentionnel aspectuel est coûteux et désinvesti d'une finalité extrinsèque, l'animal que nous sommes doit se trouver dans une situation sécurisée. Celle-ci doit alors obligatoirement se trouver dans le « territoire ». Rappelons-nous les trois temps de la ritournelle qui en même temps territorialise reterritorialise et déterritorialise, ce que nous retrouverons ici. Nous avons vu un effet de cette ritournelle qui reterritorialise la fillette apprenant la comptine *mini mini bir* sur son lien d'affection (et de plaisir) avec sa mère alors qu'elle s'aventure vers le territoire de cette comptine inconnue. Cela signifie, en lien avec le concept de *ritournelle* que c'est en même temps que sur un plan territorialisé nous éprouvons un plaisir satisfaction et que sur une ligne de fuite nous nous désactivons de notre calculette de sécurité. Car sur cette ligne, notre calculette hédonique serait inopérante parce qu'elle ne reconnaît rien : peut-être est-ce l'instant où elle cherche à coder ce qui se refuse définitivement, car l'état préindividuel que sollicite le *devenir* la débranche, jamais cette calculette n'aura accès à ces devenirs car il faudrait prendre température hédonique d'un asignant qui fait bloc en prenant consistance en la dehors de nous avec un morceau de nous.

6.1.2 EXPERIENCE ESTHETIQUE ET INDIVIDUATION

Tout le monde a fait l'expérience esthétique aspectuelle d'une manière ou d'une autre, en se perdant par exemple dans la contemplation des nuances d'un ciel ou en écoutant les cloches d'une église. Jane entend plein de choses et elle réécoute plein de fois son concerto de C.P.E. Bach, elle accumule les détails perçus dans son écoute, telle attaque, la couleur du son dans l'aigu, un vibrato, au fil de ses écoutes, de plus en plus de qualia sont reconnus et aimés. La musique appelle ces réécoutes, puisque notre attention n'a pas loisir à s'attarder sur un élément déjà évanoui et remplacé par un autre. Nous avons vu que Levinson à propos de l'écoute *on the moment* a souligné ce fait. Ici, la curiosité peut s'attacher à connaître le plus de détails possibles d'une interprétation. Cette expérience modulante nous semble

compatible avec le processus d'*individuation* de Gilbert Simondon par relance d'un état métastable à un autre, à chaque fois avec une plus-value de forme. L'individuation d'une attention aspectuelle est en effet décrite par Schaeffer comme « la rencontre entre les propriétés des œuvres et les dispositions des récepteurs » (p. 183). Nous pensons que celle-ci est une *transduction individuante* avec plus-value en termes de capacité d'éprouver et de sentir. La rencontre modulante simondienne accorde peu à peu le concerto de violoncelle et le potentiel attentionnel de Jane. Il s'agit d'une création réelle à chaque perception nouvelle : Simondon affirme que « la perception n'est pas la saisie d'une forme mais la solution d'un conflit, la découverte d'une compatibilité, l'invention d'une forme. Cette forme qu'est la perception modifie non seulement la relation de l'objet et du sujet, mais encore la structure de l'objet et celle du sujet » (Simondon, 1989, p.76). Ainsi, chacune des réussites modifie la structure de la relation Jane/Bach qui s'individue de manière unique. L'expérience esthétique de Jane est donc une rencontre (une individuation) au sens de Simondon²⁴⁸. Peut-être que Jane croit qu'elle se plie à la forme musicale qui préexiste en conduisant une *écoute musicale* au sens que lui donnait Pierre Schaeffer (1966) c'est-à-dire une écoute informée par les formes *a priori* :

« je me sens à l'aise avec une œuvre quand je l'ai entendue plein de fois, ou entendue jouer, ou lu la partition, tant que je sais pas tout ce qui se passe - enfin c'est un peu exagéré hein - tant que j'ai pas mes repères dans cette musique, j'ai plus de mal à être satisfaite » [A4 : I.400].

Quand elle affirme « je sais tout ce qui se passe », la forme musicale préexiste à sa perception et on comprend qu'elle prend ses repères à la forme donnée en s'aidant de la partition mais en réalité elle produit peu à peu une relation unique avec son concerto, elle module sa perception au fil de ses écoutes et corrige son propos : « tant que j'ai pas mes repères », ce qui place le processus dans une conception écologique de la réception.

Clarke (2005) montre bien à l'aide de différents exemples comment la relation avec l'œuvre musicale, qu'il s'agisse de *Star Spangled Banner* de Jimi Hendrix (pp. 48-62) ou un quatuor à cordes de Beethoven²⁴⁹ (pp. 156-189), s'informe (au sens simondien du terme) à la fois des caractéristiques de l'œuvre qui déterminent en partie la relation et par les capacités, le mode attentionnel, les connexions multiples qui appartiennent en propre à une personne en

²⁴⁸ Après tout, il existe une vie en dehors de « la rencontre » et il est indifférent de signaler qu'une attention aspectuelle soit ou non « une rencontre » comme si cette expérience y gagnait des galons. Elle possède sa propre perfection et n'a besoin de rien, nous dit JM Schaeffer. Mais cela nous semble utile de l'apercevoir sous le regard transductif de Simondon qui permet de mettre en évidence la charge de création que revêt une telle expérience.

²⁴⁹Ludwig van Beethoven, *Quatuor à cordes en la mineur op. 132*, 1^{er} mouvement.

lien ses expériences de vie individuelles et collectives. Jane poursuit donc, à chaque réécoute, son individuation avec le concerto de CPE Bach.

Nous dirions cependant, qu'à l'issue de ce processus, un risque apparaît que Simondon décrit car le procès de l'*individuation* cesse en même temps qu'un état métastable se solidifie. Le complexe que constituait peu à peu l'individu dynamique JaneBach a épuisé ses ressources quand l'état métastable ne trouve plus matière à transduction. Certes JaneBach peut se rejouer encore mais avec peu à peu une usure qui se produit parce que toute phase de métastabilité a tendance à s'appauvrir sans relance du processus individuant. Alors, à l'issue de tout ce processus, lorsque s'actualise l'individu JaneBach armé de tous ses repères, on pourrait maintenant parler peut-être de « fausse rencontre ». Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual (2018) définissent eux aussi « la rencontre esthétique » à partir de Simondon. Ils appellent une « fausse rencontre » celle qui « vient combler un besoin préformé du spectateur » (p. 113). Ils s'opposent donc -semble-t-il- à notre proposition de voir un processus d'individuation dans l'agir de Jane puisqu'elle réitère son écoute pour répondre à un tel besoin. Pourtant, le processus de l'écoute aspectuelle, plaisir de l'attention elle-même, quel que soit l'objet mille fois écouté, ce processus individue la brique à chaque fois, à l'infini le processus est redonné chaque fois différent avec le ravissement de trouver encore cet objet pareil et un peu différent de la fois d'avant. C'est comme si le processus du moulage pouvait se rejouer encore avec la même argile pourtant déjà devenue brique. Nous avons besoin ici de Deleuze et de Guattari pour dire que l'*affect* fait durer le produit individué. Nous dirions que tant qu'il y a production d'affect alors se maintient le niveau de l'être composé JaneBach et la disparation rejoue le processus, mais avec ce renouveau de l'affect virtuel qui constitue un inépuisable vital à chaque fois. Autrement dit, il existerait un bonus dans les individuations parce qu'avec Deleuze et Guattari et grâce à leur proposition de *possible* artistique, grâce à leurs arguments virtuels, l'être JaneBach peut se maintenir et se rejouer. Peu importe que les perceptions qui se rejouent soient les « mêmes » diffusées par l'enregistrement, ce n'est jamais le cas, nous avons vu que le rythme musical et la modulation produisent ensemble une infinité d'êtres possibles. Peu importe donc qu'il n'y ait pas de nouvelle forme perceptive qui relance l'individuation, JaneBach expérimente à nouveau l'intensité d'une durée donnée comme éternelle à cet instant. Par contre, sans le don de l'affect, l'être métastable JaneBach s'accompagne d'un plaisir satisfaction et même d'un plaisir agrément qui reconnaît et attend ses passages préférés au fil de la musique sous le mode de la « fausse rencontre digestive » (Morizot et Zhong Mengual)²⁵⁰, bien qu'il nous semble que cette appellation des auteurs comporte une certaine violence, celle qui

²⁵⁰ « La digestion hylémorphique : digérer une œuvre c'est-à-dire l'instrumentaliser pour ses propres besoins émotionnels et existentiels préformés et préexistants » (p. 48), les auteurs nomment « fausse rencontre » une expérience qui ne vient rien ébranler ni restructurer dans notre façon de sentir » (p. 75). La réponse des artistes contemporains, par horreur de l'idée de subir la digestion du public répondent par un geste insensé selon la thèse des auteurs, celui de se rendre « indigestes » ce qui a pour conséquence la « non rencontre » avec le public.

maintient avec peine l'individu dans l'état d'individuation métastable déjà acquis. C'est ce tenseur plaisir territorialisé(ant) / immanence de l'affect que nous retrouvons dans le couple affect/affection chez Deleuze et Guattari. Jane explique :

« et je me dis ah pour moi c'est ça qui me fait plaisir » [A4 : l.390].

L'expression de l'*affection* par l'interjection « ah pour moi » acte l'instant de la reterritorialisation du plaisir conscient sur le « moi ». C'est un rythme qui engage un recodage, un effet de la ritournelle mais le versant de la ritournelle qui nous fait revenir à la maison. Évidemment avec la question de l'affect, nous nous heurtons à la métaphysique de Deleuze qui rencontre l'analytique de Schaeffer : que prendrez-vous ? plaisir avec ou sans affect ? Nous dirions que le sentiment de joie nous permet de sentir le point de surgissement qui nous donne le sentiment d'une éternité. C'est une intensité qui fait passer l'expérience esthétique aspectuelle dans la rencontre et qui maintient l'individuation d'une telle expérience dans une métastabilité à laquelle il ne manque rien et que Schaeffer qui termine son ouvrage avec des accents de lyrisme nomme simplement « des moments d'immanence heureuse » (p.310).

6.1.3 PLAISIR SATISFACTION

D'autre part, commençons par noter que Jane exprime fortement le plaisir de savoir. Cette expérience de Jane nous apparaît comme fortement territorialisée parce que Jane insiste sur l'acquis mémorisé des éléments qui sont évoqués en termes de connaissance :

« Je sais qu'il y a le retour du thème et je me dis ah pour moi c'est ça qui me fait plaisir » [...] « ça y est je sais » [A4 : l.390].

Le fait que le savoir possédé constitue l'un des acquis du territoire semble de pas faire de doute. Ici, nous allons faire preuve d'une grande violence symbolique vis à vis de Jane : mais ce n'est pas nous qui parlons, Sébastien Charbonnier se fait l'écho des pensées du trio Nietzsche, Deleuze, Foucault organisé ici en association de malfaiteurs²⁵¹ : ces auteurs parlent aussi pour eux-mêmes car Jane, c'est nous tous : « si un individu arrive avec la

²⁵¹ Nous ne savons plus qui parlait « d'association de malfaiteurs » à propos de ces philosophes.

volonté de savoir des choses, on a toutes les raisons d'être méfiant. L'élève zélé et pressé de savoir est souvent un élève qui a peur, un élève réactionnaire - au sens nietzschéen -, ou un cynique. Il sait que l'échec scolaire est synonyme de bien des impasses sociales : il apprend pour ne pas mourir socialement » (Charbonnier, 2009, p. 23). Jane est donc une esclave au sens spinozien du terme : elle l'avoue puisqu'elle nous déclare à propos de ses pratiques d'écoute musicale en faisant allusion à un autre répertoire classique (et non plus baroque) :

« ça m'intéresse pas spécialement ; j'aime pas trop le quatuor mais je me dis il faut que j'en écoute parce que aussi j'ai envie d'avoir une culture²⁵² » [A4 : l. 410-415].

Pour cela elle réécoute les œuvres :

« si maintenant je me dis, j'ai décidé, je fais la symphonie de Bruckner, et puis au bout de 15 jours je la connaîtrai, je serai très contente » [A4 : l. 406].

Nous voyons que la méthode de la réécoute est ici la même pour le concerto que pourtant elle adore, pour le quatuor qu'elle « n'aime pas trop » et pour Bruckner qu'elle prend la décision de « faire ». Le principe est la réécoute et une des finalités est dans chaque cas la connaissance renvoyée à un devoir de culture, soit parce qu'il faut connaître, soit pour connaître en maîtrisant son domaine de spécialité qui est la musique baroque. On devrait dire *une* finalité entre d'autres car parfois elle finit par dire :

« J'avais pris ... *Œdipus Rex* de Stravinsky parce que ça me paraissait important et puis maintenant il y a beaucoup de choses qui me plaisent, c'est vrai ponctuellement je me force à l'écouter plusieurs fois et puis après Messiaen *Quatuor pour la fin du temps*, j'aime pas trop mais maintenant que je le connais je me fais plaisir en écoutant le mouvement où ils sont tous à l'unisson » [A4 : l.418].

C'est donc un devoir de culture accompagné de plaisir. C'est le plaisir territorialisé de la connaissance, de la reconnaissance : or Deleuze l'affirme : « Trouver, rencontrer, voler au

²⁵² « ... si maintenant je me dis j'ai décidé, je fais la symphonie de Bruckner et puis au bout de 15 jours je la connaîtrai je serai très contente ... ou des choses que je connais pas, par exemple 3 quatuors de Haydn c'est pas du tout mon ... ça m'intéresse pas spécialement ; j'aime pas trop le quatuor mais je me dis il faut que j'en écoute ça fait partie de - parce que aussi j'ai envie d'avoir une culture ». Jane : Entretien Annexe 4 [l. 406]

lieu de régler, reconnaître, juger, car reconnaître c'est le contraire de la rencontre » (p.15). Un tel acquis d'une connaissance n'est pas invoqué par Schaeffer comme nécessaire dans *l'expérience esthétique* mais il n'est pas du tout exclu : *L'expérience esthétique* de Jane serait donc aussi une expérience très territorialisée par le fait qu'elle réitère son expérience pour augmenter ses acquis culturels en appliquant avec zèle une méthode.

6.1.4 AGUET OU ATTENTION

« Je n'attends pas que quelque chose attire mon attention, mais j'adopte volontairement une attitude qui me dispose à être curieux » (Schaeffer, 2015, p.142) Or une rencontre est l'irruption d'un dehors et nous avons vu que Deleuze tient pour essentielle cette question du dehors. Mais ces deux niveaux d'attention ne sont pas contradictoires au début. Comme l'écrit Deleuze « il y a une longue préparation pour que quelque chose se passe ». Autrement dit, il y a une intentionnalité qui prédispose à l'attention comme à l'aguet. Pourtant les deux niveaux se séparent ensuite car l'attention est déjà attention à quelque chose, c'est-à-dire que l'expérience se trouve à ma disposition et que je peux démarrer mon activité attentionnelle. Si je prépare l'aguet, pourtant l'aguet nécessite l'événement, il est à ma disposition mais en attente d'objet et cette attente doit rester sans objet : l'aguet qui nous intéresse ici n'est pas l'aguet d'un événement que l'on attend et déjà connu (un tel va sonner à la porte ou passer dans la rue) mais correspond à une mise en attente de capture. Cependant, notons que dans un troisième temps, l'attention qui est attention aux qualia d'un objet, qui démarre donc sur la table de nos représentations, elle aussi pour se faire aspectuelle cherche dans la multiplicité des détails ce qui va perdre la faculté de maîtriser le cours de l'action. L'attention est disponible, s'inscrit dans un horizon intentionnel, mais en tant qu'esthétique elle tend à atteindre un état d'abandon qui se fait modulant en fonction des mille façons parcourues avec l'objet. Ici, dans ce troisième temps, elle rejoint la capture événementielle décrite par Deleuze et Guattari quand ils écrivent : « il y a concert ce soir », phrase préférée de Deleuze dans *L'Anti Œdipe*. C'est l'événement pur et pourtant programmé, cette phrase appelle l'aguet sans cesse rejoué dans le processus, l'aguet est désir. « L'exemple est celui du concert : Il y a concert ce soir. C'est l'événement. Des vibrations sonores s'étendent, des mouvements périodiques parcourent l'étendue avec leurs harmoniques ou sous-multiples. Les sons ont des propriétés internes, hauteur, intensités, timbre. Les sources sonores, instrumentales ou vocales, ne se contentent pas de les émettre : chacune perçoit les siens, et perçoit les autres en percevant les siens. Ce sont des perceptions actives qui s'entr'expriment, ou bien des préhensions qui se préhendent les unes les autres » (Deleuze, 1988, p. 109). Dire « il y a concert ce soir » c'est prévoir qu'il va se passer quelque chose, on ne sait rien de « la façon par laquelle [les sons] vont se comprendre et se connecter dans l'événement-concert » (Boudinet, 2012, p.67).

Cependant, si « l'attention » et « l'aguet » se rejoignent au niveau d'une modulation imprévisible, il est pourtant évident que l'on ne peut pas assimiler aguet et attention. Notre nature animale fait immédiatement la distinction. L'attention ne met pas l'animal en danger, il ne risque pas sa peau, mais il s'intéresse à la connaissance d'un élément dans le monde. L'aguet prévoit et appelle l'événement imprévisible à venir ce qui le distingue fondamentalement de l'attention qui s'exerce au présent. Au moins, disons que l'aguet prévoit une énergétique de l'action, et dans l'action de l'imprévisible est toujours à prévoir. Il y a donc une inquiétude dans l'aguet et une quiétude de l'attention. Vouloir la rencontre c'est désirer et aimer l'état de l'inquiétude. Entre attention et aguet, nous dirions aussi qu'il s'agit peut-être d'une dyade c'est-à-dire de l'ouverture d'une multiplicité sur un continuum. Aguet ou attention, soit l'un soit l'autre, la musique favorise l'aguet parce qu'elle est directement événementielle, toujours quelque chose se passe. Alors que nous avons tout loisir d'observer une plante qui brille sous un rayon de soleil. La musique produit l'événement en spectacle. Certainement que la musique prédispose à l'aguet et que les arts du visuel prédisposent à l'attention, mais là aussi nous avons un continuum. Par exemple, Deleuze est aux aguets devant les tableaux : dans ce sens, l'aguet est aussi l'espoir d'une individuation, ou pour le dire avec les mots de Deleuze et de Guattari, un affect d'affect, une prise, un *devenir peinture* ou un *devenir musique* par effet d'une sensation artiste. « Un tableau est une fête pour les yeux » écrit Delacroix²⁵³.

6.1.5 DEVENIR MUSIQUE DE JANE, DEVENIR VIOLE DU VIOLONCELLE

Jane, dans cet entretien, donne un détail de son plaisir qui nous semble l'emporter dans un *devenir* :

« Je sais pas pourquoi Blavet ... c'est une esthétique qui est vraiment ... quand ça nous touche on sait pas vraiment pourquoi » (Jane, A4 : l. 337)

(...)

- Il te touche à quel niveau ?
- C'est beaucoup les sons, les couleurs, les timbres des instruments
- Ça te fait quoi ?

²⁵³ Nous avons lu cette citation, certainement célèbre du peintre, lors d'une visite au *Musée national Eugène Delacroix*, rue de Fürstenberg à Paris.

- Je sais pas il y a pas de mot pour ... je saurais pas dire ... J'ai une interprétation je saurais plus dire de qui elle est, et le son du violoncelle se rapproche de celui d'une viole de gambe et moi ça me plait (Jane, A4 : l. 396)

Cette expérience est sensible, cette *expérience esthétique* selon Schaeffer est ici radicalement esthésique et ce qui nous touche dans ses propos c'est le changement du ton de l'énonciation : le thème de l'affect (être touché) s'exprime dans un mode très hésitant qui contraste ici complètement avec son style qui insiste sur la recherche de maîtrise. Par exemple elle cite un passage très précis dans lequel le violoncelle « se rapproche » d'une viole de gambe et elle ne sait plus l'interprète alors que c'est justement ce qui lui a plu. C'est comme si ici elle avait changé complètement de régime, avec une inversion de la hiérarchisation de ses valeurs. De plus, ce détail qui arrive, justement celui-là, n'est-ce pas ce qui l'a touchée particulièrement, en la faisant *devenir* ? Pour nous, sans connaître cette interprétation, nous l'entendons par elle, c'est une expérience de *devenir musique*, moment qui confond sa perception de ce son avec la perception de ce son se percevant lui-même comme autre. Dans ce passage, le violoncelle joue comme une viole, il devient indistinct, quitte son territoire de violoncelle, s'affecte dans un devenir viole de gambe. C'est ici un exemple de rencontre avec la musique par chaîne de devenirs, au moins disons que c'est ainsi que nous le comprenons. Un peu comme avec les clochettes de Pierre Artiti qui créent la proximité vibrante entre des mondes, ou comme les sautillés de violon rencontrent les sauts de l'enfant.

Jane nous montre donc dans ses propos, la nature plurielle des relations esthétiques musicales qu'elle conduit, ou dans lesquelles elle se laisse emporter. Cela nous a permis de clarifier diverses postures que nous ne confondons pas mais qui pourtant, nous pouvons le supposer, se nourrissent et se relancent les unes les autres. Nous les énumérons pour terminer : la relation de soumission au savoir par volonté de connaître accompagné du plaisir satisfaction ; l'attention aspectuelle qui accompagne la plupart de ses expériences d'écoute s'accompagnant d'une curiosité investiguant dans le sensible avec un plaisir agrément et que nous avons assimilée à une individuation allant d'états métastables en état métastables au fil de ses réécoutes ; la possibilité de rejouer intentionnellement cette expérience individuante par effet du don de l'affect sans retomber dans l'expérience redondante territoriale ; et enfin, le *devenir musique*, pointe déterritorialisée de l'expérience d'écoute musicale à l'occasion d'un *devenir autre* du son. Nous avons aussi souligné l'affinité de la musique avec l'aguet et l'affinité de l'attention aspectuelle avec les arts du visuel, car il nous est apparu que la posture réceptive est spécifique dans le spectacle des arts du temps, ce que nous avons déjà suggéré dans le chapitre 1 avec la posture du raft. Mais cette affinité entre attention et aguet s'installe sur le tendeur d'une dyade qui n'oppose pas et fait circuler entre les pôles.

6.2 RESOUDRE L'ENIGME

Nous présentons un second exemple dans ce chapitre, celui-ci est moins développé et rapporte une expérience vécue lors d'un concert. Celui-ci nous permet de poser la question de la rencontre en lien avec celle de l'interprétation. Lors d'une rencontre, notre système de repérage et de représentations est désactivé, rendu inefficace. Non pas que nous ne reconnaissons rien mais qu'au sein du monde étroit qui se constitue, plus rien n'est sous contrôle. Je vais donner un exemple personnel bien que Deleuze s'offusque par crainte d'un effet de subjectivation territorialisée trop important²⁵⁴.

Ex. 15 Expérimenter ou interpréter l'énigme de l'œuvre		
Activité	Acteurs	Traces
→ Concert participatif à la salle de l'Arsenal à Metz. Music for Eighteen Musicians de Steve Reich	Expérience personnelle	Impression marquante

6.2.1 PROMENADE AVEC STEVE REICH

Lors d'un concert à la salle de l'*Arsenal* de Metz, j'étais présente pour entendre une interprétation de la *Musique pour 18 instruments*²⁵⁵ de Steve Reich. Il s'agissait d'un happening dansé : des spectateurs dispersés dans la salle étaient en réalité des meneurs qui invitaient les spectateurs à se lever, danser sur place puis se déplacer dans la salle en file indienne. Prise dans une file assez compacte, car l'espace de la salle encombré de fauteuils ne s'y prête pas, avançant à petits pas malaisés, à la queue leu leu mais en piétinant et en se bousculant car pressée par le nombre, j'ai suivi, accompagnée d'un sentiment de malaise, un

²⁵⁴ Deleuze insiste sur l'importance de ne jamais donner d'exemples personnels. Selon lui les histoires qui nous concernent peuvent trop facilement verser dans l'auto satisfaction. Mais dans un travail sur l'expérience esthétique nous prenons le risque de ne pas suivre à la lettre ce prudent conseil. Nous suivons aussi les exemples de nombreux auteurs qui investiguent la nature de l'expérience esthétique à partir de leur propre vécu : Laurent Jenny (2013), Marianne Massin (2013), Eric F. Clarke qui analyse sa réception musicale dans la perspective d'une définition écologique (2005).

²⁵⁵ Ibid p. 273.

parcours dans la salle : un groupe allait vers le fond et un groupe allait vers la scène pour effectuer une promenade parmi les musiciens qui continuaient le jeu musical de Reich. À un moment, en passant parmi les musiciens installés et jouant sur scène, j'ai tourné la tête vers la gauche et j'ai rencontré le regard et l'expression souriante mais étrange d'un musicien qui était à 1 mètre de moi et placé au centre du dispositif. Dans la polyphonie, il marquait simplement la pulsation avec deux maracas dans un geste assez souple et distrait, en tout cas automatique. Et j'ai été très frappée par ce regard et ce geste, la position debout, le corps planté-là comme par erreur, à la fois présent et absent, et adressant un regard au spectateur itinérant. Je suis incapable de dire s'il s'agissait d'un regard personnalisé qui m'était adressé, il était-là, accordé aux autres musiciens et avec moi et absent. Sur le coup je ne peux pas dire que je n'ai rien « reconnu » : j'étais à la queue leu leu sur la scène, il jouait la pulsation, il était immobile, il me regardait, il avait deux maracas, tout ça je l'ai vu. Et pourtant, quelque chose de très particulier et d'inconnaissable a enveloppé ce moment, tout ça je l'ai vu et ça ne voulait rien dire. J'ai dû répondre à son expression par un sourire improbable attrapé au vol dans ce qui restait de disponible, en fait je n'en sais absolument rien, c'est comme si je m'étais trouvée devant un point d'interrogation précédé par aucune question. C'est ensuite que l'on essaie de trouver la question qui allait avec le point interrogatif. C'est-à-dire comment une position très spéciale d'un musicien dans l'ensemble des musiciens interroge le sens de l'œuvre, sa place au centre du dispositif. Notons que c'est un fragment de l'œuvre qui m'a frappée, ici un trait qui n'est même pas musical (regard) et qui pourtant fait signe depuis quelque chose qui est musical, fragment avec lequel se forme un petit bloc qui nous affecte et qui entraîne vers une construction qui vaut pour soi. L'*affect* est clairement distingué par Deleuze de l'*affection* qui en serait le versant territorialisé, « car l'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et vacille le moi » (MP, p. 294). Évidemment cette phrase est trop puissante pour décrire l'impression bizarre ressentie alors. La puissance de meute c'est la sensation qui s'ouvre et qui ne se rabat sur rien tout en se distribuant sur l'ensemble. Quels sont les liens multiples, secrets, distendus et toutefois articulés entre une certaine désinvolture d'un percussionniste aux deux maracas et un ensemble de 18 musiciens animés dans l'interprétation d'une partition exigeante nécessitant une grande concentration. Deux maracas comme les deux ventricules d'un cœur qui bat la pulsation de la musique. C'est ce que nous avons pensé en nous interrogeant sur l'effet de la présence des maracas. Mais qu'en est-il d'un éclairage musicologique d'une telle rencontre au cœur de l'œuvre ? Déjà ce réflexe territorialise notre impression, comme si un savoir préexistant permettait de répondre à l'effet étrange d'une impression.

6.2.2 INTERPRETER OU RENCONTRER ?

L'œuvre de Steve Reich, procède comme souvent chez ce compositeur-interprète influencé par le jazz, d'un processus de composition « dont la nécessité de l'exécution précède l'étape de fixation écrite » (Noubel, 2008). Cette procédure marque l'aspiration de Steve Reich à effacer les frontières entre l'interprète et le compositeur, ce qui explique sa participation fréquente en tant qu'interprète au sein de son ensemble. Serait-ce lui, le compositeur, qui aurait pris la place du joueur de maracas ? En effet, cette œuvre²⁵⁶ ne sera publiée qu'après de nombreuses exécutions publiques et nous nous apercevons que l'effectif instrumental finalement retenu ne comporte pas de maracas. Pourtant dans un article publié sur Wikipédia²⁵⁷ il est fait mention de deux maracas, ce qui peut être dû au fait que l'instrumentarium s'est expérimenté avec souplesse au fil des interprétations. Nous lisons d'autre part que Steve Reich développe sa technique du « déphasage » qui consiste à décaler légèrement et progressivement le temps musical, technique qu'il met à l'épreuve dans la pièce de 1970 *Four Organs*²⁵⁸ et qui, dans cette œuvre, se joue avec le soutien constant d'une pulsation maintenue par des maracas. Nous retrouvons donc, dans cette œuvre-clé, le même instrument à qui est confié la fonction de stabiliser la pulsation qui constitue « l'épine dorsale de sa musique ». À ce propos, le compositeur affirme qu'il se démarque des dispositifs électroniques qui permettent une précision mécanique : « dans le cas de toute musique qui dépend d'une pulsation constante (...) ce sont en fait les intimes variations infligées à cette pulsation par des êtres humains en jouant des instruments et en chantant, qui donne vie à la musique²⁵⁹ ». Max Noubel souligne à cet égard le plaisir de Reich à l'écoute des musiques africaines qui s'accompagnent de claquements de mains, et ce souple mouvement du corps qui pulse est proche du mouvement des maracas. D'autre part, dans *Music for Eighteen Musicians*, une tension interne dans l'œuvre est produite par le flux respiratoire des chanteurs et des musiciens à vent. En effet, la durée de l'expire devient alors le mètre d'une autre forme de pulsation : « des respirations qui se succèdent comme des vagues venant se briser contre le rythme immuable des pianos et des percussions²⁶⁰ ». Car les « instruments comme les cordes, qui n'ont pas à respirer, suivent néanmoins les systoles et les diastoles de la respiration ». Entre pulsation et respiration, nous pouvons dire qu'un

²⁵⁶ Steve Reich, 1974-76, *Music for Eighteen Musicians* for ensemble : 2 clarinettes dont une clarinette basse, 6 percussionnistes dont 3 marimba et 2 xylophones vibraphones, un violon et un violoncelle et 4 voix de femmes amplifiées dont 3 sopranos et 1 alto, Boosey & Hawkes Ed.

²⁵⁷ *Music for 18 musicians*. Accès : https://fr.wikipedia.org/wiki/Music_for_18_Musiciens#structure

²⁵⁸ *Four organs*, 1970, pour 4 orgues électriques et maracas.

²⁵⁹ Steve Reich, 1981, « Une fin pour l'électronique – II Four Organs », in : *Écrits et entretiens sur la musique*, textes préfacés et traduits par Bérénice Reynaud, Paris, Christian Bourgeois, p. 69 (cité par Max Noubel, 2008).

²⁶⁰ Note de programme Steve Reich, Programme du Festival d'automne à Paris, 1997. Publié sur le site de l'IRCAM : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11263/>

19^{ème} musicien, introduit dans l'œuvre, faisait battre un cœur de maracas centre du dispositif musical, respirations, pulsation, flux, répétition.

Alors, nous pouvons penser, puisque l'œuvre était donnée ce soir-là comme un happening participatif, que les musiciens avaient préparé le parcours d'une partie des auditeurs sur le plateau, qu'une mise en scène spéciale avait prévu cet ajout intentionnel et adressé d'un percussionniste qui offrait, en sus d'un regard et d'un sourire indéchiffrables une clé d'entrée puissante et possible pour approcher les intentions musicales de Steve Reich. Deux questions se posent à nous à présent : est-ce une rencontre ? N'est-ce pas tout bonnement une démarche d'interprétation de l'œuvre ?

Notre question concerne l'interdit posé par Deleuze et Guattari contre l'interprétation :

N'interprétez jamais ! Expérimentez des agencements, cherchez des agencements qui vous conviennent ! » (Deleuze, Abécédaire, D comme Désir)

Sans entrer dans la question de l'interprétation de l'œuvre qui est immense, notons cependant que l'opposition est nette, l'alternative à l'interprétation consiste en l'expérimentation. Privilégier l'expérimentation pour risquer la rencontre, mais dans le domaine de la réception des œuvres, faut-il pour autant se débarrasser de l'interprétation ? Il s'agit d'assouplir aujourd'hui la position de résistance des deux auteurs due à la toute-puissance des pratiques de l'interprétation qui s'exerçait dans tous les domaines d'activité et de pensée à l'époque de cet acte de résistance que constituait alors l'Anti-Œdipe. Mais Deleuze et Guattari s'opposent au fondement de cette pratique interprétative et non uniquement au fait que cette pratique exerce alors une puissance normative excessive. Il s'agit de ne jamais chercher « ce que ça veut dire » mais de brancher un effet sur des flux. En effet, le processus interprétatif tendrait toujours à se refermer au début et à la fin sur des valences stabilisatrices. Yves Citton rappelle qu'il est possible de considérer que « l'acte herméneutique consiste à commencer par poser une question au texte non sans en attendre un certain type de réponse préorientée, [puis] à observer de façon aussi ouverte que possible les diffractions que fait subir le texte aux termes de la question, [enfin] à systématiser ces diffractions de façon à en tirer une assertion interprétative » (Citton, 2017, p.97). Nathalie Heinich (2008) rappelle que certaines conceptions du geste interprétatif nécessitent comme condition une attitude de croyance qui postule la présence d'un supplément non donné dans l'objet. Dans le cas d'une stèle par exemple c'est « l'âme du défunt, l'esprit, l'au-delà », mais aussi un territoire, un souvenir, ou l'intention d'un artiste ou d'un commanditaire qui s'expriment derrière l'apparence phénoménale. Le risque qu'elle observe c'est alors que la recherche du sens dérive en une « obsession du sens » (Elster,

1986²⁶¹) ou en une tendance à « concentrer son attention sur le contenu de la signification au détriment de l'attardement de l'attention sur les qualia matériels de l'objet qui peuvent parfois être traités comme des signifiants sur lesquels on rebondit très vite. Car interpréter c'est poser l'énigme de l'œuvre en horizon d'attente. Dans ce cas celle-ci, selon nous, cette énigme devrait s'en tenir à son lointain, par exemple en affirmant que peut-être on sera perdu, que cela fait partie de l'expérience, que peut-être l'œuvre sera énigmatique, mais en évitant d'imposer une posture interrogatoire face à l'œuvre. S'il faut, lorsqu'on se trouve avec une œuvre, poser comme un a priori la trouvaille d'une énigme, nous risquons fort de construire la question à partir de nos savoirs et de nos représentations que nous projetons volontairement sur l'œuvre. Les énigmes ainsi risquent de coïncider avec des clichés ou des banalités. Il serait à distinguer entre l'action qui projette un territoire dans l'œuvre (je vais trouver la/ma question) et celle qui reçoit un projectile dans le territoire et qui y fore une ouverture. La première est un peu trop volontariste et chargée de prédictions. La seconde plus involontaire, nous contraint à une réponse toujours d'abord muette. Deleuze et Guattari insistent sur la nécessité de l'effraction qui seule permet de sortir de nos habitudes de pensée. Nous en donnons deux exemples : L'un est de Jenny et est rapporté par Yves Citton (2017, pp. 103-105). L'autre est de Georges Didi-Huberman. L'exemple poétique de Jenny rapporté par Citton relève d'une « crise figurale » lui arrive en lisant une traduction du *Tao-tö-king*²⁶² lorsqu'il tombe sur les mots « l'ascension d'une terrasse en printemps ». Cette crise fonctionne en prise directe sur le sensible. Affecté, l'auteur s'interroge et raconte comment il en est arrivé à « reconsidérer la valeur du « en » et sa règle d'emploi », recherche qui l'amène à considérer que cet emploi figural l'introduit « à une vision taoïste de la nature »²⁶³. Nous voyons aussi qu'ici une expérimentation se met en route. Il est évident ! -osons la formule- que l'exemple « des terrasses » de Jenny s'impose à lui, la question désirante naît dans l'affect, est enveloppée dans l'effet esthétique qui touche. Il est possible d'en comprendre d'un seul coup l'élan, d'en sentir la puissance d'emmêlement des mots dans l'impression des choses et de s'en tenir-là. L'énigme agit et ouvre en même temps. Jenny transforme l'essai en allant chercher ce qui résonne dans cette phrase avec son territoire de linguiste, il investit l'étrange position de l'adverbe qui crée un monde. C'est une rencontre. C'est aussi ce procès au cœur du sensible qui entraîne Didi-Huberman (2009) dans une vaste investigation à partir de son expérience visuelle affectée par « la tache » sur le mur dans la fresque de Fra Angelico²⁶⁴. Là aussi, l'auteur décrit la façon dont la tache, dans sa matérialité brute, lui fait signe vers un inconnaissable, quelque-chose ne marche plus dans sa machine d'Historien de l'Art qui contemple la fresque, et aussitôt, quand la vieille

²⁶¹ John Elster, 1983, *Le laboureur et ses enfants, deux essais sur la limite de la rationalité*, Paris, Éd. de Minuit, 1986 (cité par Nathalie Heinich, 2008).

²⁶² Tao-tö-king, livre sacré de la Voie et des vertus, ouvrage de philosophie chinoise écrit vers 600 av. J.-C. par Lao Tseu, fondateur du taoïsme.

²⁶³ Laurent Jenny, 1990, « l'événement figural », in : *La parole singulière*, Paris, Belin, pp. 20-23 (cité par Citton).

²⁶⁴ Il s'agit des fresques du couvent San Marco à Florence.

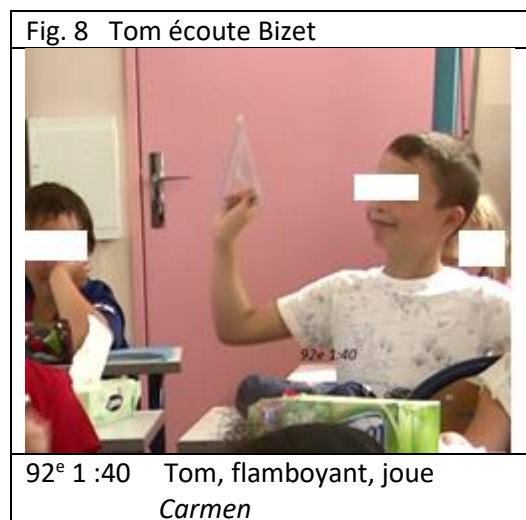
machine rate, une seconde machine désirante se met en marche à toute vapeur. Didi-Huberman (1992) décrit deux positions que l'on peut adopter devant une œuvre, l'une relève d'un « régime de tautologie », l'autre d'un « régime de croyance » que reprenait Nathalie Heinich. Dans le premier cas la réception privilégie la relation sensorielle et émotionnelle (esthétique) et prend l'objet pour ce qu'il est, évalué en tant que tel selon des valences de satisfaction intuitifs ou construits culturellement. C'est la position d'Alain Kerlan (2013/14) dans le domaine de l'éducation artistique. Pourtant, entre le régime tautologique et le régime de croyance, selon Heinich « il s'agit moins d'oppositions entre catégories que de clivages entre types de comportements, moins de positions théoriques que de postures mentales, éventuellement présentes à différents moments chez le même individu²⁶⁵. C'est donc une question d'accents qui nous font passer d'un mode à un autre parfois au cours de la même expérience. Tout système est né de rencontres, les plans molaires et moléculaires ne cessent de s'affronter, de glisser, de s'estomper et de revenir en risquant même d'échanger leurs places quand le plan moléculaire prend le dessus et domine un mode de fonctionnement.

Revenons à notre concert de Steve Reich. Si la rencontre se manifeste par le ressenti paradoxal d'un affect pré-individuel, autrement dit par un affect lié à un événement inexplicable qui ne se rabat pas sur un produit subjectivé, affect qui est préindividuel par cette raison et par la raison que cette rencontre entre deux regards s'exprime dans un jeu de forces mi interne mi externe sans toutefois s'y confondre (un regard partagé mais lié au sens propre à une immobilité (il se tient debout sans bouger) immobilité toutefois prise dans un mouvement événementiel musical (il marque la pulsation et donc se tient attaché par ce fil à l'ensemble des musiciens), si s'est posée une question sans réponse liée à un asignant hors contexte (mais quel rapport avec cette œuvre-là et avec le contexte du concert), nous dirions bien que cet épisode-promenade dans la fabrique de Steve Reich est une rencontre. Cependant, toute rencontre comme démarrage d'une ligne de fuite est susceptible, comme nous l'avons vu, de se reterritorialiser. Et justement, ces réponses que nous apportons à présent en complément de l'impression ressentie alors, n'est-ce pas trop parfait, n'a-t-on pas trouvé tant d'éléments d'explication qui fonctionnent si bien avec notre impression première que maintenant notre machine désirante qui était bien partie se serait essouffée ? Ce n'est pas bien grave puisqu'il demeure un plus fort désir de retourner au concert pour écouter autrement la même ou une autre œuvre du compositeur, ce n'est pas bien grave car ce petit territoire pourrait permettre le départ d'une nouvelle ligne. Ce sont les flux et reflux des mouvements rencontrant.

²⁶⁵ Cependant, dans le domaine éducatif, on voit souvent l'une ou l'autre prendre le dessus. L'introduction de l'Histoire des arts dans les curriculums scolaires en 2008 a provoqué un réveil de ces clivages qui opposent souvent les historiens de l'art et les praticiens, et qui renvoie à une opposition entre la lecture de l'image et l'approche sensible des œuvres.

Ces deux exemples de Jane et d'une promenade dans une œuvre de Steve Reich nous ont permis d'interroger la relation de la rencontre du point de vue du plaisir de l'écoute ainsi que de celle de la démarche d'interprétation de l'œuvre. Ce dernier point aurait mérité un développement plus long en particulier parce que la musique nous semble-t-il se prête moins facilement à une investigation de type interprétatif. Nous en arrivons au dernier exemple qui complètera notre exemplier des rencontres. Il s'agit de l'observation de Tom mais aussi celle d'Ange et de Jim qui a été possible grâce à une captation vidéo. Celle-ci nous offre la possibilité de prendre appui sur des traces tangibles nous permettant de suivre l'évolution de la perception de l'enfant au fil de son écoute et de sa réécoute d'un morceau de Bizet.

6.3 CONJUGAISONS : TOM, JIM, ANGE ET BIZET



6.3.1 METHODE D'ANALYSE DES POINTS REMARQUABLES

Ex. 16 – 17 - 18 Conjugaisons TomBizet, AngeBizet, JimBizet		
Activité	Acteurs	Traces
<p>Une séance d'écoute musicale de 45 minutes en classe de CE2 le 14 juin 2017</p> <p>→ Georges Bizet ²⁶⁶ « Ouverture des toréadors », Suite pour orchestre Carmen. Deux écoutes de l'œuvre</p>	<p>-Camille, Enseignante stagiaire.</p> <p>-Tom, Ange et Jim 3 élèves de la classe de CE2.</p> <p>-Nous avons surtout observé Tom.</p>	<p>- Vidéo de la séance entière. (Deux caméras sont placées près du tableau, de chaque côté » de la salle, face à la classe).</p> <p>- Entretien avec Camille le 29 juin 2017 voir annexe 5 (p. 24).</p> <p>- Transcription de la séance entière. Voir annexe 6 (p. 32).</p>

« Que fait Tom ? Que dire de ses gestes de perçaction tout au long de son écoute de la musique de Bizet ? Ainsi que le soupçonnait un collègue avec qui nous visionnions la vidéo lors d'une présentation de ce travail en cours, « singe-t-il l'affect ? »

Lors de la séance d'écoute musicale du 14 juin 2017 dans la classe de CE2, Tom se met à mimer le jeu musical pendant le temps des deux écoutes successives de l'œuvre que leur a présentée Camille, leur enseignante stagiaire. Nous avons ciblé principalement notre réflexion sur l'agir de Tom mais nous avons complété nos observations en prenant appui sur les écoutes d'Ange et de Jim. J'étais présente pour filmer sans intervenir directement dans la séance (sauf à un moment pour régler un problème technique de diffusion du son). J'avais mené au préalable 11 séances d'une heure avec la classe et les élèves me connaissent. Sans connaître les intentions de l'étudiante, c'est *a posteriori* de l'action de Tom, que j'ai produit une analyse esthétique de l'œuvre de Bizet, celle que Delalande nomme *écoute taxonomique* qui tend à présenter par l'écoute, un ensemble d'éléments musicaux organisés en structure cohérente. La structure du morceau est présentée ci-dessous. Elle procède par

²⁶⁶ L'extrait est écouté à partir du disque compact « Carmen Ouverture », Georges Bizet, *in* : *PRODIGES, Le grand concert*, Orchestre symphonique de Philadelphie, dir. Eugène Ormandy, enr. 1958, CBS.

effet de contraste avec l'enchaînement de sections d'allure caractéristiques et la présence de motifs manifestant une rhétorique de l'adresse visant à solliciter l'attention de l'auditeur. Celle-ci guide le mode d'écoute de Tom qui nous a semblé sensible aux effets de « saillances » dans la musique (Olivetti-Belardinelli, 2007). L'importance du motif saillant qui accroche notre attention lors de l'écoute et le suivi du flux musical *in the moment* ont été rapportés dans le chapitre 1 à des modes habituels de l'écoute musicale basique. Nous avons produit le script de la séance en nous concentrant sur cet élève et sur son environnement en notant les interactions verbales quand il est possible de les comprendre²⁶⁷. Nous avons tenté de mettre en relation ces éléments avec les gestes de l'enfant car il nous a semblé que les changements de mouvements de Tom, qui sont très nets, correspondent à des changements affirmés dans la musique.

Analyse esthétique de l'œuvre

Il s'agit d'une pièce symphonique courte d'une durée de 1 :54 introduisant la suite pour orchestre n°2 *Carmen*. Nous repérons une forme rondo qui reprend trois fois une section A refrain, encadrant deux sections B et C qui ont une fonction de couplet. Le morceau se termine par une courte coda. D'allure puissante et festive, Bizet note *Allegro giocoso* (joyeux et enjoué ou joueur) sur la partition. La carrure est marquée fortement par une inscription des thèmes sur 2x8 mesures à deux temps.

Fig. 9 Schéma formel du morceau « Les toréadors », *Allegro giocoso* de la *Suite Carmen pour orchestre n° 1* de Georges Bizet²⁶⁸

Sans intro 2/4. Allegro giocososo.	Reprise	piqué cordes + léger	Reprise	Trs.	Air des Toréadors		Allegro giocososo.	
A	A	B →T1	A	T2	C1	C2	A	CODA

Le thème A énergique est attaqué aux cordes (on entend surtout les violons) accompagnés d'une basse jouée aux violoncelles et contrebasses sur un motif en croches bien plantées qui

²⁶⁷ Voir Annexe 6 (p. 32).

²⁶⁸ La musique est reprise de l'opéra *Carmen* dont Bizet a tiré cette suite n°1 pour orchestre. L'extrait correspond dans l'opéra au « Prélude » de l'Acte 1 ainsi qu'à la marche des toréadors « Les voici ! Voici la quadrille des toréros ! » de l'acte 4. Voir partition : Georges Bizet, *Carmen suites*, Full score, Toronto, Dover, 1998.

soutiennent la mesure à deux temps invitant au mouvement binaire en aller-retour (marche rapide ou mouvement de la main...).

Le thème B est plus léger. Il se caractérise par des notes piquées ponctuées en fin de motifs par une sonnerie courte jouée aux trompettes. La coda de B enchaîne sur un motif de transition T1 qui se présente comme un motif rhétorique d'adresse avec un accord répété et martelé rejoint par un motif de trémolo des violons joué en crescendo et annonçant la reprise du thème A.

La section C démarre par une transition T2 générant un sentiment d'attente marqué par une baisse brutale de l'intensité et l'absence de motif mélodique : une simple répétition d'accords aux cordes graves sur 4 mesures, ce second motif adressé à l'auditeur prépare l'arrivée du thème C du *toréador* qui est présenté deux fois : d'abord dans une version C1 très mélodique, insistant sur le jeu en legato des violoncelles accompagnée par des accords répétés sur une battue puis passant aux violons dans une seconde version C2 plus militaire et saccadée et accentuant le rythme pointé dans la mélodie.

Consignes d'écoute données pendant la séance en classe par l'enseignante

L'intention pédagogique qui se dégage de l'analyse du script de la séance et de l'entretien a posteriori avec Camille repose sur trois grandes questions soutenant un objectif général de découverte des œuvres du patrimoine²⁶⁹ : le premier objectif concerne la description de l'œuvre et correspond à la question « on entend quoi ? » en lien avec une description taxonomique à partir des éléments reconnus (surtout les instruments) par les élèves. Le second s'intéresse au champ subjectif de l'émotion : « qu'est-ce que je ressens ? ». Le troisième s'inscrit dans la visée d'une connaissance culturelle en lien avec la production d'associations spontanées : « maintenant, je vais vous poser la question : ça vous fait penser à quoi, ça ressemble à quoi ? »²⁷⁰ Notre intention ici est non pas d'analyser les attendus liés au questionnement mis en œuvre par l'enseignante, mais celle d'observer l'action de Tom pendant l'écoute et ces éléments de conduite de la séance nous permettent de noter qu'à aucun moment dans les consignes de l'enseignante il n'a été fait allusion au mouvement. Bien qu'ayant observé l'action de Tom du coin de l'œil, l'enseignante a décidé dans le feu de l'action de le laisser faire : Le morceau a été présenté deux fois à la classe. « Écouter »²⁷¹ est la seule consigne donnée avant la première écoute du morceau. « Reconnaître des instruments » est la consigne donnée à la seconde écoute²⁷². Nous ne voyons pas de modification dans le comportement de Tom en lien avec la modification de la consigne. Pourtant, lorsque Camille interroge les élèves à la suite de l'écoute n°2, Tom murmure :

²⁶⁹ Voir Annexe 5 [l. 289] – Annexe 6 [l. 26, l. 43].

²⁷⁰ Voir Annexe 6 [l.226] – Annexe 5 [285].

²⁷¹ Annexe 6 [l. 47, l. 63 et l. 65].

²⁷² Annexe 6 [l. 110]

« c'est pour ça que j'ai fait comme ça »²⁷³ : À quoi bon nommer les instruments puisqu'il a montré pendant l'écoute qu'il en a reconnu plusieurs (violons, cymbales, violoncelles). Lors d'un entretien postérieur à la séance, nous avons visionné ensemble la vidéo des élèves et la maîtresse Camille a commenté les mouvements de Tom et Jim : « voilà, (*elle sourit*) Jim et Tom, ben tout de suite ils démarrent au quart de tour, ils miment, ils sont tout de suite dans l'action de ... ils arrivent pas à rester à l'écoute » et elle ajoute plus loin : « c'est vrai qu'ils n'ont pas un comportement basé sur l'écoute, ils sont pas sur ce qu'on leur demande non plus, parce que hein, parce que la consigne veut que là on est en écoute musicale on doit être concentré, quand même, ça dure pas très longtemps ». La maîtresse explique qu'elle les laisse faire parce que « ça ne dérange pas outre mesure, ils (*elle hésite*) par- ti- cipent ... peut-être à leur manière avec leur entrain, leur jeunesse »²⁷⁴. Tom désobéit donc, mais juste assez pour qu'on le laisse faire. Il écoute à sa manière. De même que les petits dessinaient des bulles à la place des cercles, l'espace de cette réinterprétation de la consigne favorise l'investissement du *désir*.

Quelques réponses d'élèves à la musique

Tom produit une *perçaction* (Berthoz) *sur le vif* (Levinson) du déroulement sonore musical. Il conduit ce type d'écoute pendant la durée des trois morceaux écoutés pendant cette séance en classe (deux écoutes de *l'Ouverture de Carmen* de Bizet et une écoute du 1^{er} mouvement « *Allegro* » du *Concerto l'été* de Vivaldi en fin de séance. Rappelons que Levinson entend par *Music in the Moment* l'attention auditive qui tend à suivre les événements sonores dans la continuité du discours musical ce qui construit selon lui le sentiment de la cohérence entre les moments successifs par effet souvent involontaire de mise en mémoire. Levinson utilise également la métaphore très forte du *raft* : l'auditeur produit une écoute qui doit agir en s'adaptant au plus proche de ce qui arrive à chaque instant sans quoi on perd le fil, on décroche. Ici, lorsque ce que Kaltenecker nommait *l'adresse* de l'œuvre rencontre le *raft* de l'auditeur, c'est ce que Nelson Goodman nomme le *making and matching*, sorte de ping-pong entre la musique et l'auditeur. Mais nous voulons observer si nous retrouvons ici des symptômes de ce qu'observe Deleuze : « l'obligation de répondre au plus près de l'événement nous fait *devenir* » : Ainsi, Deleuze décrit le processus de la nage, qui est aussi un *making and matching* ou plutôt un *raft* avec les vagues – puisqu'il est difficile de parler de *l'adresse* ou du *matching* des vagues qui seraient ainsi intentionnellement exercée sur le corps d'un nageur. Mais au niveau du jeu des forces le résultat est le même, le flot rencontre un corps, un corps rencontre le flot et des variations et adaptations sont produites en continu : si la vague ne rencontre jamais deux fois le même corps et si la vague n'est jamais deux fois identique, nous pourrions objecter que la musique enregistrée serait comme une vague de synthèse, en admettant qu'un signal puisse reproduire un effet à l'identique.

²⁷³ Annexe 6 [l. 174]

²⁷⁴ Annexe 5 [l. 145-161]

Cependant la musique est faite d'une multitude de paramètres changeants à chaque instant et chaque expérience d'écoute attrape et joue avec certains de ces paramètres, ce qui modifie sans cesse le parcours ce que nous avons vu avec Jane : c'est pourquoi l'image du *raft* est bonne puisque nous savons que chaque réception après un saut dans le « même » canyon engage la suite de la descente qui n'est donc jamais donné d'avance. « *Quand le corps conjugue de ses points remarquables avec ceux de la vague, il noue le principe d'une répétition qui n'est plus celle du même, mais qui comprend l'Autre, qui comprend la différence, d'une vague et d'un geste à l'autre, et qui transporte cette différence dans l'espace ainsi constitué* » (Deleuze, 1968, p.35). La situation est ainsi entreprise sous le régime d'une modulation continue que nous appelons avec Deleuze *conjugaison*.

Mais le terme de *raft* ne suffit pas à décrire l'action de Tom : si nous parlons de *perçaction* de Tom, c'est parce que le *raft* selon Levinson peut être intériorisé : c'est mentalement que nous opérons le *rafting* en écoutant la musique. Au cours d'une telle activité d'écoute, selon Berthoz, il est probable que nous effectuions des micros-mouvements en miroir des événements sonores que nous suivons (très légers mouvements des mains, du cou). Au contraire, la *perçaction* de Tom s'extériorise, nous le voyons entrer dans un véritable *mimisme* que Jousse remarque très fréquemment dans la perception des enfants et qui est génétique. Nous en avons retrouvé de nombreux exemples spontanés dans nos vidéos avec les enfants de 5 ans de maternelle et avec quelques élèves de cette classe de CE2. Le *mimisme* n'est pas la *mimesis* aristotélicienne qui correspond à un acte volontaire d'imitation du peintre ou de l'acteur. Nous pourrions dire que le *mimisme* de Jousse est du point de vue de l'anthropologue le pendant de la *perçaction* de Berthoz observée depuis la discipline des neurosciences. Parler de *mimisme* à l'époque de Jousse ne rend pas compte de la pensée de la rencontre parce que la notion, importante, toutefois masque la moitié du phénomène : je *mime* un état du monde qu'il est possible de penser dans la dualité monde/sujet. Je *perçacte* et déjà Berthoz soulève la question de ce flou qui rend indiscernables stimulus et réponse, avec Levinson je *rafte* dans le monde, notons qu'il ne nous semble pas que Levinson insiste sur la modulation continue qui entraîne un changement des deux termes mis en relation dans le *raft*, maintenant l'œuvre enregistrée est perçue dans une perspective écologique, alors qu'elle préexiste chez Levinson, c'est avec la nage deleuzienne, mais aussi avec Simondon, que la répétition est devenue impossible parce que la conjugaison entre le monde et la réponse est toujours singulière, quand le monde *rafte* avec moi. C'est avec Deleuze que nous comprenons que le monde devient étroit, re-spécifié, quand il se taille dans les dyades que forment les blocs qui couplent percept/affect. De ce point de vue, nous avons évoqué plus haut l'hypothèse de Cox de l'*incarnation mimétique* du processus d'écoute musicale, particulièrement présente chez les jeunes enfants. Celle-ci correspond à un état incarné dans lequel stimulus et stimulé fusionnent dans le mouvement produit. Enfin, du point de vue d'une *perçaction*, notons aussi que Tom entend un orchestre symphonique et il mime des violons qu'il ne voit pas : le processus est ici indirect puisqu'il ne mime pas ce qu'il voit mais il mime le geste producteur et toutefois caché de qu'il entend. De ce fait il serait plus juste de parler avec Cox de





mimétisme incarné. L'enfant mime parfois le geste instrumental (fait le violon), parfois il extériorise l'affect (expression intense d'un percept d'affect), parfois il exprime sa satisfaction (sentiment hédonique). Il s'agit maintenant de distinguer ces plans.

Nous avons relevé « *la conjugaison des points remarquables du corps de Tom avec ceux de la musique* » : nous reprenons la terminologie proposée par Deleuze à propos du corps du nageur dans la vague : conjuguer les forces de Tom et de la musique devient une affaire entre Tom et Bizet, que nous appelons l'être TomBizet qui naît à cet instant. Nous avons simplement retenu les variations remarquables des mouvements de Tom (modifications de gestes, de dynamique et d'intensité) en lien avec les saillances dans la musique. Nous présentons ici notre point de vue sur quelques modulations du corps TomBizet. Il ne faut pas prendre *point remarquable* au sens de l'analyse du mouvement chez Bergson (Deleuze, 1983, p.12-22) : le flux continu ne va pas d'un point à un autre relevés comme départ et but ce sont plutôt les quotients de changement que nous observons.





6.3.2 VARIETE DES MODES DE JEU DE TOMBIZET

Nous décrivons d'abord l'ensemble des gestes de perçaction effectués par Tom à l'écoute des *toréadors* de Bizet.

Fig. 10 Variété des modes de jeu par TomBizet²⁷⁵

			
Première position de la règle à plat bouton sur le dessus et de l'équerre TB1 0 :30	Présente la règle sur le tranchant et la tient avec la main gauche par le bouton. TB2 0 :33	Jeu en position de contrebasse avec l'archet, manche devant lui. TB2 1:35	Jeu en position de contrebasse. La main droite joue sur le manche. TB2 2:18

²⁷⁵ Nous avons noté TB1 une captation de la conjugaison TomBizet extraite de la vidéo lors de la 1^{ère} écoute de l'œuvre pendant la séance en classe. TB2 correspond à la seconde écoute de l'œuvre.









			
Jeu de percussion TB1 0 :46	Jeu de percussion TB1 0 :46	Tremolo rapide avec l'archet, son corps se tend vers l'arrière	Mouvement de scie calé sur la pulsation TB1 0 :57




En écoutant Bizet, au bout de quelques secondes dès qu'il a rangé des affaires sur sa table, Tom décide de prendre sa règle qu'il pose sur son épaule gauche comme un violon (TB1 0:30) ou il la tient parfois devant lui comme le manche d'une contrebasse (TB2 1:35). Il joue le plus souvent avec son équerre comme d'un archet. Mais vers la fin de la seconde écoute, il joue avec les doigts de sa main droite sur le manche de sa règle/contrebasse pour faire les notes, avec des grands mouvements de doigts à la noire : on voit un grand mouvement de l'index qui accorde l'amplitude du mouvement à la vitesse du tempo (TB2 2 :18). Nous notons qu'il affine sa position, puisque lors de la seconde écoute, il se positionne immédiatement avec ses instruments, comme un violoniste de l'orchestre attendant le geste de départ du chef. Il oriente la règle de façon à présenter son tranchant (et non sa largeur) au tranchant de l'équerre ce qui produit une sensation de frottement plus efficace et nette (TB2 0:33) Parfois, assez rarement, il utilise l'équerre comme une mailloche et frappe la règle dans un jeu de percussion (TB1 0:46) : au contraire des autres positions, ce jeu est plus sonore ce qui explique d'ailleurs qu'il ne soit pas poursuivi : Z qui est assise devant lui s'est retournée à nouveau pour lui reprocher son bruit. Le mouvement de son équerre/archet varie : soit un jeu de scie plus ou moins ample qui suit le tempo à la noire ou à la croche, soit un tremolo rapide.

6.3.3 CONJUGAISON DES POINTS REMARQUABLES DANS LA PERÇACTION

Nous n'allons pas énumérer tous les points remarquables transformés par Tom au fil de son jeu. Notons que lors des deux écoutes successives de Bizet, le jeu de Tom s'ajuste toujours à celui de l'œuvre, il est développé de façon libre lors de l'écoute n°1 mis à part les contraintes scolaires (éviter de faire trop de bruit, rester assis). Cette remarque prend son sens en particulier en confrontation avec l'écoute n°2 lors de laquelle Tom manifeste une forte gêne

provoquée par le fait qu'il est visé par l'une des caméras : cela a entraîné des regards inquiets fréquents en direction de cette seconde caméra mobile (par exemple, TB2 1 :04).

Fig. 11 Conjugaison des points remarquables dans la perçaction			
 <p>TB1 0 :35</p>	 <p>TB1 0 :41</p>	 <p>TB1 0 :44</p>	 <p>TB1 0 :46</p>
<p>Mouvement de scie répétitif et pulsé à la noire assez énergique. Pendant toute la reprise de A, il poursuit son mouvement de scie.</p>	<p>Après 3 secondes du départ de la section B plus animée et piquée, il cesse la scie et enchaîne avec un tremolo rapide.</p>	<p>Le trémolo est investi plus intensément : il tend son corps vers l'arrière.</p>	<p>Frappe la pulsation avec l'équerre sur la règle. La percussion avec l'équerre intervient sur une section coda de T1 avec 4 accords d'orchestre accentués Tom commence à frapper au 5^{ème} accord de l'orchestre</p>
 <p>TB1 0:52</p>	 <p>TB1 0:54</p>	 <p>TB1 1:01</p>	 <p>TB2 1:04</p>
<p>Après 2 secondes du début du crescendo musical, il cesse les frappers et reprend son trémolo</p>	<p>Trémolo qui va en crescendo. Il tend son buste vers sa droite et vers l'arrière. À la fin la tension du <i>crescendo</i> se propage dans le visage avec une « grimace d'effort du crescendo »</p>	<p>Au retour de A il poursuit son trémolo qu'il commence à ralentir après 3 secondes. Il lui faut 7 secondes pour passer à une scie à la croche.</p>	<p>Tom regarde souvent vers la caméra mobile placée devant lui et à sa droite lors de la seconde écoute (TB2). Pendant le temps de la musique (2 :12) il regarde une quinzaine de fois la caméra.</p>

	 TB1 1:23	 TB2 1 :16	 TB2 1 :35
	Écoute n°1 du thème du toréador : il poursuit la scie et écoute	Écoute n° 2 Expression d'affect en lien avec le thème plus lyrique du toréador	Écoute n°2 Change d'instrument et fait le violoncelle ou la contrebasse sur le toréador avec une scie à la noire






Nous repérons de nombreux et constants points de conjugaison entre Tom et la musique : D'abord, le choix du jeu de violon et de contrebasse qui correspond à un geste de reconnaissance. En effet, seul un savoir préalable permet de reproduire le geste technique d'un violoniste. Ce geste se cale sur l'allure de la pulsation à la noire TB1 0 :35 ou se présente dédoublée à la croche TB1 1:01. L'accordage est donc ici évident. Après 3 secondes du changement de section B, il cesse la scie et adapte un mouvement de trémolo rapide en lien avec le thème plus sautillant et piqué. Il se met à frapper à la noire avec l'équerre sur la règle sur une section coda alors que l'orchestre produit un jeu en 4 accords accentués, Tom commence à frapper au 5^{ème} accord de l'orchestre. Ensuite, après 2 secondes du début du crescendo musical, il cesse les frappers et reprend son trémolo. Enfin, notons sur le thème plus lyrique et expressif du toréador de la section C, un changement notoire selon nous entre la 1^{ère} et la 2^{ème} écoute : Le changement de l'expression musicale semble le surprendre lors de l'écoute 1, en effet il tend son visage et son expression se fait interrogative alors que le mouvement de la scie automatisée est maintenu. Il prend lors de la seconde écoute du morceau, sur le même passage une expression très engagée à la fois exacerbée et intérieure. Il passe juste après au jeu de contrebasse qui se produit 5 secondes après le début de C (thème du toréador aux violoncelles). Nous voyons donc que les réponses de Tom sont toujours en lien avec le flux sonore, qu'un temps de latence dans l'accordage est nécessaire et qu'il nous montre à chaque fois les singularités qui font bloc avec lui.




6.3.4 DESYNCHRONISATION ET AGUET

Pour répondre à cette incompatibilité qui semble opposer l'écoute en mouvement et l'écoute attentive et immobile susceptible d'engranger en mémoire plus de données (Peckel, 2014), nous avons observé que les deux enfants bougeurs Jim et Tom sont aussi des

bougeurs écouteurs et parfois des écouteurs qui cessent de bouger ce que les captures du tableau ci-dessus explicitent nous semble-t-il très nettement.

Nous voyons par exemple JimBizet diriger activement la reprise plus énergique et rythmique du thème du toréador tout en dissociant nettement une attention perceptible sur son visage : l'immobilité de la tête s'arrange très bien du mouvement des bras. (JB1 1 :54 et tous les clichés de TomBizet de la Fig. 12). Le métier de chef d'orchestre atteste de cette capacité humaine à dissocier écoute extrêmement fine et investissement du geste.

Fig. 12 Désynchronisation et aguet		
 <p>TB1 0 :18</p>	 <p>TB1 0 :19</p>	
Au début de A, il écoute et ralentit son mouvement de danse pour écouter	Il regarde vers ses outils presque au même moment	
 <p>TB1 0 :41 - début thème B léger</p>	 <p>TB1 1 :18 - Thème du toréador</p>	 <p>TB1 1 :23 – Thème du toréador</p>
Il change d'expression et son regard se fait réflexif et interrogateur alors qu'il passe de la grande scie à un mouvement de petite scie.	Il poursuit le même mouvement d'archet à la croche plus lentement et il tourne plusieurs fois la tête, cesse presque son mouvement à 1 :18, oriente son regard de droite à gauche : exprime un état de recherche, d'attention aux changements de la musique, son regard se fait plus aigu. Pendant cette phrase il produit 23 changements (tête et regards). Très mobile. Ne sourit plus du tout pendant ce temps.	

		
<p>JB1 0 :55 – Début du thème B léger</p>	<p>JB1 1 :54 Fin de la reprise du toréador (coda)</p>	<p>JB1 1 :19</p>
<p>Jim cesse son mouvement de « chironomie²⁷⁶ » et écoute</p>	<p>Il écoute tout en dirigeant des deux mains</p>	<p>Cymbales geste mains ouvertes</p>

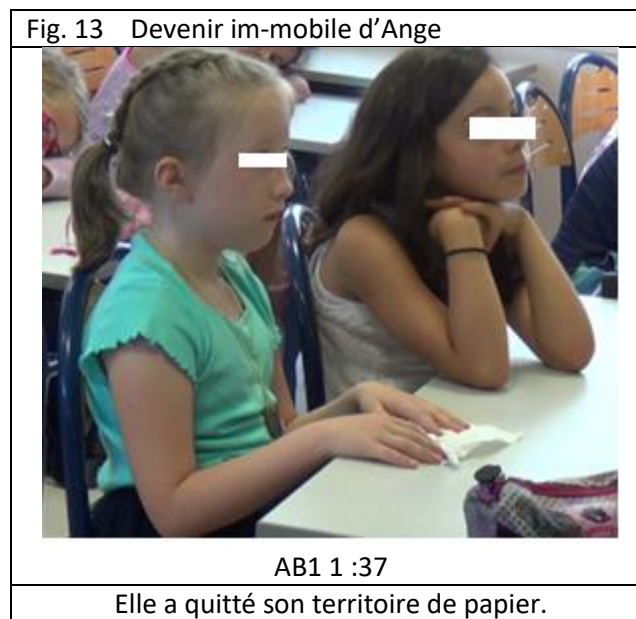
JimBizet automatise son geste ce qui le rend disponible à l'écoute. Nous voyons aussi Jim cesser complètement son geste au changement entre le thème A qui est plein d'entrain et l'apparition du thème B plus léger. Ici c'est comme s'il sentait l'inadéquation entre le geste pour A et ce qui arrive en B (JB1 0 :55). Enfin nous voyons aussi, ce que nous avons montré plus haut en déclinant les points de conjugaison de la Fig. 11 (p. 289) que le geste écoute puisqu'il perçacte le geste source du musicien : en effet, JimBizet joue sans les voir, les cymbales de ses deux mains ouvertes (JB1 1 :19). Enfin, nous notons que le raft de Tom à la seconde écoute profite du raft de la première fois.

Nous voyons donc que le surf musical nécessite l'attention en mouvement. Au contraire du surf en mer, dans le cas de la production libre de l'écoute gestuée musicale, rien n'empêche de cesser le mouvement et de passer à une position d'écoute immobile : le fait que les deux élèves produisent cet aller-retour entre les positions montre en effet comment l'attention auditive nécessite parfois une position statique du corps pour tendre l'oreille. Il y a ici une sorte de mystère : la sensation en acte du mouvement sportif s'ajuste en continuation aux événements immanents de la nature des vagues. Mais la sensation auditive s'ajuste elle aussi au mouvement sonore fluctuant et pourtant nécessite, dans le processus de la densification et de la saturation de l'expérience sensible, l'immobilité du corps. Un terme bouge (le son) et un terme s'immobilise (le corps). Cette hétérogénéité de nature entre les termes dans la conjugaison nécessite un mélange certainement très spécifique du geste de l'écoute musicale (que l'on retrouve très certainement aussi mais moins puissamment peut-être au cinéma et dans les arts du spectacle). La sensation de bouger-immobile réalise peut-être un *possible* de la musique. Ce serait le point de conjugaison entre le mouvement musical et l'immobilité de l'auditeur, comme un point de contemplation *possible*, comme l'effectuation d'une synthèse disjonctive dans le sensible lui-même. En effet, poussant cette

²⁷⁶ « Chironomie » : art de régler les gestes des mains, et plus généralement les mouvements du corps, dans la comédie et dans la chorégraphie. En musique : art de battre la mesure, particulièrement dans la direction du chant religieux. (Source Tlfi)

pensée avec Simondon, nous dirions qu'entre les termes de l'immobilité du corps et du mouvement musical, un phénomène de disparation enclenche une transduction particulière : celle qui fait apparaître l'individuation d'une troisième dimension qui conjugue les puissances sans perte des deux termes et que peut-être ici avec Deleuze nous nommerions *une individuation d'un possible*. Celle-ci se maintient pendant tout le temps de la conjugaison des deux termes : de même que le champ visuel de l'œil droit conjugue sans perte celui de l'œil gauche en lien avec les stimuli visuels pour créer la dimension de profondeur de champ, toutes les ressources de la mobilité musicale conjuguent sans perte toutes les ressources de l'immobilité du corps pour individuer un être qui conjugue *im-mobilité*.

Nous avons vu un très beau geste d'attention im-mobilité d'Ange :



La petite fille suspend son geste territorialisé de pliage de papier : ses deux mains sont posées comme deux oiseaux au repos sur la table et elles oublient le papier à cet instant alors que tout en elle crée l'être qui s'équilibre entre un dehors et un dedans. Le pliage de

papier c'est la « maison » d'Ange, sa petite ritournelle à elle : la maîtresse l'appelle « papivore »²⁷⁷ parce que sans cesse elle manipule et mâchouille du papier pendant la classe. C'est ce que cette petite musicienne qui joue du saxophone faisait tout en écoutant pendant le temps de Bizet mais, au moment de la reprise du thème du toréador, après l'adresse de Bizet qui relance le thème, quelque chose l'interpelle : elle quitte presque instantanément le pliage territorialisé et elle file une ligne déterritorialisée, l'expression musicale déterritorialise Ange qui *devient im-mobile*.

Fig. 14 AngeBizet : Devenir im-
mobile - gros plan



AB 1 1 :37

On ne sait pas si c'est une dé- ou une re-territorialisation : les deux en même temps comme l'agir de la ritournelle, le geste expressif de l'écoute est intensif. Nous avons observé un geste très proche dans l'expression de Messiaen dans un DVD présentant un documentaire sur Yvonne Loriod.²⁷⁸ Soudain pendant la leçon de piano de Loriod les cloches du lieu se mettent à sonner et nous voyons le corps de Messiaen se pétrifier littéralement sous l'injonction du son. Paradoxal territoire-céleste du son des cloches écouté par Messiaen et peut-être territoire d'un air musical qu'Ange est en train de reconnaître en tout cas qui lui fait signe : elle quitte selon nous le territoire du papier manipulé ainsi que celui de l'*écoute musicale* (peut-être sa voisine poursuit-elle une *écoute musicale*) pour exprimer ici quelque

²⁷⁷ Annexe 5 [l. 141].

²⁷⁸ Voir : Manceaux F., 2011, réalisateur, « Yvonne Loriod », documentaire, enr. 1999, DVD 57 mn, Arles, Harmonia Mundi, HMD 9909032.

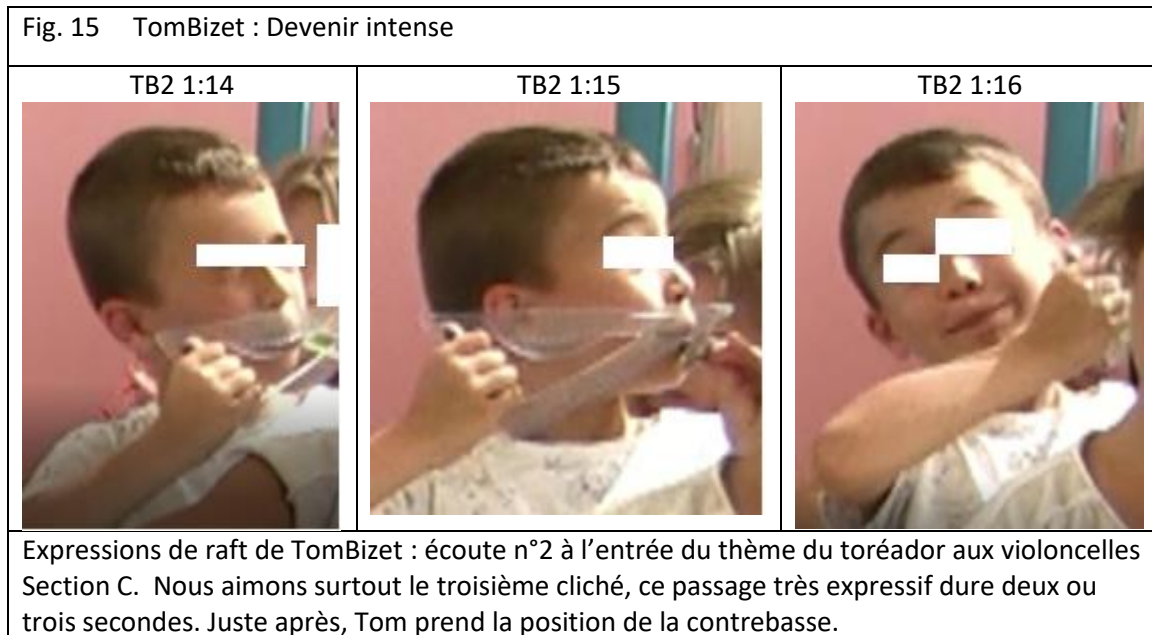
chose de très particulier. Toutefois n'est-ce pas une telle expression que nous retrouvons à chaque fois que l'on *écoute* ? Ici se tend l'espace fragile de l'indémontrable. La preuve est à rejouer à chaque coup et se monnaie entre le sentir et le croire : est-on emporté par le regard intensif d'Ange ? Et cela nous suffit-il ? Ou bien croyons-nous que le regard d'Ange exprime une force que nous projetons sur son expression et qui serait liée uniquement à la luminosité naturelle de ses yeux ? Est-ce qu'Ange prendrait cette expression si elle écoutait un bruit dans le couloir ? Et notre sensibilité à la pétrification du corps de Messiaen qui se ramasse en lui-même n'est-elle pas causée par notre connaissance de l'œuvre et de la vie du musicien ? Il s'agit de construire la vérité du point de vue. C'est ainsi que nous voyons ici trahis nos propres points de conjugaison avec Ange et Messiaen en choisissant de partager ici certaines photos dans un continuum vidéo, et celles-ci révèlent peut-être ici autant nos propres singularités préindividuelles que la construction d'un point de vue et peu importe que ces singularités soient bien souvent « acculturées » à condition de penser l'acculturation comme une puissance capable d'augmenter nos forces préindividuelles. Du point de vue d'une éthique, cette acculturation augmente nos réserves préindividuelles et doit tendre à un partage des points de conjugaison possibles intensifs avec d'autres personnes, évidemment pour forcer nos puissances préindividuelles positives et résister aux affects de destruction. C'est ici que l'éthique se fait la servante de nos vouloirs car la force des rencontres nous semble ignorer les valences morales. Nous voyons Ange entrer dans ce devenir qui nous entraîne et le tenir un instant qui dure la mesure chronométrique de 14 secondes. Malheureusement, nous ne savons pas combien de temps Ange tient cette immobilité musicale car nous n'avons pas filmé la reterritorialisation de cette expression ayant changé à cet instant l'angle de vue de la caméra ; peut-être que la durée mesurée aurait peu de sens, avec Deleuze et Guattari nous dirions qu'elle dure le temps infini « qui coexiste avec cette courte durée » (QuPh, p. 157) mais nous aurions aimé voir la manière dont elle a quitté cet état tensionnel.

6.3.5 DEVENIR INTENSE

Les enfants semblent particulièrement sensibles aux devenirs (MP, p.335).

Nous avons été retenue aussi par ces *gestes* expressifs du visage et du corps de Tom, lors de la seconde écoute de l'*Ouverture* de Bizet. « Geste » se comprend dans la définition d'Yves Citton (2012) qui élargit le concept aux gestes non intentionnels – ceux qui intéressent plus

particulièrement Citton, ainsi qu'à tout mouvement et expression du corps (un sourire par exemple).



Ces trois captures vidéo nous semblent montrer clairement comment un geste du bras qui tend l'archet est absolument inséparable de l'expression du visage. Bernard Sève (2013) note ce phénomène dans le jeu de l'interprète : « Il y a une limite où le mouvement du corps et le son musical deviennent indiscernables, c'est le geste instrumental » (p. 59). Cette indiscernabilité entre son et geste du violoniste s'incarne dans le geste de Tom. Parler ici de *devenir intense* avec Deleuze et Guattari nous est apparu comme une évidence. Évidemment ce qui est évident doit toujours s'observer avec méfiance. Certainement, nous voyons que l'expression TomBizet s'intensifie : c'est comme si Tom allait chercher toutes ses ressources disponibles pour faire émerger cette singularité qui se confond avec cette recherche elle-même. La formule *devenir intense* est une tautologie qui n'est pas des deux philosophes : ils parlent de *devenirs* et de *l'intensité* : car tout devenir est intense, et toute intensité est produite dans un devenir même si celui-ci se reterritorialise parfois très vite. D'autre part, ici l'expression du visage est très suggestive car elle s'extériorise, il ne faudrait pas confondre une telle visibilité de l'intensité et l'intensité elle-même. Par exemple, une petite fille de la maternelle avait exécuté la consigne de la maîtresse avec un tel bon vouloir que l'intensité émergeait de cette obéissance-là alors que son visage ne l'exprimait pas. Même l'obéissance peut devenir intense alors que l'acte gagne le plan d'immanence et rend à cet instant tout

ordre donné superfétatoire. L'immobilité et l'activité d'écoute filaient dans un devenir-aux-aguets animal de cette petite fille souvent turbulente.

Ici nous sommes peut-être avec l'œuvre artistique, dans un cas très particulier de *devenir* qui se confond avec ce que Deleuze et Guattari appellent le *possible*. Nous avons vu que tout devenir consiste en un processus en chaîne que Zourabichvili avait bien expliqué : il faut donc que le son devienne gai-sautillé-de-l'enfant pour que « je » devienne musique, que j'entre dans la musique. Mais ici, c'est une phrase mystérieuse de Deleuze et Guattari qui semble s'éclaircir pour nous grâce au jeu de TomBizet : Que devient en effet la musique à cet instant pour que Tom soit pris dans un *devenir-violoniste* ? Le processus s'explique plutôt par le fait que le son se met à faire bloc dans une composition de percept et d'affect. Celle-ci est puissante, sous une certaine perspective que Tom attrape nous dirions avec maestria : Ici la conjugaison des points remarquables tend à une indiscernabilité de nature : ça fusionne autant entre le geste du visage et celui du bras de Tom qu'entre le composé sonore de Bizet et le geste de Tom. Peut-être est-ce la même chose quand on surfe : le geste de la vague devient indiscernable de celui de la planche : cependant, dans l'exemple du surf nous comprenons que les points n'existent que par leur mise en relation alors que celle-ci fait aussi apparaître l'hétérogénéité des termes et nous ne confondons pas le corps de la planche, celui du surfeur et celui de la vague. Ils sont intimement reliés mais toutefois distincts²⁷⁹. Mais au contraire maintenant, les termes deviennent indiscernables parce que l'œuvre d'art se fait humaine ce que ne font pas les vagues de la mer ni la planche de surf. Construire une planche de surf sert un objectif d'usage. Comme la brique de Simondon, la planche passe par des procès d'individuation mais ceux-ci n'ont rien à voir avec le travail de composition artistique : Deleuze et Guattari écrivent que l'œuvre d'art « est *un bloc de sensation, c'est à dire un composé de percepts et d'affects* » (QuPh, p.154). Le geste de l'artiste, dans l'acte de la composition artistique, arrache aux affections et aux perceptions humaines vécues une force qui, en s'assimilant au matériau travaillé, innerve le matériau de percepts et d'affects, c'est-à-dire des perceptions et affections humaines passées dans les sons. On ne peut plus séparer le matériau et la sensation post-humaine dont il se pétrit et s'affecte. Bizet et les interprètes de l'œuvre créent l'affect humain dans le son qui alors ne peut plus qu'exprimer un affect à la fois non humain (affect d'un frottement d'un crin sur une corde) et humain (puisque d'abord perçu et ressenti par un humain). Maintenant les sons, percepts et affects se mettent à exister en dehors de leur nature propre : les forces de frottement au sens littéral du terme dirait peut-être Deleuze, se plaignent, sautillent, exultent, s'affectent de leur chant. Délirer à partir de ces expressions n'est pas la même chose que réveiller ses propres machins bien trop territorialisés. Le vent hurle au sens propre parce que hurler n'appartient pas en propre à l'humain de même que gémir et chanter. Le monde est métamorphosé. Cet affect passe dans le devenir intense mais nous ne pouvons pas distinguer entre l'expression de Tom et celle des cordes car elles sont

²⁷⁹ Peut-être n'est-ce que mon ignorance du surf qui me fait louper l'indiscernabilité entre la planche et la vague, la vague soutenant et devenant planche, la planche glissant et devenant vague.








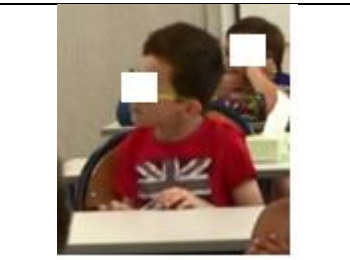

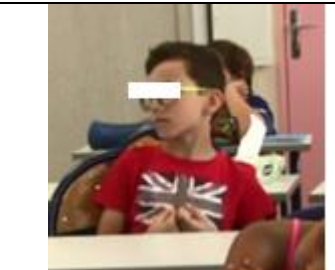


indiscernables : c'est parce que la musique entre si vite dans l'espace virtuel des puissances d'affects que les affects non humains musicaux se conjuguent aux affects humains de l'auditeur en créant un bloc de sensation plus grand : le bloc de sensation de Bizet passe dans celui de TomBizet : « Une extrême contiguïté dans une étreinte de deux sensations sans ressemblance ... comme si des choses, des bêtes, des personnes avaient atteint dans chaque cas ce point pourtant à l'infini qui précède immédiatement leur différenciation naturelle. C'est ce qu'on appelle un affect » (QuPh, p. 164).

Nous avons été aussi touchée par l'expression de Jim, assis juste devant Tom pendant la séance.



Cette étreinte dont parlent Deleuze et Guattari se manifeste aussi avec JimBizet et la conjugaison étreint des points différents, plus de douceur chez Jim, moins de tension corporelle, plus de liberté du corps qui ondule dans un mouvement en vagues sans vérifier de correspondance exacte avec la pulsation ni avec les changements dans la musique. La bouche est ouverte, un sourire flotte sur ses lèvres. Cet état de balancement dure pendant toute la durée du thème du toréador c'est-à-dire pendant 23 secondes.

Fig. 17 JimBizet : Espace pathique du devenir intense
 écoute n°1 Pendant le à thème du toréador aux violoncelles Section C.





 <p>JB1 1 :11</p>	 <p>JB1 1 :13</p>	 <p>JB1 1 :14</p>	 <p>JB1 1 :16a</p>
<p>Début thème des toréadors : JB écoute</p>	<p>Début thème des toréadors : JB écoute (P. Schaeffer) » il est aux aguets » (Deleuze et Guattari)</p>	<p>Début de la « perçaction » il se balance de gauche à droite dans un mouvement ondulant qui emporte la tête, le torse les bras et les mains.</p>	
 <p>JB 1 :16b</p>	 <p>JB1 1 :17a</p>	 <p>JB : 1 :17b</p>	 <p>JB 1 :17c</p>
<p>Il esquisse un jeu de piano avec ses doigts tout en poursuivant le balancement</p>	<p>Se tourne plus volontiers vers sa droite certainement à cause de l'espace de l'allée, à sa gauche il est contraint par la présence d'une élève assise à côté de lui.</p>		
 <p>JB 1 :19</p>	 <p>JB 1 :25a</p>	 <p>JB 1 :25b</p>	 <p>JB1 1 :35</p>
<p>Les mouvements sont homogènes et fluides. On dirait presque que Jim est agi par la musique : il y a comme un laisser-faire.</p>			<p>Il cesse son mouvement à la fin du thème : il écoute</p>

6.3.6 MANIFESTATIONS DE PLAISIR

Selon Jean-Marie Schaeffer, *l'expérience esthétique* est une expérience hédonique. Nous avons essayé plus haut, à partir des propos de Jane, d'interroger les passages qui caractérisent les lignes intensives des ritournelles et qui ne peuvent pas si simplement se défaire de la valeur de plaisir, très territorialisée. En revoyant nos images [TB2 2 :16 et JB1 1 :22] de devenirs intensifs de Jim, Tom et Ange, il nous semble pouvoir penser que ces expressions intenses ne sont pas exemptes de plaisir : Pourtant, si Tom sourit dans son expression intensive, il nous semble que ce plaisir passe au second plan dans ces exemples. Nous voyons leur plaisir mais celui-ci est comme une enveloppe de l'intensité du devenir (TB2 1 :16). C'est peut-être cela un *plaisir agrément* que décrivent Schiller et Aristote. Le plaisir, se voit réellement en acte sur le visage des enfants, il est l'agrément qui soutient la continuation de l'activité maintenant, l'acompte pour l'actualisation d'un plaisir satisfaction à venir, le gage d'une reconduction de l'activité un autre jour. Il est aussi la trace qui nous permet d'évaluer positivement l'expérience qui joue peut-être un rôle dans notre propre emportement à les suivre dans l'expérience. Manifestement, cette expérience est évaluée positivement par la calculette hédonique. Mais, ce qui acte selon nous la valeur de l'expérience, c'est surtout de se sentir vivant en les voyant vivants, l'intensité est indissociable d'une expression très vive de la force de vie.

Nous avons constaté la présence du plaisir après l'événement intensif : Les images ci-dessous ont été prises après l'expérience de l'écoute de Bizet :

Fig. 18 Traîne du sentiment de plaisir après l'écoute		
		
Tom à 2 :15 3 secondes après la fin de la musique, Tom est accoudé et semble s'ennuyer	TomBizet à 2 :38 « - Qui a déjà entendu cette œuvre ? » <i>demande la maîtresse</i> « elle est trop bien ! » murmure Tom en aparté et en souriant la tête posée au creux de ses	TomBizet à 2 :40 Il poursuit alors son évocation par l'écho de quelques mouvements de chef d'orchestre

	mains.	
		
TomBizet à 2:41 Il fait en dansant le mouvement du chef d'orchestre	TomBizet à 2:43 Il cesse à nouveau son mouvement de jeu et s'accoude l'air content	Tom à 2 :51 revient à une expression plus neutre, d'ennui.
		
JB1 2 :19 Il applaudit spontanément pour lui-même pendant une dizaine de secondes après la fin du morceau.		

C'est comme une traîne de l'affect TomBizet qui se territorialise sur le plaisir après l'écoute. Dans la figure ci-dessus nous en voyons les étapes. Lorsque la maîtresse interroge les élèves pour savoir s'ils ont déjà entendu l'œuvre auparavant :

M. « Je mets sur pause Je vais vous poser une première question : qui a déjà entendu cette œuvre ? »

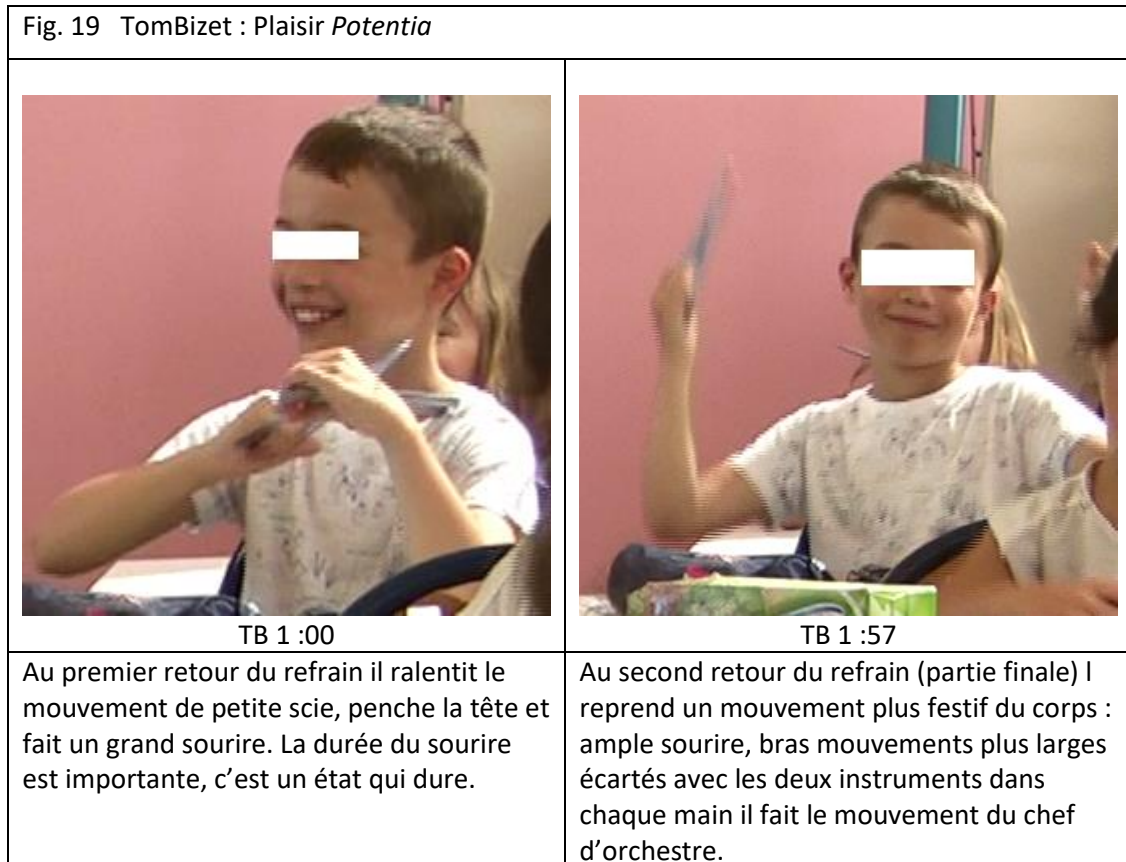
Tom. « Elle est trop bien » en aparté et en souriant la tête posée au creux de ses mains

M. « Levez la main pour que je puisse voir, compter » Elle compte les doigts levés. Tom fait non de la tête. [Entre 2 :40 et 2 :43] il fait en dansant le mouvement du chef d'orchestre. [à 2:43] Il se tient souriant les yeux fermés [à 2:51] il a changé d'affect, prend une expression d'ennui²⁸⁰

²⁸⁰ Cliché TomBizet ci-dessus à 2: 38. Extrait du script de la séance A6, [l. 72].

Tom, à l'évocation de la musique par la maîtresse, reprend le jeu de perçaction dans un mouvement allègre et dansé qui se prolonge par un sourire : il ne répond pas à la question posée mais répond pour lui-même à mi-voix : « elle [la musique] est trop bien ! ». De même, JimBizet applaudit pour lui-même pendant une dizaine de secondes après la fin de l'œuvre [JB1 2:19]. L'impact de l'affect ressenti se manifeste aussi à l'empressement de Tom qui s'installe promptement dans la position du violoniste avec ses instruments lors de l'annonce de la seconde écoute du morceau. Ces manifestations de plaisir après l'écoute et avant la réécoute nous semblent assez évidentes et elles ne répondent pas à une attente institutionnelle puisque les remarques sont quasi inaudibles et les actions restent très discrètes. C'est selon nous l'expression de leur contentement qui s'extériorise naturellement et que nous voyons comme une territorialisation après coup de l'affect intensif.

Par contre, parfois le plaisir explose sur le visage des enfants pendant l'expérience.



C'est le cas avec Tom toujours sur la section de refrain A : ce thème semble jouer une fonction territoriale pour Tom : assez vite il trouve un mouvement de croisière qui s'automatise sous le mode d'une scie pulsée bien maîtrisée et effectuée à grands gestes. Il sourit largement et la durée du sourire est importante, 3 bonnes secondes. Le sourire ensuite reste imprimé sur son visage pendant quelques temps. Sourire qui semble entretenu par le mouvement, mouvement entretenu par la musique c'est un bloc. Est-ce le thème du refrain qui l'installe dans un espace connu ? Il a l'air très à l'aise, c'est un état bien installé. Il tourne la tête tranquillement en balayant l'espace de gauche à droite. À chaque retour du refrain il reprend son expression flamboyante. Il nous semble ici trouver une trace d'un plaisir que Deleuze nomme « un fait » parce qu'il s'alimente aux ressources territorialisées. Nous avons observé ces marques de contentement de maîtrise chez Kity chantant la première phrase de la comptine *Mini mini bir*. Ces ressources sont celles d'un refrain musical qui semble reconnu et d'un geste de scie pulsée bien maîtrisé. Elles s'opposent au substrat préindividuel et aux affects virtuels conjugués sur le mode d'une impérieuse obligation dans la rencontre avec un inconnu.

Nous dirions donc pour terminer ce paragraphe que le plaisir accompagne et soutient le processus de l'écoute musicale de trois façons dans nos exemples : d'abord un plaisir confondu avec un devenir vivant, confondu à la puissance de vie elle-même et qui double la ligne de fuite des intensités, ensuite un plaisir territorial flamboyant pendant l'activité elle-même et qui est celui de la prise de pouvoir par le plaisir sur l'activité elle-même, plaisir agrément lié à l'activité elle-même, et enfin un plaisir-traîne qui serait un plaisir satisfaction qui se manifeste au moment de l'évocation *a posteriori* de l'activité.

6.3.7 LE MOMENT PATHIQUE COMME DEVENIR

Nous voulons nous attarder à présent sur l'expression JimBizet qui dure avec une grande constance pendant tout le temps de l'écoute. L'enfant produit une danse fluide, continue, avec le haut de son corps, ses bras suivent un souple mouvement de vagues en s'écartant de son buste, il accompagne de la tête ce mouvement en se tournant sur le côté. L'expression du visage est peu contrastée, y plane comme une brume sous la forme d'un vague sourire. Ces mouvements qui sont très libres peuvent être comparés à la chironomie du chef de chœur. La chironomie est une forme ancienne de direction de chœur dans laquelle le chef indique les courbes mélodiques et les ornements au moyen de signes du corps et des bras. Le terme est encore utilisé aujourd'hui dans le contexte des musiques chorales et plus particulièrement dans les contextes d'oralité. Le geste de la main et du bras mais aussi de l'ensemble du buste et de la tête suivent ou accompagnent les mouvements ascendants et

descendants de la mélodie, très librement il mixe des battues rythmiques horizontales, des gestes iconiques quand il mime en frappant dans ses mains ouvertes les cymbales et pas seulement la percussion, des relevés dynamiques quand il lève les bras au moment du crescendo. Ses signes ne sont pas adressés à quelqu'un. De même que Nepomuk Riva (2015) rapporte que les mouvements corporels de direction de chœur qui mixent la battue et la danse servent aux interprètes camerounais à vérifier sur leur propre corps la justesse d'un tempo pour acquérir une sensation corporelle du morceau, les gestes de Jim communiquent sans médiateur avec le morceau de Bizet.

Fig. 20 JimBizet : Espace pathique
(gros plan)

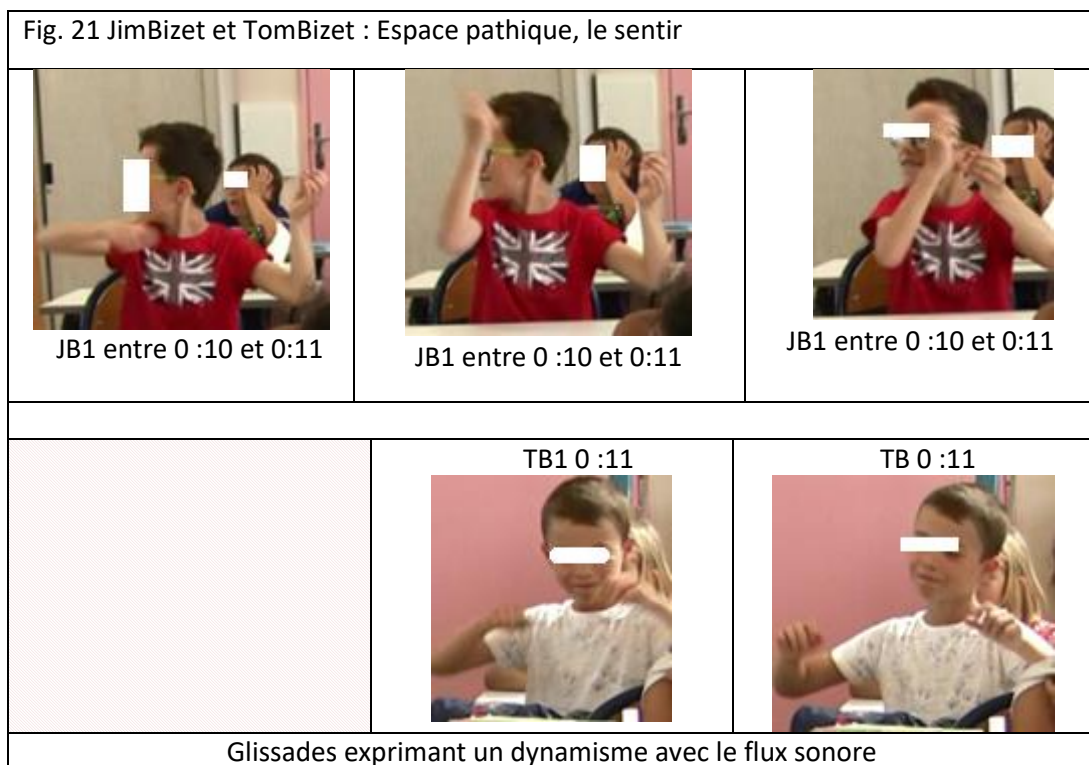


JB 1 :17b Jim « fait la planche »
sur la musique.

En observant ces mouvements latéraux de balancement sur place (puisque'il ne peut pas se lever dans la classe) par lesquels tout le buste, la tête et les bras ondulent de concert, d'une part, nous remarquons qu'aucun repère ne vient marquer la spatialité autour de lui et que l'espace est occupé comme par emplissage du mouvement et non par l'émergence de points remarquables déterminés par des segments (par exemple le mouvement de violon en scie saccadée de TomBizet qui strie l'espace). D'autre part, nous observons que l'espace-temps musical ne semble pas générer dans l'ensemble de réponse mimétique ou de réponse de type raft au sens que l'écoute *in the moment* de Jim semble sensible à un bloc sonore qui serait ou supra sensible ou infra sensible au regard de la succession des événements sonores ponctuels. C'est comme si JimBizet dégageait un affect d'une autre nature. Suprasensible parce qu'il s'agirait d'une expression de contenu musical qui rassemblerait l'ensemble des particularités discrètes (et toutefois infinies) du flux musical. Infra sensible parce qu'il s'agirait d'une impression qui demanderait encore à être déterminée par une attention plus fine des détails. Ici nous dirions sans doute un peu trop rapidement (s'il fallait comparer Jim et Tom) que l'écoute de Jim est indifférenciée, se présentant comme une écoute de stade préparatoire. Si l'enfant était le même nous serions tentés de penser que l'individuation métastable JimBizet est moins aboutie comme en attente d'une transduction nouvelle qui donnerait l'individuation plus aboutie (et toutefois métastable) de TomBizet. Mais nous ne dirons pas cela pour deux raisons essentielles : la première se situe sur le plan d'une éthique

qui s'enrichit des conjugaisons diverses du monde de la vie : Nous l'avons vu, Deleuze et Guattari insistent pour valoriser toute différence et ainsi substituer à la comparaison des termes qui suppose toujours la référence à l'Un la proposition d'une pensée inclusive qui tient ensemble ce qui semble devoir se distinguer par exclusion ou par préférence (Tom vaut mieux que Jim). Mais sur un autre plan qui concerne une éthique du sensible, Straus (1935) et Henri Maldiney (1973) nous aident à valoriser la conjugaison JimBizet en distinguant des plans qui se présentent comme deux moments : Thines et Legrand dans l'introduction de la réédition de l'ouvrage d'Erwin Straus résumant l'écart que discute l'auteur en écrivant que « le moment gnosique de la perception est simplement révélateur de propriétés d'objets, tandis que le moment pathique définit le mode de participation du sujet au monde » (p. 13). Ce sont ces deux moments qu'il nous semble voir apparaître préférentiellement dans les individuations Tom et JimBizet. Straus distingue, ce qui est classique, percevoir et sentir : l'une est perception de chose dont on a connaissance, l'autre n'est pas renvoyé à une connaissance mais plutôt à un vivre avec le monde. Il insiste en soulignant que « la préposition *avec* n'est pas composée d'une partie d'expérience, le « Monde » et d'une autre, le « Je ». La relation du Je à son monde est, dans la sensation, une manière d'être-relié que l'on doit séparer radicalement de la façon dont la connaissance se trouve en face du monde » (Straus, 1935, p. 333). C'est aussi pour cela que Deleuze (1981) fait souvent allusion à une opposition que l'on trouve chez Maldiney entre perception haptique et perception optique : le monde est plutôt « avec » dans la relation haptique, le monde est plutôt « devant » dans la perception optique. Pour Straus, un « sujet » ne peut pas sentir car sentir se fait en dehors, ou dans un milieu, ou dans un état dedans/dehors que Jean-Luc Nancy (2002) rapporte directement à la puissance du son. À ce propos, Maldiney écrit en reprenant le concept du pathique de Straus : « ce ressentir n'est pas un retour du moi sur lui-même ; il n'est ni réflexion, ni affection de soi par soi. Un tel retour impliquerait, en effet, un moi séparé, faisant fonction de sujet et opposé à un objet qui serait en face » (p. 188). Erwin Straus s'oppose à la conception cartésienne qui affirme la primauté de la conscience de soi. « La primauté de la conscience de soi est une primauté de l'évidence logique, elle est valable pour la connaissance et elle ne peut être immédiatement donnée dans le contenu des sensations » (p. 567). Au contraire, Straus affirme que la certitude sensorielle fait apparaître le monde immédiatement, sans faire appel à la conscience. Le sentir n'est pas, de ce fait, une connaissance : « les sensations ne sont pas dans le sujet ; si le sentir est subjectif, il est en même temps en relation avec l'Autre, avec le monde, mais cette relation est propre et individuelle. C'est pourquoi elle n'est pas une connaissance ... le sentir est un vivre-avec immédiat, non conceptuel » (p. 572, 574). Pour autant, Straus note que le « sujet sentant n'est pas perdu dans le monde de sorte qu'il ne puisse se trouver soi-même à cause d'un événement troublant qui se réfléchit sur lui. [... plus loin, il écrit] que « sentir est éprouvé sympathiquement » (p. 564-565). Nous avons donc deux modes qui se distinguent nettement au moins en théorie. Si le sentir précède le percevoir, il ne doit pas être considéré comme un stade de développement, l'état du sentir coexiste, soutient, relaie nos perceptions. Le continuum sentir/percevoir, avec des mouvements de bascules fréquentes

s'observe selon nous nettement dans les conjugaisons des deux enfants : ainsi le devenir-intense de Tom (Fig. 15, p. 296) le projette dans un vivre avec la musique qui le fait glisser dans le moment pathique. Ainsi Jim qui mime les cymbales, à ce moment en retenant la glisse et en se territorialisant sur la perception de l'instrument. Mais globalement, nous dirions que JimBizet exprime la glissade du sentir qui privilégie un continuum de l'expérience que l'on ne peut arrêter car « chaque moment doit être confirmé par le moment suivant » (Straus, p. 586). Le moment pathique ne correspond pas à une pré-analyse corporelle de l'œuvre ce qui s'observe plus nettement dans la relation de Tom. Il est pourtant essentiel car il s'agit de l'instauration d'une relation de coexistence sympathique avec la musique. Au-delà, nous voudrions souligner la valeur de son caractère d'évidence que souligne Straus : l'évidence de la sensation, c'est celle d'un déjà-là du monde ressenti dans un sentiment expérientiel d'une sympathie conjugée avec un morceau du monde, ici Bizet. Cette expérience constitue la base d'une relation positive primordiale dans le sens qu'elle détient une clé de l'attention à soi et au monde, l'un avec l'autre, indissocié.



Ce dernier exemple nous a permis de réfléchir aux rencontres avec la musique à partir des performances de trois enfants à l'école pendant une séance d'éducation musicale. En prenant le phénomène de devenir dans un sens moins spécifié que celui que lui donnent

Deleuze et Guattari, Erwin Straus observe la naissance d'un espace pathique qu'il rapporte au sensible. Nous avons, avec Jim, vu *le moment pathique* comme un sentir conjugué à la musique dans un espace de liberté dans lequel le corps se meut, et ondule dans l'espace lisse. C'est un devenir, rendu accessible par l'expression musicale à laquelle il est possible de se rendre sensible. Nous avons, également retenu l'expression d'un *devenir im-mobile* qui pourrait peut-être caractériser la rencontre avec l'œuvre musicale à certains moments de l'écoute musicale attentive. D'autre part, la conjugaison TomBizet exprime avec intensité l'indistinction de l'affect qui circulent dans le son et dans le corps de l'auditeur. Ce *devenir intense* nous entraîne dans un *devenir musique* au point où l'inhumain des molécules sonores et l'humain du corps de l'enfant se rejoignent. C'est ce qui, de ce point de vue nous permet de distinguer le devenir violoniste de Tom à l'instant de sa plus grande indiscernabilité avec la musique, et qui crée à cet instant ce monde étroit qui, alors que l'enfant devient autre, lui donne sa plus grande singularité. Mais, ajoutons cette dernière remarque, ce jeu produit par Tom, tout juste admis par la maîtresse, n'échappe pas à Mathieu assis au fond de la classe et qui reconnaît du coin de l'œil l'occupation d'un territoire qui se crée à cet instant entre Tom et Bizet et que nous avons appelé TomBizet (Fig. 22 p. 308). Comme nous l'avons déjà observé avec la composante expressive de la ritournelle, le territoire se crée en même temps qu'une expression déterritorialisée réussit à émerger. Celle-ci est émancipée d'une subjectivité Tom et emmêlée au bloc de conjugaison que nous avons appelé TomBizet. Le territoire du couvreur sur son toit, celui du pizzaiolo, celui de Giulio, celui de TomBizet émergent instantanément à cet instant.



CONCLUSION

Cette thèse pose la question de l'existence des phénomènes de rencontre entre des enfants et des œuvres musicales en éprouvant la méthode d'une expérimentation qui nous implique dans le processus, une méthode par rencontre, la seule possible selon nous, pour accéder au phénomène. Notre projet est celui de présenter un exemplier d'événements à partir principalement de la philosophie intensive de Deleuze et Guattari soutenue par la perspective décisive que ces auteurs trouvent chez Simondon. Nous concluons maintenant sur les principaux résultats de cette recherche en démarrant par quelques éléments de réflexion à propos de la méthodologie en devenir « par rencontre » et « par l'exemple » que nous avons suivie. Cela nous permettra d'ouvrir notre propos à la question éthique et à celle de la vérité des phénomènes que nous présentons. Nous poursuivrons en rappelant les lignes de force que, de notre point de vue, chaque exemple a permis de présenter en soulignant des aspects qu'il aurait été pertinent de développer.

Affirmer que nous travaillons sur les rencontres par rencontre revient à une tautologie dans la perspective de la philosophie intensive deleuzo-guattarienne que nous avons adoptée dans ce travail. En effet, un point de vue et une hypothèse soutiennent notre projet de recherche : 1/ Il n'est possible de comprendre une rencontre que par rencontre c'est à dire en rencontrant soi-même. Cette proposition est déterminée par l'entrée philosophique que nous avons choisie. 2/ Il existe certains phénomènes qui peuvent être saisis comme rencontres, c'est-à-dire que nous postulons que les rencontres avec les œuvres musicales existent. Nous avons interrogé simultanément la notion de la « rencontre » en confrontant le champ conceptuel à des exemples de la vie courante ; et nous avons fait de même avec des exemples de « rencontre avec une œuvre musicale ». Ainsi, si notre recherche concerne prioritairement les enfants, pourtant notre exemplier accueille des exemples très hétérogènes, ce que nous avons annoncé dans le chapitre 2. La question du statut de l'exemple parcourt ce travail de recherche : il doit être pris au sens deleuzien de l'*exemple miroir* en lien avec la pratique de l'explication : « Expliquer²⁸¹ » cela signifie « dérouler ce qui est impliqué dans le cas singulier » (Charbonnier, 2009, p. 46). C'est difficile car il ne faut pas tomber dans les divers écueils de l'induction et de l'exemplification c'est à dire de risquer de

²⁸¹ « Expliquer » est redéfini par Deleuze : « cela ne veut pas dire « rendre raison des choses, ni contempler, ni juger, mais cela signifie désormais expérimenter » (Bouaniche, 2007, p. 39).

procéder à une soustraction de la complexité concrète pour dégager une abstraction en se fabriquant un *exemple image* au lieu de se laisser guider par les reflets de l'*exemple miroir*. Selon Deleuze l'*exemple miroir* enveloppe ses forces qui permettent de filer vers « les séries universelles²⁸² » mais ces séries sont plurielles et surtout elles se dégagent à chaque fois et ne valent que pour cette fois. Elles sont donc à la fois universelles et uniques, à reconstruire à la taille de chaque cas, ce qui permet de dire que nos exemples sont finis et infinis en même temps. Un exemple miroir pousse l'investigation plus loin et il ne vaut pour vrai que dans cette perspective.

Nos exemples sont infinis et provisoires parce qu'ils se présentent comme des exemples *par rencontre*, c'est-à-dire qu'ils ont construit et déposé en ceux qui les ont traversés des traces non disponibles mais accessibles à des *disparitions* à venir. En effet, épuiser l'expérience de toutes ses potentialités n'est possible, nous l'avons vu, que pour les personnages de Beckett. Affirmer que nous avons *travaillé par rencontre* est peut-être une lapalissade : certainement que c'est très souvent et dans une certaine mesure toujours le cas dans toutes les recherches, mais la spécificité de ce travail est de proposer cet implicite en méthode. Travailler par rencontre implique de faire confiance à ce qui nous frappe et qui nous touche (affect). Frappés par un percept que nos sens réussissent à capter et touchés par un affect que ce percept réveille. Tous ceux qui ont des yeux aperçoivent l'enfant (percept) mais seuls certains de ces regardants deviennent parfois des voyants, chacun des regardants sera voyant en fonction de ses propres singularités. Il s'agit ensuite de les faire partager et cette possibilité de faire filer vers les autres les percept/affect constitue une éducation scientifique ou esthétique ou sportive ou morale... Il ne s'agit pas de partager l'expérience telle quelle, mais de créer des zones floues qui rendront possibles une expérience ailleurs et en autrui, autre et toutefois semblable par partage d'un élément commun pourtant inconnaissable.

Avec Deleuze, toute recherche doit construire une vérité selon un point de vue affecté. Cet affect, qui signe la valeur de vérité de la question que l'on pose, apparaît comme une étrangeté dans nos habitudes de pensée. Ainsi, notre méthode d'investigation doit être perméable, sensible, affectée à ce qui nous arrive du dehors : Pour que l'opération soit vraie sans qu'elle ne prétende à une vérité d'essence il faut que la question soit de l'ordre de la rencontre : que l'on soit pris dans un *devenir* : « *il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix*²⁸³ ». Ce signe peut être minuscule : « une violence peut-être un regard aussi infime soit-il, ou bien une remarque incidemment prononcée au détour d'une conversation » (Charbonnier, 2009, p. 36). Charbonnier rappelle que Deleuze

²⁸² « Universelle » ne doit pas se comprendre ici au sens des « universaux » ce qui ramènerait de la transcendance, mais plutôt comme l'indique le terme « série » à une série dont l'ensemble des termes sous certaines conditions est capable d'effectuer une puissance d'affect.

²⁸³ *in* : Deleuze, 1964, Proust et les signes, Paris, PUF, édition augmentée de 1970, p. 24-25 (cité par Zourabichvili, 1994, p. 22).

substitue à la notion de vérité celle de l'intéressant²⁸⁴ : « l'intéressant n'est pas un choix personnel, c'est une capture du dehors, une rencontre fortuite qui nous plonge dans une confusion, qui nous force à douter » (p. 31). L'intéressant se « substitue aux catégories traditionnelles du vrai et du faux » (Bouaniche, 2007, p. 31). Pourtant, cet intéressant qui nous affecte doit lui-même être construit selon la méthode constructiviste de Deleuze et Guattari : en soi, le signe intéressant qui nous affecte est peu de chose, il appelle une construction et c'est elle qui affirme une vérité toujours gagnée dans un perspectivisme.

Une vérité pour qui ?

Il y a un point très important que cette thèse laisse dans l'ombre : est-ce que les acteurs ont vécu eux-mêmes en tant que « rencontre » les événements intéressants que nous relatons, et en effet, jamais nous ne disons ce que ces événements ont représenté pour notre pizzaiolo et pour Giulio, Tom, Ange, Jim et même pour Jane. La valeur de vérité se substitue à celle de la preuve, par « l'explication » de nos exemples que nous espérons *exemples miroirs*. Cette vérité vaut pour nous, et nous croyons, mais nous ne savons pas à quel niveau elle vaut pour eux. Autrement dit, ce qui compte c'est de produire quelque chose à partir de nos exemples et pas de les envisager dans une perspective d'analyse de phénomènes dont l'intensité appartient à ceux qui les ont vécus et qui leur accordent l'importance et la valeur qui leur conviennent. Pourtant, il est possible de poser en hypothèse une façon d'entreprendre nos partenaires impliqués dans les phénomènes en distinguant la nature des situations affectées de nos exemples. Il y a donc ce que nous pourrions appeler (mais le vocabulaire nous manque) d'une part « des affects de percepts sensibles » et d'autre part « des affects de percepts » qui tous machinent des rencontres. Celles-ci sont toujours composites et touchées par des coefficients de variabilité. Mais nous voudrions distinguer les « affects de percepts sensibles » des « affects de percepts ». Par exemple, lorsque j'aperçois Tom qui bouge en écoutant la musique, cela m'affecte. Si c'est la qualité sensible de son mouvement lui-même affecté de musique qui me touche nous nommerions mon impression « affect de percept sensible » (Fig. 16 p. 298, Fig. 21 p. 307), mais si c'est le simple fait de l'existence de son mouvement qui affecte ma curiosité nous l'appellerons « affect de percept ». Mais quel est l'intérêt de cette remarque : elle est importante selon nous au regard de la vérité des phénomènes qui, s'ils sont toujours vrais pour moi, peuvent ne pas l'être pour eux. Nous pourrions présenter ainsi une première piste de réflexion : « l'affect de percept sensible » serait une vérité de la rencontre : tout est donné d'un coup : revoyant la vidéo je vois Jim qui flotte avec la musique, de près je revois Tom soudain emporté dans un devenir violon et il devient impossible de distinguer l'expression de son corps et l'expression musicale à cet instant, je vois Ange qui arrête le temps dans son affect immobile ; en lisant une transcription d'entretien, je suis frappée par Jane qui hésite et ne

²⁸⁴ Deleuze et Guattari abordent la question de l'intéressant dans QuPh, p. 106.

sait plus et qui soudain précise exactement ce qui la touche dans la musique, et je suis immédiatement emportée par leurs affects dans des devenirs avec eux. Ces « affects de percepts sensibles », c'est TomBizet, JimBizet, JaneBach qui sont devenus des *individualités parfaites*, qui sont des blocs de devenir dans le son musical et qui font prise avec moi. Il nous semble que cette prise intensive pourrait constituer une trace tangible de rencontre au sein de ce *bloc de sensation* partagé. C'est ce que Deleuze et Guattari appellent des heccétés, tout dans le bloc est rencontrant ou rien ne l'est. En ce sens, nous pourrions avancer qu'à ce moment-là les enfants rencontrent la musique : c'est-à-dire que nous affirmerions que la rencontre ne se définit pas par l'acte déclaratif du sujet lui-même. Si la rencontre vaut pour soi, pourtant, à cette condition d'affect sensible, elle constitue une preuve de l'actualité de la rencontre pour les autres. Par contre, si un autre jour je vois Tom qui bouge sur la musique et que cela m'intéresse, et si je suis affectée par ce comportement au point de mon incompréhension, dans ce cas, mon affect de percept signe une vérité de la rencontre pour moi mais pas pour Tom. Nous dirions que c'est un affect de percept. Dans ce second cas nous ne dirions rien de la relation entre Tom et Bizet. Dans ce second cas les mouvements de Tom, qui sont des mouvements dans le monde me poussent à rechercher pour comprendre comment les expliquer et ils m'amènent à explorer les concepts de *raft* et de *perçaction*. Ces mouvements m'affectent et une disparation se crée entre une question et un percept. Une construction d'une autre nature se met en route.

Vygotsky ou Bruner²⁸⁵ mettent en doute les modèles positivistes de connaissance de « l'œuvre en soi » et la considèrent comme artefact inscrit dans l'espace des œuvres humaines, construits socio historiques présentant une « double face matérielle et sémiotique ». La face matérielle est celle des formes d'activités et des outils qui leur correspondent et la face sémiotique celle des « conventions et valeurs historiquement et socialement élaborées » (Moro & Rickenman, 2004, p. 9). Dans cette perspective, il est impensable d'envisager d'appréhender une œuvre en ignorant ces deux faces interconnectées car le sens que doit prendre l'œuvre est construit obligatoirement en fonction d'une société historiquement et culturellement définie au sein de laquelle ces « construits culturels » que sont les œuvres ont vu le jour. Or, ce qui est particulièrement iconoclaste dans notre travail, c'est d'envisager la rencontre en ignorant ce construit culturel, ou plutôt en le mettant de côté. Nous ne sommes pas revenue à une pensée positiviste pour autant. Une démarche constructiviste que nous tentons de mettre en œuvre dans ce travail jongle avec l'apriori culturel de l'œuvre ce qui ne signifie pas que nous ne prenons pas en compte des éléments musicologiques et historiques mais que nous les laissons agir. L'écoute ne se range plus sous les catégories de l'œuvre, elle joue avec l'œuvre, à ce niveau nous aurions avec profit pu solliciter la perspective écologique de la réception musicologique de Clarke (2005). Très souvent dans l'espace scolaire, il s'agit de placer

²⁸⁵ Lev S. Vygotski, 1934, *Pensée et langage*, Paris, La Dispute. Jérôme Bruner, 1986, *L'éducation, entrée dans la culture : les problèmes de l'école à la lumière de la psychologie culturelle*, traduit de l'anglais par Y. Bonin, Paris, Retz.

l'œuvre choisie dans une position privilégiée qui reconduit la posture de spectateur reconnaissant l'*éminence* de l'objet-œuvre dans la relation (Sauvagnargues, 2016). Nous avons souhaité poser la question différemment en valorisant le processus de la construction opérée par le phénomène de la rencontre et qui constitue l'objet de nos recherches. Non pas pour renoncer à la valeur de la connaissance sur les œuvres à laquelle nous ne renonçons pas, mais pour déplacer la question sur le processus du devenir. Ce n'est pas Tom, Jim, Jane qui rencontrent la musique et que je rencontre, la lecture de Simondon nous a permis de sortir d'une pensée qui distingue en les opposant les termes rencontré/rencontrant ou sujet/objet. Deleuze et Guattari s'inscrivent dans cette perspective qui voit le monde comme un *multivers*, terme qu'ils empruntent à Whitehead, au sein duquel des éléments entrent dans des devenirs en fonction des *agencements* qui les travaillent. C'est ainsi que nous avons conservé des prénoms à nos élèves pris dans la membrane de notre exemplier mais que ces prénoms à l'instant de leur prise dans l'agencement musical se métamorphosent en êtres provisoires et composites : TomBizet, AngeBizet ou JimBizet. Cela ne veut pas dire que le mélange est à deux ingrédients : Bizet + Tom, car d'autres puissances entrent en jeu à ce moment, mais cela nous a semblé plus juste de désactiver par cet artifice de langage les entités que nous avons l'habitude de manipuler sans y penser.

Dire, ne pas dire et comment dire ?

D'autre part, dans une perspective éducative, nous notons que nos épisodes, dans leur version vécue dont nous avons signalé à chaque fois la qualité énergétique dans le bloc de sensations émergeant, ne sont pas verbalisés par les enfants eux-mêmes. Personne n'a rien dit. Nous nous demandons alors si ces puissances qui s'expérimentent à ce moment peuvent se réactualiser à l'occasion de disparitions nouvelles avec autant, avec plus, ou avec moins de facilité en l'absence d'un passage par l'explication verbale à la première personne. En effet, dans notre culture occidentale de l'écrit, la capacité à verbaliser l'expérience au niveau *meta*, permet l'évaluation et le partage et elle est requise et appréciée dans les situations scolaires. L'exemple de Tom montre que cet élève se livre à une expérience d'écoute musicale soutenue et complexe sans qu'aucun geste verbal d'explicitation n'accompagne pendant ou a posteriori son expérience. « C'est bien » se contente-t-il de murmurer-t-il pour lui-même.

Fig. 23 TomBizet à 2' 40.
Tom évoque intérieurement son jeu musical gestué 30 secondes après la fin du morceau.



Il ne nous semble pas souhaitable de verbaliser à toute force en tentant d'élucider en les évoquant nos expériences sensibles. Notre projet s'effectue dans l'espace d'une critique des traditions discursives du langage avec lesquelles il s'agit de rompre (Sauvagnargues 2018) pour envisager les signes de l'œuvre comme force affectante. Il suffirait peut-être de faire passer affects et percepts en communiquant dans la classe avec une attention-réponse. Lorsqu'une expérience de ce type explore librement les possibilités d'affect, un certain usage performatif de la langue, qui doit rejeter « l'obsession du langage », pourrait faire en sorte que « la parole importe vivement à condition qu'elle soit prise dans sa corrélation multiforme avec l'expérience affirmative intégrale²⁸⁶ ». Des gestes qui *contre-effectuent l'événement* nous semblent adaptés à ce souhait éducatif de la transmission. Mais ce geste est tout aussi bien mouvement, dessin, expression du visage, balbutiement, et même exposé verbal construit à condition que celui-ci ne s'impose jamais comme discours sur la chose, sur l'affect ressenti, sur l'œuvre. Et l'enseignant peut répondre par un clin d'œil, ou simplement par sa manière d'accueillir cette exploration dans le sensible. Le problème qui surgit c'est que la *contre-effectuation* n'est pas à notre disposition, elle-même procède de l'événement, c'est-à-dire d'un affect circulant entre l'enseignant et les élèves. Se rendre capable d'accueillir c'est-à-dire d'écouter ces affects et percepts, de les partager quand c'est possible, nous semble suffisant pour alimenter des niveaux *pré-individuels* qui se captonnent en chacun de nous pour autant d'expériences à venir. Ce sont des traces d'impacts concentrées sous forme de pouvoirs inactivés et *préindividuels* prêts à clignoter à nouveau et qui se viennent se tapir quelque part en nous, prêts à surgir à l'occasion d'une rencontre ultérieure. Autrement dit, même si l'enfant ne dit rien (ce qui est le cas de Tom pendant cette séance) nous postulons un gain sous forme d'une expérience contractée prête à surgir si l'occasion se présente.

²⁸⁶ À propos de la philosophie de Deleuze : Badiou, 2008, p. 109.

Éthique de l'exemplier

Nous avons tenté dans ce travail, de rendre nos exemples au moins compréhensibles sinon convaincants. Nous n'avons que le choix de croire à nos exemples qui commencent à peupler notre exemplier des rencontres musicales, chacun fomentant en soi l'accueil d'une diversité et d'une multiplicité à venir. L'exemplier est un sac selon Deleuze : mais un sac fait d'une membrane particulière, intensive, apte à collecter sans que cette collection ne soit une collection de quelque-chose, il s'agit donc d'une collection sans attribut a priori et pourtant contraignante : ça n'entre pas n'importe comment dans l'exemplier, mais on ne sait absolument pas ce qui pourrait y entrer, peut-être le monde tout entier, mais toujours sous une certaine perspective. Nous y retrouvons entre autres un contrepoint de croches sautillantes, un violoncelle devenant viole de gambe, des clochettes musiciennes, deux maracas comme deux ventricules, un gâteau dur comme du bois, un devenir im-moblie de Messiaen et d'Ange, un sourire *potentia* de TomBizet, un enfant-violon, un enfant flottant, une boule de pâte du pizzaiolo amoureux ... des ritournelles se dé, se re, se terre, se déreterritorialisant. Notre exemplier est ainsi plein d'hétérogènes et à dessein nous retenons tout ce qui y est entré. Une proto-esthétique (Guattari,) qui revient à une éthique nous oblige à conserver ce pêle-mêle. L'exemplier des rencontres qui nous semblait d'abord (c'est une utopie) fonctionner comme une machine à aimer le monde serait plutôt (ce qui est moins utopique mais difficile) une machine à expérimenter dans un monde qui n'existe jamais tel quel, c'est-à-dire une machine à produire des mondes avec des fragments d'actuels, dans un multivers.

La rencontre nécessite l'extériorité et nécessite aussi la violence de cette extériorité qui ne laisse pas le choix : on ne choisit pas ce que l'on rencontre (on est choisi en quelque sorte) mais nous avons vu qu'être choisi ne se produit pas du tout au hasard : c'est une longue préparation précise Deleuze. La rencontre ne se comprend pas ici au sens que lui donne Alain Badiou qui pense la continuité et la construction par fidélité à un point de départ. Cette fidélité à ce que l'on rencontre constitue pour Badiou (2009, 2010) la preuve que « l'on a rencontré » : on rencontre le théâtre, mai 68 ou quelqu'un à la condition d'une fidélité à pratiquer le théâtre, à adopter telle conduite révolutionnaire, à continuer à fréquenter cette personne²⁸⁷. Deleuze et Guattari n'envisagent pas la rencontre ainsi : celle-ci fulgure et donne tout d'un coup. Si l'on construit à partir de ces fulgurations, on trouve toujours autre chose, c'est le *rhizome* qui pousse par accès intensifs. Pourtant, ce tout donné d'un seul coup force une fidélité d'une autre nature, qui nécessite la capacité de flexibilité et la force de croire à des puissances de vie dans ce qui arrive. L'erreur serait de penser qu'une telle pratique est de nature capricieuse, amoral, égoïste et servant ses propres intérêts. Nous sommes tous capricieux et emplis d'égoïsme à nos heures et nous savons que c'est tout le contraire : le caprice et l'égoïsme sont très inaptes à rencontrer. Rencontrer, c'est exercer en

²⁸⁷ Notons que cette remarque est sans conséquence au regard de la complexité de la notion d'événement telle que l'élabore Alain Badiou.

nous le pouvoir de flexibilité, on ne sait jamais si l'on y parvient tant les petites *ritournelles* nous guettent et nous enjôlent. S'il y avait à penser une éthique de la rencontre, il nous semble que nous pourrions nous dire que toute rencontre n'est pas bonne en soi. Puisque nous « rencontrons » ce qui réveille un affect en nous, ces affects peuvent nous conduire à des conduites déviantes, mauvaises pour nous ou pour les autres. Deleuze et Guattari évoquent la question des lignes de fuite mortifères. Rien ne permet au hasard de certains agencements de nous protéger à coup sûr de ces conduites à risque. Cependant, aimer les rencontres telles que nous les envisageons ici, pousse à attendre les agencements nouveaux. L'affect aimanté à cet extérieur qui nous touche, nous entraîne à devenir flexibles en nous emplantant peu à peu de la diversité du monde et en ce sens nous fait devenir-monde. Peut-être est-ce cela le *devenir imperceptible* dont parlent Deleuze et Guattari, comme un désir de construire avec le divers qui change d'aspect dans le processus. Selon Olivier Quintyn (2009), Pierre Cometti, face à l'impossibilité de déterminer des critères suffisants pour définir l'art, propose d'envisager la piste d'une esthétique *minimale*²⁸⁸. Nous trouvons un parallèle entre notre exercice de la flexibilité et les propos de Levinson et de Cometti sur l'art. Levinson envisage un modèle compréhensif de la définition de l'art « à l'image d'un sac extensionnel infiniment expansible » qui retiendrait en fonction des époques des définitions essentialistes des œuvres « en réduisant au maximum la rigidité de ses déterminations ». Cometti (2009) s'oriente à sa suite sur une « voie radicalement non normative » : celle « d'une description clarifiante des conditions sous lesquelles la pluralité effective des opérations symboliques de l'art s'implante dans des contextes d'usage ». Nous pourrions observer que la classe des rencontres avec l'œuvre musicale répond à une définition d'une telle nature, accueillant petit à petit des phénomènes divers qui seraient poussés par le concept plus que déterminés par lui.

Pour finir, rappelons que les concepts de *ritournelle*, de *devenir*, d'*heccéité*, de *synthèse disjonctive*, la notion de processus et de *disparation* ont permis de changer notre point de vue sur l'écoute musicale dont nous avons présenté les tendances habituelles au chapitre 1. Ces concepts outils nous ont permis de construire quelques exemples de rencontres avec la musique dont nous rappelons les traits les plus marquants :

Des rencontres en progression par saccades

Morizot et Zhong Mengual (2018) dans le cadre de l'art contemporain proposent à partir de Simondon trois catégories pour aborder les rencontres avec l'œuvre artistique²⁸⁹. Celles-ci ont le mérite d'être très larges : les *non-rencontres*, les *fausses rencontres digestives* et les *rencontres individuantes*. Nous dirions cependant que nous souhaitons nous situer dans une dynamique processuelle accueillante, et qu'il ne nous semble pas approprié de connoter la

²⁸⁸ Le terme esthétique est pris ici au sens de « pensée sur l'art ».

²⁸⁹ Morizot et Zhong Mengual s'intéressent dans leur ouvrage à la rencontre avec l'œuvre d'art contemporain.

nomination des classes de manière à suggérer une hiérarchie. Dans notre exemplier il n'y a pas de non-rencontres, ce qui ne nous donne pas d'arguments concrets pour discuter. Pourtant, d'une certaine façon nous pourrions souscrire à cette tripartition, peut-être en observant des pôles plutôt que des classes. En effet, s'il n'y a pas *disparation* il ne se passe rien entre les termes : c'est ainsi que, comme dans le film *Paterson*²⁹⁰, le bouledogue en présence des cahiers de poésie ne peut que les ronger et de cette manière rencontrer son maître en se vengeant du temps qu'il passe à les écrire. C'est vrai certainement qu'un chien est insensible au contenu poétique d'une lecture, c'est une *non-rencontre* entre la poésie et le chien. Pourtant, le film capture le bouledogue qui devient personnage poétique. Le composé artistique mais aussi *l'heccéité* dans le monde offrent ces instances qui troublent les frontières et dans lesquelles il devient inutile de poser l'incompatibilité entre la poésie et le chien, ce que nous avons vu avec *le devenir loup* de Virginia Woolf. Nous pouvons toutefois affirmer qu'il existe des mondes non communicants. Il s'agirait alors de *non-rencontre*. Mais comment pourrions-nous l'affirmer si nous n'avons pas rencontré ? Il est impossible de parler des *non-rencontres* des autres, puisque seule la rencontre ouvre la perspective possible d'une compréhension, c'est en tout cas la thèse qui est défendue tout au long de ce travail. La *rencontre digestive* est, selon les auteurs, celle qui maintient l'état de forme entre les éléments rencontrant. Ce serait dans le langage de Deleuze et de Guattari une ritournelle territoriale. Il s'agit, pour les auteurs, d'expériences qui satisfont nos besoins émotionnels préformés. Cependant, renvoyer la digestion à un automatisme de maintien de forme est contredit par les propos de Simondon²⁹¹ attentif aux découvertes de la physique quantique qui montre qu'au niveau moléculaire rien n'est prévisible. Comment affirmer dans ce cas qu'une réception d'une œuvre puisse être rabattue sur un simple *statu quo* ? Les forces humaines et les forces capturées par les œuvres sont innombrables. Que se passe-t-il dans ce *melting pot* ? Est-ce que mon désir aujourd'hui d'aller à Bayreuth ne procède pas un peu de cette fois où, adolescente, je me suis endormie pendant tout le temps de la représentation ? Quoi de plus digestif qu'une bonne sieste ? L'exemple que nous a offert un entretien avec Jane, jeune enseignante qui nous avait parlé de ses écoutes musicales, nous a permis de montrer comment les contradictions s'accordent et s'accompagnent, comment il est possible de mener des lignes de territorialisation et des lignes de devenir, comment même celles-ci se superposent exactement dans cette si jolie formule de Jane : « j'écoute, j'adore, je m'endors ». Sur cette question Deleuze et Guattari, qui sont souvent hautains et exigeants²⁹² affirment toutefois qu'on « ne sait pas ce que peut un corps » : ils pensent par exemple à partir des travaux d'Einstein concernant la relativité et qui nous apprenait le

²⁹⁰ Jim Jarmush réalise le long métrage *Paterson* en 2016.

²⁹¹ Il est vrai que Simondon aborde cette question d'une métastabilité qui ne peut plus que se maintenir au même niveau d'individuation car il n'existe plus de disponibilité pour des disparations. Cependant nous pouvons peut-être discerner ici une contradiction avec le processus de modulation que le même auteur développe.

²⁹² C'est surtout Deleuze qui semble hautain, mais exiger l'affect et le percept c'est placer la barre non pas assez haut mais n'importe-où et surtout là où on ne l'attend pas.

contraire de ce que nous savions, que le temps ne passe pas à la même vitesse dans l'espace et sur la terre. Ce qui semblait une évidence stabilisée pour les corps dans le monde actuel soudain prenait un aspect différent.

Nous avons observé ce même phénomène de « fuite-attachée » en observant une enfant chanter une comptine. Du point de vue de la coïncidence entre les phénomènes de devenir et de territoire, il nous a semblé pertinent, à propos de cet exemple de Jane, d'exercer notre compréhension des phénomènes d'*individuation*, de *devenir* en les rapprochant de la définition schaefferienne de l'*expérience esthétique*. Si ces rapprochements entre une pensée analytique de Schaeffer et une pensée métaphysique de Deleuze, de Guattari et de Simondon peuvent surprendre, notre intention n'a pas été d'ordre philosophique mais simplement de l'ordre de l'usage : que dire de la place du plaisir (la digestion) et de celle de l'intention (le profit) dans la rencontre avec l'œuvre ? Comment situer les expériences décrites par Schaeffer dans l'espace instable que décrit incessamment le jeu des ritournelles ? Les manifestations de plaisir chez certains élèves à l'écoute de Bizet sont si évidentes que nous avons besoin des ressources offertes par la recherche de Schaeffer pour les situer dans la perspective des rencontres. Ainsi, il nous a semblé qu'il n'était pas possible d'évacuer purement et simplement le plaisir des phénomènes de rencontre, ce que le jeu des *ritournelles* permet par la superposition des actes qui se divisent en eux-mêmes. Plaisirs processuels de l'agrément ou plaisirs-satisfaction de territorialisation se relaient et s'échangent sans cesse dans l'expérience de l'écoute musicale. Nous n'avons pas proposé dans ce travail de catégories, nous proposons d'apprécier, au sens positif du terme, des quanta de déterritorialisation et de territorialisation tout en sachant la nature instable et quantique des phénomènes.

Des rencontres en devenir - musique

La question des *devenirs* pose l'écart irréductible entre imitation et devenir. Nous aurions certainement pu solliciter avec profit les notions de *mimesis* et celle de « l'imitation » pour mieux expliciter dans ce travail le processus du devenir. L'écart entre imiter et devenir ne peut que s'éprouver en fonction de la nature de la relation que nous établissons avec le monde car ce qui par l'un sera interprété comme une imitation et rapporté à un jeu de renvois, par l'autre sera expérimenté sur un plan intensif sur le mode d'un devenir qui fait participer à des états affectifs et sensoriels inédits. Au début de ce travail, nous étions perplexe, voulant bien volontiers croire que « la musique de Mozart est pleine de devenir oiseaux » (MP, p.367-368), mais étant bien incapable d'en expérimenter quoi que ce soit. On ne sait pas très bien dans quelle œuvre de Mozart, car Deleuze et Guattari ne précisent pas. *Devenir musique* est un mode d'écoute réjouissant et enfantin qui s'éprouve selon une ligne parallèle à celle des conduites musicologiques et perceptives ou plus simplement des conduites qui nous sont habituelles. En effet, nous ne savons plus quel est le passage exact, ni même dans quelle œuvre de Mozart nous avons été, un soir de concert, réveillée par des

oiseaux de musique. De même, Jane ne sait plus dans quel concerto de Carl Philip Emmanuel Bach le violoncelle devient viole de gambe. Nous ne savons pas non plus quel était l'interprétation de Léopold Mozart écoutée par Pierre Arditì dans son enfance et qui l'entraînait dans ses *devenirs animaux*. Pourtant, nous avons donné dans ce travail plusieurs exemples de *devenir musique*. Ces exemples sont des personnages pour des rencontres possibles. Ce qui importe c'est qu'avec nos exemples, le phénomène soit installé dans une zone qui puisse être comprise par des personnes extérieures à ces agencements, sur le mode au moins de l'intuition d'un possible, c'est-à-dire qui peut-être puisse créer une zone pour des rencontres à venir. Il est vrai que nous avons essayé de décrire avec précision notre expérience de devenir à l'occasion des croches en contretemps de Prokofiev. Il fallait bien essayer d'explicitier ce phénomène puisque s'y joue le cœur de notre question de la rencontre avec la musique. Faire expérimenter ces sensations aux élèves était notre projet. Toute la difficulté pédagogique est comprise entre imitation et devenir. Nous avons essayé de jouer à ce jeu entre imitation et devenir dans nos pratiques en classe en lien avec ce projet de thèse et nous avons renoncé, tant le vocabulaire des *devenirs* nous semblait alors éloigné d'une compréhension des élèves. A posteriori, nous avons compris que les *devenirs* sont fluides et qu'ils se territorialisent, qu'ils prennent des contenus divers (enfant, animal avec les clochettes de Pierre Arditì ...). Nos nombreuses séances effectuées dans une classe de maternelle ont disparu de notre exemplier par manque de temps, mais au moins nous avons compris que les enfants sont prompts à entrer dans ces jeux de substitution, et aussi que l'imitation elle-même comportait des zones d'affinité avec les devenirs, que l'on glisse facilement de l'un à l'autre. L'important est d'essayer et d'y croire, d'expérimenter, d'accueillir et d'accompagner les phénomènes. Et qu'importe si certains jouent au jeu de l'imitation alors que d'autres filent dans la suite des devenirs.

Des rencontres en synthèses disjonctives

Le concept deleuzien de *synthèse disjonctive* est un concept ancien qui est repensé dans *Mille Plateaux* en termes d'*heccité* et de *devenir*. Cependant ce concept s'est imposé à nous pour construire l'exemple de Giulio écoutant une pièce pour harpe de Godefrid. Ici nous pourrions préciser qu'il existe peut-être des rencontres d'idée avec des œuvres musicales, et peut-être que dans notre exemplier, Giulio dessinant la *Danse des sylphes* pourrait être considéré comme un exemple d'une rencontre de cette nature. Giulio semble surtout affecté, comme nous l'avons vu, par un problème conceptuel : « mais qu'est-ce pourrait être à la fois violent et doux ? L'enfant propose une réponse à son problème en dessinant « une explosion d'amour ». Pourtant, par la voie indirecte de la résolution de son problème, cet enfant touche un aspect essentiel de l'expression sensible musicale : en effet, en tendant la *dyade* entre violence et douceur, en rapprochant les pôles par l'effectuation d'une *synthèse disjonctive*, sa réponse défait d'une part ce que notre pensée binaire souvent veut opposer tout en signalant d'autre part les puissances naturelles qu'exercent les arts. C'est l'artefact

du créé artistique qui édifie la naturalité de l'œuvre d'art, être ambigu qui défait les catégories. L'enfant a très bien entendu dans cette œuvre pour harpe, légère et virtuose de Godefroid, ce que Deleuze et Guattari aperçoivent comme le lieu d'une définition de l'effet de l'art : créer l'actualisation du *possible*. « *Le possible comme catégorie esthétique* » (p. 1991). Bogue (2017) montre comment Deleuze au fil de son œuvre travaille le concept de *possible* en passant d'une critique d'une pensée du possible qui limite l'actuel en l'engorgeant de regrets et de ressentiment à un sens pleinement positif et artistique : Comment les puissances de douceur et de violence s'affrontent et s'accordent en jouant le libre jeu réel de l'œuvre. Être capable d'écouter cela nous semble une très grande réussite du point de vue d'une éducation artistique. De cette façon, cet exemple de Giulio nous a ramenée directement au sensible des œuvres. Ainsi, nous postulons que Giulio a rencontré quelque chose de la pièce pour harpe de Godefroid car son dessin s'est affecté à la rencontre entre sa question et la musique. Alors, cette rencontre de Giulio nous a-t-elle offert l'occasion de construire une « rencontre-personnage » ou bien son dessin et sa découverte nous offrent-ils des traces suffisantes de sa propre ligne de fuite entre la musique et le concept ? Peut-être est-ce les deux, puisque chaque phénomène est complet en lui-même avec ses lignes de terre et ses lignes d'erre.

Enfin, nous avons eu la chance d'observer Ange écoutant avec grande attention la musique de Bizet. Cette enfant nous a permis d'entrevoir une catégorie des devenirs qui nous semble former comme une clé de voûte dans notre exemplier. L'alliance secrète entre la musique, art de l'événement et du mouvement et l'immobilité constitutive de la position de l'écoute qui fige l'enfant à cet instant, crée une synthèse disjonctive que nous avons nommée *devenir im-mobile* en faisant fusionner immobilité et mouvement. Cette expérience nous a semblé correspondre à un état de *devenir* spécifique des écoutes musicales dans un contexte classique européen ou extra européen pour les ragas indiens par exemple). L'immobilité ne suffisant pas, mais s'accompagnant de cette intensité qui fait s'échanger les affects sonores éparpillés et capturés par l'auditeur, l'auditeur accueillant cet éparpillement du sonore.

Avons-nous réellement travaillé *par rencontre* ? Ou bien avons-nous confondu les affect/percept avec nos affections déjà bien trop territorialisées ? Nous serions bien incapable de répondre à cette question tant l'élaboration à partir d'une question constitue en elle-même son mini territoire. Ce sont les concepts de Deleuze, Guattari et Simondon qui ont tenu pour nous la fonction dynamique d'un guide à explorer. Certainement que ces concepts ont changé dans la rencontre avec nos exemples, au moins il nous semble que nous avons pris le risque d'en user. Nous voilà à la fin de ce travail devant des morceaux de concret qui commencent à faire sens mais qui doivent trouver à présent des moyens d'investigation des ressentis enfantins plus méthodiques. Cela permettrait peut-être de confirmer avec plus d'arguments l'incorporation enfantine possible de certaines des « rencontre-personnages » que nous avons présentées dans notre exemplier.

BIBLIOGRAPHIE ALPHABÉTIQUE

A

- Adorno T.W., 1961, « Types d'attitudes musicales », in : *Sociologie de la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, pp. 15-30, 2009.
- Agawu K., 2004, « Rythme », pp. 89-116, in : Nattiez, J.J., dirs. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle, Tome 2*, Acte Sud/Cité de la Musique.
- Agid R., 2016, Ennui situationnel en période d'écoute musicale : Éléments de théorie – critique d'un idéal de réception, Thèse de Doctorat. Université d'Évry-Val-d'Essonne.
- Aperghis G., 2015, « Organiser le chaos, entretien avec Flore Garcin-Marrou », pp. 135-141, in : Criton, P., Chouvel, J.M., Dirs., *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
- Arbo A., 2010, *Archéologie de l'écoute. Essai d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan.
- 2013, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Université de Strasbourg – Hermann Éditeurs.
- Arbouet F., Bertrand D., Bidard M.D., Chabanne J.C., Jaquerel M., Mesmin P., Penancier M.E., Rieu S., Salvador C., 2017, « Autour de la sculpture et du tactile : jeux de langage(s), conduites d'élèves et arts de faire professionnels en cycle 1 », *Pratiques*, 175-176.
- Arditi P., 2014/15, « Passion Musique d'Olivier Bellamy : L'invité du mois », *Classica*, 146.
- Assoun P.L., 2017, « L'exemple comme la chose même. Le cas et son sujet », *Psychologie clinique*, 44 (2), pp. 86-98.
- Astolfi J.P., 2008, *La saveur des savoirs : Disciplines et plaisir d'apprendre*, Issy-les-Moulineaux : esf-éditeur
- Ayache M., Dumez H., 2011, « Le codage dans la recherche qualitative une nouvelle perspective ? », *Le Libellio d'Aegis*, 7 (2), pp. 33-46. Accès : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00657490/document>

B

- Badiou A., 2008, « Deleuze », pp. 106-111, in : *Petit panthéon portatif*, Paris, La fabrique éditions
- 2009, *Éloge de l'amour*, avec Truong N., Paris, Flammarion.
- 2010, *La philosophie de l'événement*, Mayenne, Edition Germina.

- Baroni M., 2012, « Variations sur le temps musical » in Chouvel, J.M., Gratier, M., Mialaret, J.P., dirs, *Entre son et sens : Michel Imberty. Itinéraire d'un psycho-musicien*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- Baumeister T., 1992, « La musique exprime-t-elle des émotions ? Réflexions à partir de Wagner, Hanslick et Hegel », pp.256-264, in : Dufourt H., Fauquet J.M., Hurard F., dirs. *L'esprit de la musique : essai d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck.
- Beaulieu A., 2005, « Gilles Deleuze et les stoïciens », in : Beaulieu, A., Coord., *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, Puf.
- 2011, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, Paris, L'Harmattan.
- Bénichou A., 2005, « la transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski », *Intermédiatités*, 5, pp. 135-161.
- Berthoz A., 1997, *Le sens du mouvement*, Paris, O. Jacob, 2013.
- 2010, « La conscience du corps » in : Berthoz A., Andrieu B., dirs. *Le corps en acte*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
 - 2012, « Autour du geste : Entretien avec le Professeur Alain Berthoz (Collège de France) », entretien par Candau J., Halloy A., *Anthropologie et Sociétés*, 36 (3), pp. 27-56.
- Besseler H., 1959, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. de l'allemand par M. Giani, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Bigand E., 2013, « Préface », in : Levinson J., *La musique sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, trad. de l'anglais par S. Darsel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Blay M., 2013, « événement », pp. 295-296, in : *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Blay M., dir., Paris, Larousse.
- Bogue R., 2003, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, New York, Routledge.
- 2004, « Violence in Three Shades of Metal », pp. 95-118, in : Buchanan I., Swiboda M., Éd., *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
 - 2007, « L'art du possible », trad. de l'américain par C. Dosso, *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 18 (1), pp. 273-286, 2017.
 - 2013, « Deleuze, Guattari and the Musical Refrain », Conférence Lecture 1, 2 et 3, *Annual Deleuze Camp*, Lisbonne, 1-5 juillet 2013. Accès : https://www.youtube.com/watch?v=Eo8JvoRt_fE ;

<https://www.youtube.com/watch?v=tvx-HEWC2Oo>,
<https://www.youtube.com/watch?v=NXku-SRLHOk>

- Boissière A., 2011, « Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse », *Insistance*, 5 (1), pp. 55-68.
- 2014, *Musique Mouvement*, Montmorency, Manucius.
 - 2016, Chanter, Narrer, Danser. Contribution à une philosophie du sentir, France, Delatour.
 - 2018, *Le mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art*, Sesto S Giovanni, Éditions Mimésis.
- Bonnaure J., 1983, « Préface », pp. 13-35, *Ravel par lui-même et ses amis*, Paris, Éditions Michel de Maule.
- 2010, *Saint-Saëns*, Arles, Acte-Sud.
- Bonnet F.J., 2012, *Les mots et les sons, un archipel sonore*, Préface de P. Szendy, Paris, Éditions de l'éclat.
- 2015, « Cinéma, Musique, lecture deleuzienne de Deleuze », in : P. Criton, J.M. Chauvel dirs, *Gilles Deleuze, la pensée-musique*, Paris, Cdmc.
- Bonnevie S., 2012, « L'événement en art : vers l'imprévisible rencontre », in : Boudinet G., dir. *L'Histoire des arts : 1/ La question de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan.
- Bordron J.F., 2017, « Comment le son nous informe-t-il ? » *Communication et langages*, 193 (3), pp. 49-62.
- Bouaniche A., 2007, *Gilles Deleuze, une introduction*, Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Pocket / La découverte.
- Boucouchliév A., 1993, *Le langage musical*, Paris, Fayard.
- Boudinet G., 1998, *Des arts et des idées au XXème siècle. Musique, peinture, sciences humaines et « intermezzos poétiques » : fragments croisés*, Paris, L'Harmattan.
- 2008, *Arts, culture, valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison, variations philosophiques et musicales des Lumières à la Postmodernité*, Paris, L'Harmattan.
 - 2012, *Deleuze et l'anti-pédagogue : vers une esthétique de l'éducation*, Paris, L'Harmattan.
 - 2015, *Les Éros de la musique. De la sensible naissance du corps sensé*, Auxerre, HD psy'.

Bouilloud J.P., 2007, « le chercheur, un autobiographe malgré lui », in : Gaulejac V. de, Hanique F., Roche P., dirs, *La sociologie clinique*, pp. 75-89.

Boulez P., 1963, *Penser la musique aujourd'hui. Le nouvel espace sonore*, Paris, Éditions Gonthier.

Brenet M., 1911, *Musique et Musiciens de la vieille France : Origines de la musique descriptive*, Paris, Librairie Félix Alcan.

Buchanan I., 2004, « Introduction », pp. 16-19, in : Buchanan I., Swiboda M., Eds., *Deleuze and music*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Bucheton D., Soulé Y., 2009, « Les gestes professionnels et le jeu des postures de l'enseignant dans la classe : un multi-agenda de préoccupations enchâssées », *Éducation et didactique*, 3 (3), pp. 29-48.

Burke E., 1757, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1998.

Buytendijk F.J.J., 1952, *Phénoménologie de la rencontre*, trad. du néerlandais par J. Knapp, Paris, Desclée de Brouwer.

C

Cage J., 1992, *Confessions d'un compositeur*, trad. de l'américain par E. Patton, Paris, Eds. Gallia, 2013.

Cage J., Kostelanetz R., 1988, *Conversations avec John Cage*, Traduit de l'anglais et présenté par M. Dachy, Paris, Eds. des Syrthes, 2000.

Calabrese L., Veniard M., « Événement » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 29 avril 2016. Dernière modification le 03 février 2020. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/evenement>.

Carroll N., Moore M., 2008, « Feeling Movement : Music and Dance », *Revue Internationale de Philosophie*, 249 (4), pp. 413-435.

Casati R., Dokic J., 1994, *La philosophie du son*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Caullier, J., 2011, « L'art d'interpréter la musique. Un essai d'anthropologie culturelle », *Tumultes*, 37 (2), pp. 189-209.

Certeau M., de, 1980, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions.

Chabanne J.C., 2012, « Introduction », pp. 7-47, in : Chabanne J.C., Parayre M., Villagordo E., Eds, *La rencontre avec l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.

- 2018, « Quels « signes » dans quel « langage », pour qui veut interroger la dimension esthétique d'une expérience ? Formes profanes, formes savantes », pp. 86-100, *in* : *Discours, usages, traces de l'expérience esthétique en contexte scolaire*, Beaudry M.-C., Brehm S. ? Bouton J.-F., dirs. En ligne : https://savoirs.usherbrooke.ca/beatstream/handle/11143/14645.Discours_usages_traces_experience_esthetique_contextescolaire.pdf

- Chabanne J.-C., Parayre M., Villagordo E., Dequin P., 2011, premiers pas dans la parole sur l'œuvre : observer, interpréter et guider les conduites langagières comme compétence professionnelle, *Repères*, 43, pp.77-102.

- Charbonnier S., 2009, *Deleuze pédagogue. La fonction transcendantale de l'apprentissage et du problème*, Paris, L'Harmattan.

- Chouvel, J.-M., 2015, « La constitution du musical : temps et substrat dans les concepts analytiques », pp. 61-73, *in* : Criton P., Chouvel J.M., dirs., *Gilles Deleuze, la pensée musique*, Paris, Cdmc.

- Cislaru G., Claudel C., Vlad M., 2017, *L'écrit universitaire en pratique. 3^{ème} édition*, Louvain-La Neuve, De Boeck Supérieur.

- Citton Y., 2012, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin.

- 2014, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éd. Le Seuil.

- 2017, *Lire, interpréter, actualiser*, Préface de F. Cusset, Paris, Éditions Amsterdam.

- Clarke E.-F., 2005, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press.

- Cléro J.P., 2010, « L'expérience », *in* : J.P. Zarader, dir. *Les grandes notions de la philosophie*, Paris, Ellipses, Éditions Marketing.

- Coleman F.J., 2013, « Rhizome », pp. 232-235, *in* : Parr A., éd., *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- Cometti J.P., 2009, *La force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Préface d'Olivier Quintyn, éd. Questions théoriques.

- Cook N., 1998, *Musique, une brève introduction*, trad. de l'anglais par Nathalie Gentili, Paris, Éditions Allia, 2006.
- Coulangeon P., 2003, « la stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité en question », *Revue française de sociologie*, 44 (1), pp. 3-33.
- 2010, « les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », Éd. *Le seuil/Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182, pp. 88-105.
- Court R., 1992, « Musique et expression ou le pouvoir de la musique », pp.228-253, *in* : Dufourt H., Fauquet J.M., Hurard, F., dirs., *L'esprit de la musique : essai d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck.
- Cox A., 2011, « Embodying Music : Principles of the Mimetic Hypothesis », *Society for Music Theory*, 17(2), pp. 1-24.
- Criton P., 1998, « À propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop », pp. 513-524, *in* : Alliez, E., Dir., *Gilles Deleuze, Une vie philosophique*, Synthélabo.
- 2012, « l'esthétique déterritorialisée », *Chimères*, 72, pp.
 - 2015-a, « Avant-propos », pp.9-12, *in* : Criton, P., Chouvel, J.M., Dirs., *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.
 - 2015-b, « L'hétérogénéité sonore », pp. 51-61, *in* : Criton, P., Chouvel, J.M., Dirs., *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
 - 2015-c, *Écoutes croisées*, Documentaire, Peterson Almeida, réalisateur, 35'. « L'hétérogénéité sonore » <http://>
 - 2016, « L'écoute plurielle », pp. 19-33, *in* : Solomos M., Barbanti R., Loizillon G., Pardo Salgado C., Paparrigopoulos K., *Musique et écologie du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan.
- Criton P., Sauvagnargues A., 2013, « Temps pluriels », pp. 7-12, *in* : *Chimères*, 79 (1). DOI 10.3917/chime.079.0007
- Cuen L., 2007, « le geste sonore et le geste cinétique : une évocation des sensations et des émotions humaines », *in* : Imbert M., Gratier M., *Temps, Geste et Musicalité*, Paris, L'Harmattan.

D

- Dahlhaus C., 1978, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'allemand par M. Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2006.
- Darras B., 2003, « La modélisation semiocognitive à l'épreuve des résultats des neurosciences. Le cas de la production de schémas graphiques », *Recherches en communication*, 19.
- Darsel S., 2013, « Introduction. Ontologie, épistémologie et axiologie des œuvres musicales chez Levinson », pp.11-28, in : Levinson J., *La Musique sur le vif*, trad. de l'anglais par S. Darsel, préface Bigand E., Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Delalande F., 1984, *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, Buchet Chastel/ Institut National de l'Audiovisuel.
- 1989 « La Terrasse des Audiences du Clair de Lune de Debussy, Essai d'Analyse Esthétique », *Analyse Musicale*, 16, pp. 75-84.
 - 2003, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA Éditions.
- Deleuze G., 1964, *Proust et les signes*, Paris, Perspectives critiques, Presses universitaires de France.
- 1965, *Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France.
 - 1966, « Gilbert Simondon, L'individu et sa genèse physico-biologique », in : *L'île déserte et autres textes*, Paris, Éd. de Minuit, 2002.
 - 1968, *Différence et répétition*, Paris, Éd. de Minuit.
 - 1969, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit.
 - 1970, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
 - 1973, « Anti Œdipe et Mille Plateaux, Cours donné à l'Université de Vincennes le 14.05.1973. Accès : <https://www.webdeleuze.com/textes/169>
 - 1977-a, « Anti-Œdipe et Mille Plateaux, sur la musique », Cours donné à l'Université de Vincennes le 08.03.1977. Accès : <https://www.webdeleuze.com/textes/183>
 - 1977-b, Anti-Œdipe et Mille Plateaux, Cours donné à l'Université de Vincennes le 03.05.1977. Accès : <https://www.webdeleuze.com/textes/4>
 - 1978, « Le temps musical », pp. 240-245, in : *Lettres et autres textes*, D. Lapoujade, éd., Paris, Éd. de Minuit, 2015,
 - 1979, « Anti-Œdipe et Mille Plateaux », Cours donné à l'Université de Vincennes 27.02.1979. Accès : <https://webdeleuze.co/textes/185>

- 1980, « Anti Œdipe et autres réflexions », Cours donné à l'Université de Vincennes le 03.06.1980. Accès : <https://webdeleuze.co/textes/249>
- 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence.
- 1983, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1984, « Vérité et temps, le faussaire », Cours donné à l'Université de Vincennes le 27.02.1979. Accès : www.webdeleuze.com/texte/347
- 1984, « Leibnitz. Logique de l'événement », Cours donné à l'Université de Vincennes le 03.06.1980. Accès : <https://webdeleuze.co/textes/249>
- 1985, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1986, « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », in : Claude Samuel, éd., *Éclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 98-100.
- 1987-a, « Sur Leibnitz. Les principes de la liberté », Cours donné à l'Université de Vincennes le 10.03.1987. Accès : <https://www.webdeleuze.com/texte/140>
- 1987-b, « La peinture et la question des concepts », Cours donné à l'Université de Vincennes le 07.04.1981. Accès : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=56
- 1988, « Sur Leibnitz », Entretien avec Robert Maggiori, in : *Pourparlers 1970-1990*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1988, *Le pli : Leibnitz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1989, « Re-présentation de Masoch », pp. 71-75, in : *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1990, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1992, « L'épuisé » in S. Beckett, *Quad*, Paris, Éd. de Minuit.
- 2002, *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éd. de Minuit.
- 2003, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. D. Lapoujade, Éd., Paris, Éd. de Minuit.
- 2004-a, *L'abécédaire de Gilles Deleuze. De A comme Animal à F comme fidélité, Vol.1*, Boutang P. A., Réalisateur, Parnet C., Interviewer, France, Éd. Montparnasse.
- 2004-b, *L'abécédaire de Gilles Deleuze. De G comme Gauche à M comme Maladie, Vol.2*, Boutang P. A., Réalisateur, Parnet C., Interviewer, France, Éd. Montparnasse.

- 2004-c, *L'abécédaire de Gilles Deleuze. De N comme Neurologie à Z comme Zig Zag, Vol.3*, Boutang P. A., Réalisateur, Parnet C., Interviewer, France, Éd. Montparnasse.

Deleuze G., Guattari F., 1972, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Éd. de Minuit.

- 1973, « Gilles Deleuze et Félix Guattari : Entretien sur L'Anti Œdipe avec Raymond Bellour », pp. 199-239, in : *Gilles Deleuze. Lettres et autres textes*, Lapoujade D., Éd., Paris, Éd. de Minuit, 2015.
- 1975, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit.

Deleuze G., Parnet C., 1977, *Dialogues*, Malherbes, Champs Essais Flammarion, 1996.

Deronne C., 2017, « Ce qu'ils voient, ce qu'ils disent quand ils rencontrent une œuvre », *Pratiques* 175-176 DOI : 10.4000/pratiques.3657

Dewey J., 1934, *L'art comme expérience, œuvres philosophiques III*, traduction de l'anglais coordonnée par J.P. Cometti, Pau, Publication de l'Université de Pau, Tour, Éd. Farrago, 2005.

Didi-Huberman G., 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. De Minuit.

- 2009, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion.

Dosse F., 2007, *Gilles Deleuze Félix Guattari : Biographie croisée*, Paris, Les Éd. La Découverte.

Dosso C., 2012, « L'Histoire des arts serait-elle une aventure ? », in : Boudinet G., dir. *L'Histoire des arts : 1. La question de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan.

- 2012, *Place du plaisir dans les représentations des enseignants à l'école élémentaire*, Mémoire de Master 2, non publié, Université de Lorraine.
- 2017, « Part de sacralité dans l'expérience de la rencontre esthétique avec l'œuvre artistique chez Deleuze et Guattari », pp. 39-56, in : Michel R., Waldegaray M., Dirs., *La sacralisation à l'œuvre dans l'expérience littéraire*, Bern, Peter Lang.
- 2017, « Écoutes musicales à l'école : Produire un exemplier par rencontre », *Eustochia, Carnet des jeunes chercheurs du CREM*, Accès : <https://ajccrem.hypotheses.org/709>

Dufourt H., 1992, « Le déluge, philosophie de la musique moderne », pp. 17-28, *in* : Dufourt H., Fauquet J.M., Hurard, F., dirs. *L'esprit de la musique : essai d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck.

Dumez H., 2016, *Méthodologie de la recherche qualitative : Les questions clé de la démarche compréhensive*, Paris : Vuibert.

During E., 2013, « La pop'philosophie », propos recueillis par C. Halpern, pp. 178-182, *in* : *Pensées rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines.

During J., 2001, « Hand made. Pour une anthropologie du geste musical » *Cahiers de musique traditionnelle*, 14, pp. 39-48.

During E., During J., 2015, « De l'espace lisse au temps troué : à propos des musiques nomades », pp. 209-225, *in* : Criton P., Chouvel J.M., dirs. *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris : Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

E

Echenoz J., 2006, *Ravel*, Paris, Éd. de Minuit.

Eco U., 1962, *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux avec le concours de A. Boucourechliev, Paris, Éd. Le Seuil, 2003.

- 1992, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

Eloy, F. Palheta U., 2013, « Cultures juvéniles et enseignement musical au collège », *Revue Française de Pédagogie*, 163, pp. 39-50.

F

Ferraz S., 2015, « La formule de la ritournelle », pp. 141-151, *in* : Criton P., Chouvel J.M., dirs. *Gilles Deleuze. La pensée Musique*, Paris, Cdmc.

Filiod J.P., 2008, « Des artistes dans l'école : brouillages et bricolages professionnels », *Ethnologie Française*, 38 (1), pp. 89-99.

- 2010, « Des malentendus, bien entendus ! Partenariat, tensions et innovations discrètes dans un dispositif de "résidences d'artistes en école maternelle" », *Sciences de l'éducation. Pour l'ère nouvelle*, 43 (4), pp. 77-94.

- 2014, *Le sensible comme connaissance : évaluer les pratiques au seuil de l'expérience*, Rapport final, espe-eal.univ-lyon1.fr

- 2016, *Le sensible au pluriel. Jeux de cadres en contexte d'éducation artistique*. [avec Sophie Necker] *STAPS. Revue internationale du sport et de l'éducation physique*, 103 : *L'Artistique et le Sensible*, pp. 87-99.

- 2017, « Faire ensemble. Enjeux du partage du travail éducatif en contexte d'éducation artistique », *Quaderni*, 92,

Filiod J.P., Necker S., 2016, « Éducation artistique, évaluation et enjeux d'étiquetage. Une recherche collaborative en école dite "maternelle" » *¿ Interrogations ?*, 22, pp.

Finter H., 2001, « Corps préférés et corps chantés sur scène », pp. 173-188, *in* : Badir S., Parret H., dirs, *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, presses universitaires de Limoges.

Foucault M., Deleuze G., 1972, « Les intellectuels et le pouvoir. Entretien entre Foucault et Deleuze », *L'Arc*, 49, pp. 3-10.

France. Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, 2015, « Cycle des apprentissages fondamentaux », *Bulletin officiel spécial n°11 du 26 novembre 2015*. Accès :

http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?pid_bo=33400

Frioux D., 2007, « Sacré », pp. 11-23, *in* : *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Dir. Blay M., Paris, CNRS Éditions Larousse.

G

Gaillot B.A., 1997, *Arts plastiques : éléments d'une didactique critique*, Paris, Presses universitaires de France.

Gallet B., 2015, « Le son contre la ritournelle », pp. 245-253, *in* : Criton P., Chouvel J.M., dirs. *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris : Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

Genette G., 1997, « La relation esthétique », pp. 399-765, *in* : Genette G., *L'œuvre de l'art*. Paris, Éd. Le Seuil, 2010.

Gibson J.J., 1979, *Approche écologique de la perception visuelle*, Traduit de l'américain et introduit par O. Putois, Postface de C. Romano, Diffusion Harmonia Mundi, Éditions Dehors, 1974.

Goblot, E. La musique descriptive. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* T. 52 (Juillet à décembre 1901), pp. 58-77. Accès : <http://www.jstor.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/stable/41077405>

Goehr L., 1992, *The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, The Clarendon Press.

Goodman N., 1968, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, prés. et trad. de l'anglais par J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Greisch J., « Événement, philosophie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 août 2014. Accès : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/evenement-philosophie/>

Grimard C., 2009, « Sur la corde raide de la recherche : entre réflexivité, méthode et théorie. Les limites méthodologiques d'une enquête terrain auprès d'hommes itinérants de Montréal », in : *Le chercheur et son objet*, Actes du colloque, Montréal, Association des Cycles Supérieurs en Sociologie de l'Université de Montréal, pp. 33-41.

Grossein J.P., 2016, « Leçon de méthode wébérienne », pp. 9-90, in : *Weber M., Concepts fondamentaux de sociologie*, introduit et traduit de l'allemand par J.P. Grossein, Paris, Gallimard.

Guattari F., 1985, « Entretien sur la musique », Entretien réalisé par D. Jisse, *Chimères*, 79, pp.15- 33, 2013.

- 1987, « Ritournelles et affects existentiels », *Chimères*, 7, pp. 1-15.

- 1992, *Caosmosi*, traduit du français en italien et introduit par F. Berardi Bifo, présenté par F. Berardi Bifo et M. Guareschi, Milano, Costa & Nolan, 1996.

- 2013, « L'hétérogenèse dans la création musicale », in : *Chimères*, 79, pp.33 à 36.

Guénin H., 2016, « Chaosmose », in : *Sublime. Les tremblements du monde*, Guénin, H., dir. Luxembourg, Centre Pompidou Metz.

Guesdon M., 2016, *Clinique, musique et expression*, thèse en philosophie, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Guillebaud J.C., 1998, *La tyrannie du plaisir*, Paris, Éd. Le Seuil.

H

Hainge G., 2004, « Is Pop Music ? », pp. 36-53, in : Buchanan I., Swiboda M., eds., *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Harding, J., 1979, « Saint Saëns », in : Honegger, M., dir. *Dictionnaire de la Musique*, Paris Bordas.

Heinich, N., 2008, « Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative », *Sociologie de l'Art*, 3, pp. 11-29.

- 2017, « Dix propositions sur les valeurs », *Questions de communication*, 31, pp. 291-314.

Hennion, A., 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, éd. Métailier, 2007.

- 2004, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. », *Sociétés*, 85 (3), pp. 9-24. doi : 10.3917/soc.085.0009

Hennion A., Ribac F., 2003, « Le silence sur la musique », *Mouvements*, 29 (3), pp.114-121. doi :12110.3917/mouv.029.0114

Holland E., 2013, « Schizoanalysis », pp. 239-240, in : Parr, A., éd., *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

I

Imberty M., 1979, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Malakoff, Dunod.

- 2001, « Avant-propos » et « L'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique », pp.15-30, in : Imberty M., dir., *De l'écoute à l'œuvre. Études interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan.
- 2004, « Le bébé et le musical », in : Nattiez, J.J., dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle, Tome 2*, Acte Sud/Cité de la Musique.
- 2005, *La musique creuse le temps - de Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- 2007, « Introduction. Du geste temporel au sens », in : Imberty M., Gratier M., dirs., *Temps geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.

J

Jacques-Dalcroze E., 1920, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch, 1965.

Jahier S., 2006, *L'éducation musicale à l'école : les pratiques pédagogiques et le rapport au savoir musical des enseignants du primaire*, Thèse de doctorat, Université de Paris 10.

Jauss H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Préface de J. Starobinski, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, 2001.

Jenny L., 2013, *La vie esthétique : stases et flux*, Lagrasse, Verdier.

Jimenez M., 1997, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard

- 2006, « Pour une esthétique de la rencontre », Entretien avec Berthet D., *Recherches en esthétique*, 12, Fort de France, Revue du CEREAP.

Journet N., 2013, « La *French Theory*, métisse transatlantique, pp. 11-25, in : *Pensées rebelles*, Foucault, Derrida, Deleuze », Auxerre, Éditions Sciences Humaines.

Jousse M., 1974, *Anthropologie du geste I*, Paris, Gallimard.

Juslin P.N., Sloboda J.A., Eds, 2001, *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford, Oxford University Press.

K

Kaltenecker M., 2010, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles*, Paris, Musica Falsa.

Kandinsky W., 1954, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, préface de P. Sers, trad. de l'allemand par N. Debrand, trad. du russe par B. Du Crest, Paris, folio, 1989.

Kerlan A., 2013/14, « À la source éducative de l'art », *Staps*, 102, pp.17-30.

- 2019, « De quoi l'EAC est-elle le nom ? Éclairages généalogiques », pp. 21-63, in : Barrère A., Montoya N., dirs, *L'éducation artistique et culturelle. Mythes et malentendus*, Paris, L'Harmattan.

Kerlan A., Filiod J.P., 2013, « La relation artiste/enfant entre asymétrie et égalité. Propos et regards d'artistes en résidence en milieu scolaire », *Revue des sciences de l'éducation*, 40, pp. 467-488.

Ketele J.M., de, Maroy C., 2006, « Conclusion. Quels critères de qualité pour les recherches en éducation ? », pp. 219-249, in : Paquay L., Crahay M., De Ketele J.M, *L'analyse qualitative en éducation : Des pratiques de recherche aux critères de qualité*, Bruxelles : De Boeck Université.

Kintzler C., 2005, *Se rincer l'oreille : Réflexions sur un concert acousmatique*, [en ligne] 6 déc. 2005.

Klee P., 1986, « L'œil musical », pp. 114-118, in : Claude Samuel, éd., *Éclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Kramer J., 2005, « Le temps musical », pp. 189-218, in : Nattiez J.J., dir., *Musiques*, vol. 5, Arles, Acte Sud. Nattiez J.J.

L

La Motte H., de, 2010, « le geste, remplacement de la notion d'expression musicale ? », in : Kogler S., Olive J.P., dirs. *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan.

- Lachaux J.P., 2015, *Le cerveau funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob.
- Latour B., 2012, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte.
- Lemaire M., 2013, « Du geste technique à la geste musicale », *Gradhiva*, 13, pp. 51-68.
- Leroy J.L., 2003, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, J.M. Chauvel, Introduction, Paris, L'Harmattan.
- Leroy C., 2013, « empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Gradhiva*, 102 (4), pp. 75-88.
- Lescourret M.A., 1992, « Musica impura », pp. 363-380, in : Dufourt, H., Fauquet J.M., Hurard, F., dirs., *L'esprit de la musique : essai d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck.
- Levinson J., 1997, *La musique sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, trad. de l'anglais par S. Darsel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- 2006, « Concatenationism, Architectonicism and the Appreciation of Music », *Revue internationale de philosophie*, 238, pp. 505-514.
 - 2014, « Comment l'art pourrait-il rendre possibles certaines émotions : Considérations préliminaires », *Nouvelle revue d'esthétique*, 14 (2), pp. 9-16.
 - 2015, « L'appréciation esthétique de la musique », trad. de l'anglais par J. Morizot, *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 15, (1), pp. 135-147.
- Lilliestam L., 2013, « Research on Music Listening : From Typologies to Interviews with Real People », Volume I, 14 (1).

M

- Macé M., 2011, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- Maizières F., 2009, *Le rapport à la musique des enseignants du premier degré : rapport personnel, rapport professionnel*, Thèse de doctorat, Université Nancy 2.
- 2013, « L'éducation musicale à l'école en France. Les représentations professionnelles de professeurs des écoles impliqués », *Recherche et formation*, 73.
 - 2016, « L'émergence de l'œuvre musicale et la construction conjointe de sa connaissance au cours des interactions didactiques », *Éducation & didactiques*, 10 (1), pp. 77-96. doi : 10.4000/educationdidactique.2473

- Maldiney H., 1973, *Regard Parole Espace*, Introduit par Chrétien J.L., Chaput C., Grosos P., Eds, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013.
- Manceaux F., 2011, réalisateur, « Yvonne Loriod », enr. 1999, DVD 57 mn, Arles, Harmonia Mundi, HMD 9909032.
- Marty N., 2018, *Les conduites d'écoute. Temps, espace et forme dans les musiques électroacoustiques*, Thèse de Doctorat, Université Paris Sorbonne.
- Massin M., 2001, *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, presses universitaires de France.
- 2013, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Mauss M., 1950, *Sociologie et anthropologie*, Introduction par C. Lévi-Strauss, Paris, Presses universitaires de France.
- Meirieu P., « Images : de la sidération à l'éducation », script d'une conférence sur le site personnel de l'auteur. Consulté le 10 juin 2020.
Accès : https://www.meirieu.com/ARTICLES/images_sideration_education.pdf
- Mengue P., 1994, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Éd. Kimé.
- 2013, *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, France, Germina.
 - 2015, *Marcher, courir, nager. Le corps en fuite*, Paris, Kimé.
- Merleau-Ponty M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Messiaen O., 1967, « Entretiens avec Claude Samuel », Paris, Éditions Pierre Belfond.
- Meyer L.B., 1954, *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par C. Delaruelle, Arles, Actes sud, 2011.
- Michel R., 2017, « La sacralisation de l'expérience littéraire : spéculation, croyances et modes d'existence », pp. 148-170, in : Michel R., Waldegaray M.I., dirs. *La sacralisation à l'œuvre dans l'expérience littéraire*, Bern, Peter Lang.
- Mili I., 2011, « Une maïeutique de l'écoute musicale en classe. Des mots en échos, pour construire l'œuvre musicale », *Repères*, 43, pp. 153-174. <http://reperes.revues.org/227>.
- Mili I., Rickenmann del Castillo R.C., 2004, « La construction des objets culturels dans l'enseignement artistique et musical », pp. 165-196, in : Moro C., Rickenmann Del Castillo R.C., dirs., *Situation éducative et significations*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.

Molino J., 1975, « fait musical et sémiologie de la musique », in : *Musique en jeu*, 17, Paris, Éd. Le Seuil, pp. 37-62.

Molino J., Nattiez J.J., 1999, « La musique et l'objet », pp. 119-136, in : *Oùir, entendre, écouter, comprendre après Pierre Schaeffer*, Paris, INA Buchet/Chastel.

Morizot B., 2016, *Pour une théorie de la rencontre. Hasard et individuation chez Gilbert Simondon*, Paris, Vrin.

Morizot B., Zhong Mengual E., 2018, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Éd. Le Seuil.

Morizot J., 2009, « Œuvre », pp. 337-338, in : J. Morizot, J., Pouivet, R., dirs. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.

Moussard A., Rochette F., Bigand E., 2013, « La musique comme outil de stimulation cognitive », *L'Année psychologique* (3), pp. 499-542.

N

Nancy J.L., 2002, *À l'écoute*, Paris, Éd. Galilée.

Nattiez, J.J., 2004, « Ethnomusicologie », in : Musiques : Nattiez, J.J., dir., *Une Encyclopédie pour le XXIème siècle, Vol. 2, Les savoirs musicaux*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, pp. 721-739.

- 2012, « La narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit ? », in : Chouvel J.M., Gratier M., Mialaret J.P., dirs., *Entre son et sens : Michel Imberty. Itinéraire d'un psychomusicien*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Noubel M., 2008, Steve Reich, parcours de l'œuvre, Ircam-Centre Pompidou. Accès : brahms.ircam.fr/steve-reich#parcours

O

Olivetti Belardinelli M., 2007, in : Imberty M., Gratier M., dirs, *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.

Olsson-Forsberg M., 2013, « Construire l'état de danse à travers l'empathie kinesthésique. L'exemple de l'apprentissage du tango argentin », *Staps*, 102 (4), pp. 89-102.

Onffray M., 2013, *La raison des sortilèges. Entretiens sur la musique*, Entretien avec Jean-Yves Clément, Paris, Éditions Autrement

P

Paillé P., 2006, « Qui suis-je pour interpréter ? » in : Paillé P., dir, *La méthodologie qualitative : postures de recherche et travail de terrain*, Paris, Armand Colin.

- Peckel M., 2014, Le lien réciproque entre musique et mouvement étudié à travers les mouvements induits par la musique, Thèse de Doctorat, Université de Bourgogne.
- Perreault A., 2009, « Sociologie de la musique : la passion comme proximité dans le parcours du chercheur », in : *Le chercheur et son objet*, Actes du colloque, Montréal, Association des Cycles Supérieurs en Sociologie de l'Université de Montréal, pp. 81-92.
- Petit L., 2007, Le phénomène de répétition dans la musique tonale et atonale, pp. 51-69, in : Imbert M., Gratier M., dirs, *Temps geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.
- Pleasants H., 1950, « Préface », pp. 9-32, in : Hanslick E., *Hanslick's Music Criticisms*, intr. et trad. de l'allemand par H. Pleasants, New York, Dover Publications.
- Polack J.C., 2008, « L'analyse, entre psycho et schizo », *Multitudes*, 34 (3), pp. 54-62.
- Popelard M.H., date non trouvée, « Sensibiliser à l'art les tout-petits », *Recherche en éducation musicale*, pp. 16-30.
- Pouivet R., 2009, « Esthétique analytique », pp. 173-174, in : J. Morizot J., Pouivet R., dirs. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.
- Prairat E., 2014, « Valuation et évaluation dans la pensée de Dewey », *Le Télémaque*, 46 (2), pp. 167-176.

Q

Quignard P., 1996, *La haine de la musique*, Paris, folio Gallimard, 2012.

R

- Raby J., 2015, *Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2.
- Rancière J., 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Renard C., 1982, *Le geste musical*, Éd. Hachette/Van de Velde.
- Revault d'Allonnes, O., 1992, « Musique et Philosophie », pp. 37-49, in *L'esprit de la musique, essais d'esthétique et de philosophie*, H. Dufourt, J-M Fauquet, F. Hurard, dirs., Paris, Klincksieck.
- Riva N., 2015, « Battre la mesure, gesticuler, danser », *Transpositions*, 5.
- Rolland R., 1966, « Goethe et Beethoven », in : Rolland R., 1980, *Beethoven*, Paris, Albin Michel.

Rosa H., 2017, « Dynamic Stabilization, the Triple A. Approach to the Good Life, and the Resonance Conception », *Questions de communication*, 31, pp. 437-456.

Ruby C., 2017, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Toulouse, Éditions de l'attribut.

- 2017, « Pédagogie à l'égard du public des arts et de la culture » in : *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, Mis en ligne le 31 mai 2017. Accès : <http://publictionnaire.huma.fr/notice/pedagogie-a-legard-des-arts-et-de-la-culture/>.

S

Samuel C., 1967, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris : Éditions Pierre Belfond.

Sasso R., 2003, « événement », pp. 138-154, in : Sasso R., Villani A., dirs., *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les cahiers de Noesis, Vrin.

Sauvagnargues A., 2002, « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps*, 78-79, pp. 120-132; doi : 10.3406/espat.2002.4188

- 2004, « Deleuze. De l'animal à l'art », in Zourabichvili F., Sauvagnargues A., Marati P., *La philosophie de Deleuze*, Paris, Quadrige Presses universitaires de France.

- 2005, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses universitaires de France.

- 2009, *L'empirisme transcendantal*, Paris, Presses universitaires de France.

- 2010, « Les symptômes sont des oiseaux qui cognent du bec contre la fenêtre », *Chimères*, 72 (1), pp. 99-113.

- 2013, « Ritournelles de temps », *Chimères*, 79 (1), pp. 45-61.

- 2015-a, « Portrait du philosophe en bricoleur », *Critique*, 816 (5), pp. 401-412. Accès : <https://www.cairn.info/revue-critique-2015-5-page-401.htm>.

- 2015-b, « Occuper sans compter », pp. 93-100, in : Criton P., Chauvel J.M., dirs., *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris : Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

- 2016, « Spinoza pour Deleuze : immanence des signes », pp. 167-180, in Sévérac P., Sauvagnargues, A., dirs. *Spinoza-Deleuze : lectures croisées*, Lyon, ENS Éds.

- 2017, « La ritournelle » Cours donné à L'École Nationale Supérieure de Lyon consulté le 31 août 2017. <http://cerphi.ens-lyon.fr/archives/cerphi%202002-2007/atel/rit1.htm>

Schaeffer J.M., 1994, *La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité*, Revue germanique internationale, 2, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 11 mars 2016. Accès : <http://rgi.revues.org/470>.

- 1996, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard.
- 2000, *Adieu à l'esthétique*, Conférence Université de tous les savoirs. Accès : http://www.canalbu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/adieu_a_l'esthetique.1214
- 2004, «Objet esthétique ? », *L'Homme*, 170, pp. 25-46.
- 2007, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard.
- 2013, « La stase et le flux : l'expérience esthétique entre épiphanie et trace », *Critique*, 799 (12), pp. 1006-1016.
- 2015, *L'expérience esthétique*, Paris, Éd. Gallimard.

Schaeffer P., 1966, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Éd. Le Seuil.

Schloezer B., de, 1947, *Introduction à J.-S. Bach*, Paris, Gallimard.

Schnapper D., 1999, *La compréhension sociologique, Démarche de l'analyse typologique*, Paris, Presses universitaires de France.

Schneuwly B., 2007, « Sensévy G. & Mercier A., dir., *Agir ensemble : l'action didactique conjointe du professeur et des élèves* », *Revue française de pédagogie*, 160 (3), pp. 174-177.

Scruton R., 1997, *The Aesthetic of Music*, Oxford, Clarendon Press.

Sensévy G., 2007, *Des catégories pour décrire et comprendre l'action didactique* », pp. 13-45, in : *Agir ensemble. L'action didactique conjointe du professeur et des élèves*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- 2011, *Le sens du savoir. Éléments pour une théorie de l'action conjointe en didactique*, Bruxelles, De Boeck.

Servais V., 2001, « Éléments d'une phylogénèse de la voix », pp. 25-38, in : Badir S., Parret H., dirs., *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, presses universitaires de Limoges.

Sève B., 2013, *L'instrument de musique : Une étude philosophique*, Paris, Éd. Le Seuil.

Shusterman R., 1991, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad.de l'anglais par C. Noille, Paris, Éd. de Minuit.

- 2000, *Le style à l'état vif. Somaesthétique, art populaire & art de vivre*, Traduit de l'anglais par T. Mondémé, Questions Théoriques, 2015.
- 2008, *Conscience du corps : pour une somaesthétique*, Traduit de l'anglais par N. Vieillescazes, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2007.

Sibertin-blanc G., 2002, « La ritournelle », Cours donné à L'École Nationale Supérieure de Lyon. Consulté le 31 août 2017.

<http://cerphi.ens-lyon.fr/archives/cerphi%202002-2007/atel/rit1.htm>

- 2010, *Deleuze et L'Anti-Ce'dipe, La production du désir*, Paris, Presses Universitaires de France.

Simondon G., 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012.

- 1964, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, J. Million, 2005.
- 1989, *L'individuation psychique et collective*, Préface de Bernard Stiegler (Nouvelle Edition), Lyon, Aubier, 2007.

Sklower J., 2013-a, « Audiologies », *Volume !*, 10 (1), pp. 7-16.

- 2013-b, «Anthony Pécqueux et Olivier Roueff : Pour une écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale de l'oreille », *Volume !*, 10 (12).

Sloboda J.A., O'Neill S.A., 2001, « Emotions in Every Day Listening to Music », pp. 415-431, *in* : Juslin P.N, Sloboda J.A. Éds, *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford, Oxford University Press.

Smalley D., 1992, « The listening imagination : Listening in the electroacoustic era », *in* : Paynter J., Howell T., Orton R., Seymour P., eds., *Companion to Contemporary Musical Thought*, London, Routledge, pp.514-554.

- 1999, « Établissement de cadres relationnels pour l'analyse de la musique post-schaefferienne », pp. 177-214, *in* : *Ouïr, écouter, entendre comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet-Chastel.

Snyders G., 1986, *La joie à l'école*, Paris, PUF.

- 1999, *L'école peut-elle enseigner les joies de la musique ?*, Issy-Les-Moulineaux, EAP.
- 1999, *La musique comme joie à l'école*, Paris : L'Harmattan

Solomos M., 2015, « De la ritournelle-Cosmos à la puissance du son. 5 essais pour écouter Mille Plateaux », pp. 153-163, in : Criton P., Chauvel J.M., dirs., *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris : Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

Soulez A., 1992, «Geste et musique : portée et limite du paradigme musical en philosophie», pp. 281-300, in : Dufourt H., Fauquet J.M., Hurard, F., dirs., *L'esprit de la musique : essai d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck.

Spampinato F., 2008, *Les métamorphoses du son – Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Stefani G., Préface, Paris, L'Harmattan.

- 2015, *Les incarnations du son : les métaphores du geste dans l'écoute musicale*. M.A. Rappaz, M.A., Préface, Vion-Dury, J., Postface, Paris : L'Harmattan.

Stefani G., 1982, « La competenza musicale », in : *Competenza musicale e cultura della pace*, Bologna, clueb, 1985.

Stern D., 1985, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, traduit de l'anglais par A. Lazartigues et D. Cupa-Pérard, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

- 2003, *Le moment présent en psychothérapie. Un monde dans un grain de sable*, Traduit de l'anglais par Michèle Garène, Paris, Odile Jacob.

- 2010, *Formes de vitalité psychologie arts psychothérapie et développement de l'enfant*, traduit de l'anglais par J. Henry, Paris, Odile Jacob.

Stiegler B., 1989, « Préface », in : Georges Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Lyon, Aubier, 2007.

Straus E., 1935, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1989.

Streicher F., 2013, « À propos de Différence et répétition », pp. 148-153, in : *Pensées rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines.

T

Tranchefort F.R., dir., 1986, Lischké A., Parouty M., Vignal M., coll., *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard.

Troche S., 2012, *Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention*, *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 9 (1), pp. 91-104.

V

- Van der Maren J.M., 2006, « Les recherches qualitatives : des critères variés de qualité en fonction des types de recherche », pp. 65-80, *in* : Paquay L., Crahay M., De Ketele J.M., *L'analyse qualitative en éducation : Des pratiques de recherche aux critères de qualité*, Bruxelles, De Boeck Université.
- Vançon J.C., 2013, « Martin Kaltenecker, L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIIIe et XIXe siècles », Volume I, 10 (1), pp. 296-298.
- Vega de la, 2013, « Le devenir du rhizome », pp. 169-178, *in* : *Pensées rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines.
- Villani A., 1999, *La guêpe et l'orchidée : Essai sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin.
- 2005, « De l'esthétique à l'esthésique : Deleuze et la question de l'art », pp. 97-120, *in* : Beaulieu, A., Coord., *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Vion Dury J., 2015, « postface », *in* : Spampinato F., *Les incarnations du son : les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, préface par M.A. Rappaz, Paris : L'Harmattan.
- Vries, G., de, 2016, *Bruno Latour. Une introduction*, Paris, La Découverte.

W

- Wald Lasowski A., 2015, « Rythme et musique chez Deleuze », pp. 153-163, *in* : Criton P., Chouvel J.M., dirs., *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
- 2017, *Le jeu des ritournelles*, Paris, Gallimard.
- Wallon H., 1956, « Importance du mouvement dans le développement psychologique de l'enfant », *Enfance*, 3-4, pp. 235-239, 1959.
- Waterhouse B., 2015, Références à la musique et au sonore dans l'œuvre de Deleuze, pp. 265-279, *in* : Criton P., Chouvel J.M., Dirs., *Gilles Deleuze, La pensée-Musique*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
- Wolff F., 2015, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard.

Z

- Zourabichvili F., 1994, *Deleuze : Une philosophie de l'événement*, Paris, Presses universitaires de France.
- 2003, *Le vocabulaire Deleuze*, Paris, Ellipses Edition Marketing SA.
 - 2006, « Kant avec Masoch », *Multitudes*, 25 (2), pp. 87-100.

TABLE DES ŒUVRES CITEES

Samuel Beckett, 1992, *Quad*, Postface « L'épuisé » de Gilles Deleuze, Paris, Éd. de Minuit.
1951, *Molloy*, Paris, Éd. de Minuit (p. 179).

Georges Bizet, 1873-1874, « Les toréadors » in : *Suite de Carmen n°1*, tiré de l'opéra *Carmen* (pp. 277-302).

« Carmen Ouverture », Georges Bizet, in : *PRODIGES, Le grand concert*, Orchestre symphonique de Philadelphie, dir. Eugène Ormandy, enr. 1958, CBS (pp. 277-302).

Benjamin Britten, 1940, « Requiem aeternam », in : *Sinfonia da Requiem*, op. 20, pour grand orchestre (pp. 76-79).

John Cassavetes, 1977, *Opening Night*, film, interprété par Gena Rowlands, John Cassavetes, Ben Gazzara et Joann Blondell (p. 151).

Blaise Cendrars, 1913, « Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France », in : *Du monde entier*, Paris, Gallimard, 1967 (pp. 146-148).

Chants à damer sénoufo, répertoire traditionnel (pp. 237-238).

Frédéric Chopin, vers 1830, *Mazurka*, op. 7 n°2 (pp. 214-215).

Gustave Flaubert, 1856, *Madame Bovary*, présenté par F. Marceau, Paris, Le Livre de poche, 1969 (p. 234).

Félix Dieudonné Godefroid, vers 1850, *Danse des Sylphes, Étude caractéristique* pour harpe (pp. 195-203).

Marielle Nordmann, 1990, Harpe Érard, « La danse des Sylphes », 6'28, Félix Dieudonné Godefroid, Érato-Disques WE 810 ZK 2292-45482-2

Jim Jarmush, 2016, *Paterson*, film interprété par Adam Driver, Golshifteh Farahani, Rizwan Manji (p. 314).

Sergei Prokofiev, 1936, *Pierre et le loup*, op. 67, conte musical pour orchestre (pp. 249-252).

Serge Prokofiev, *Pierre et le loup*, Orchestre philharmonique de Strasbourg, dir. Alain Lombard, 1976, Érato (pp. 249-252).

Mini mini bir kür, comptine traditionnelle turque (pp. 189-193).

Olivier Messiaen, 1956-1958, *Catalogue d'oiseaux*, œuvre pour piano dédiée aux oiseaux et à son interprète Yvonne Loriod (pp. 244-247).

Léopold Mozart, vers 1750, *Die musikalische Schlittenfahrt (La promenade en traîneau)* pour petit orchestre avec accessoires (pp. 252-255).

Wolfgang Amadeus Mozart, 1791, *Die Zauberflöte*, sur un livret de d'Emanuel Schikaneder, Acte II n° 20 Aria « Ein Mädchen oder Weibchen » duo de Papagena et Papageno (p. 171).

Marcel Proust, 1921, *Sodome et Gomorrhe*, pp. 601-605, Tome II, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1969 (p. 231).

Maurice Ravel, 1928, *Boléro*, pour orchestre symphonique (p. 181-189).

- 1920, *La valse*, poème chorégraphique pour grand orchestre (p. 189).

Steve Reich, 1974-76, *Music for Eighteen Musicians* for ensemble (p. 274).

Concert dansé. Salle de l' Arsenal à Metz le vendredi 4 avril 2014 avec l'Ensemble Links et la collaboration du chorégraphe Sylvain Groud et de sa compagnie MAD.

Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=030YLWPvKZ8> (p. 274).

Répertoire rock Death, Doom et Black Metal des années 1980 (p. 247).

Groupe Sans Gain, 2005, *Grand square, in : Folk à plein pot*, danses folk pour enfants, Réalisation studio Dakota Marly (p. 177).

Vittorio De Sica, 1952, *Umberto D*, Film dramatique (p. 122).

Tricky, 1996, « Makes me wanna die », de l'album Pre-Millennium Tension, 4th & Broadway (p. 248).

Edgar Varèse, 1926, *Amériques* pour grand orchestre (p. 244).

AUTRES ŒUVRES CITÉES

Carl Philip Emmanuel Bach, un des 3 concertos pour violoncelle (p. 262 – p. 316).

Ludwig van Beethoven, 1827, *Quatuor à cordes en la mineur op. 132*, 1^{er} mouvement (p. 267).

Michel Blavet, 1731, une des 6 sonates pour flûte et basse continue (p. 272).

Bruckner, une des 9 symphonies (p. 270).

Fra Angelico, quattrocento, *Fresques*, Couvent de San Marco à Florence (p. 278).

Jimi Hendrix, 1969, *Star Spangled Banner*. Performance au festival de Woodstock (p. 267).

Madame de Lafayette, 1678, *La princesse de Clèves* (p. 263).

Olivier Messiaen, 1940, *Quatuor pour la fin du Temps*, pour violon, clarinette, violoncelle, piano (p. 270).

Maurice Ravel, 1909, « le gibet » in : *Gaspar de la Nuit*, pour piano

- 1910, Pavane pour une infante défunte, pour grand orchestre.

- 1912, *Valses nobles et sentimentales*, pour grand orchestre (p. 189).

Steve Reich, 1970, *Four organs*, pour quatre orgues électriques et maracas (p. 276).

Karlheinz Stockhausen, 1977, *In Freundschaft, op 46*, pour clarinette (p. 225).

Igor Stravinsky, 1912, Le sacre du printemps, Tableaux de la Russie païenne en deux parties, pour grand orchestre (p. 123).

- 1926-27, *Œdipus rex*, Opéra-oratorio, pour 3 voix solistes ou plus, chœur et orchestre (p. 270).

Lao Tseu, vers 600 av. J.-C., *Tao-tö-king* (p. 278).

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 Photogramme de Kity, 4 ans, chantant la comptine turque *Minimini bir kür* Mai 2019 (p. 3)

Annexe 2 Mail d'autorisation pour le droit à l'image de Kity (p. 5)

Annexe 3 Séquence d'enseignement de Charlène pour la classe de Giulio (p. 7)

Annexe 4 Entretien avec Jane, Enseignante Fonctionnaire Stagiaire dans une classe de cycle 3 (p. 16)

Annexe 5 Entretien avec Camille, EFS Enseignante Fonctionnaire Stagiaire dans la classe de CE2. 29 juin 2017 Espé. (45mn) (p. 27)

Annexe 6 Transcription de la séance du 14 juin 2017 dans la classe de CE2 de Camille (p. 36)

TABLE DES FIGURES

Fig. 1 Capture d'écran de deux instants filmés dans la classe de CE2 de Camille (p. 106).

Fig. 2 *Opening Night* de John Cassavetes. Captation de la scène de la dispute à 2 :11 :10 (p. 151).

Fig. 3 Kity territorialisée (p. 192)

Fig. 4 Déterritorialisation de Kity chantant une comptine (p. 193)

Fig. 5 « Explosion d'amour » : Dessin de Giulio en classe de CE1/CE2 à l'écoute de la *Danse des Sylphes* de Félix-Dieudonné Godefroid (p. 200)

Fig. 6 Schéma du processus de disjonction incluse à partir des traces d'écoute de Giulio (p. 201)

Fig. 7 Extrait de la partition de *Pierre et le Loup* de Serge Prokofiev. (p. 252)

Fig. 8 Tom flamboyant écoute Bizet (p.282)

Fig. 9 Schéma formel du Prélude « Allegro giocoso » de la suite n° 1 *Carmen* de Georges Bizet (p.284)

Fig. 10 TomBizet : Variété des modes de jeu avec la règle (p. 288)

Fig. 11 TomBizet : Conjugaison des points remarquables dans la perçaction (p. 289)

Fig. 12 TomBizet : Désynchronisation et aguet (p. 391)

Fig. 13 AngeBizet : Devenir im-mobile (p. 294)

Fig. 14 AngeBizet : Devenir im-mobile - gros plan (p. 294)

Fig. 15 TomBizet : Devenir intense (p. 296)

Fig. 16 JimBizet : Devenir intense (p. 298)

Fig. 17 JimBizet : Espace pathique du devenir intense (p. 299)

Fig. 18 TomBizet et JimBizet : Traîne du sentiment de plaisir après l'écoute (p. 301)

Fig. 19 TomBizet : Plaisir *Potentia* (p. 303)

Fig. 20 JimBizet : Espace pathique - gros plan (p. 307)

Fig. 21 JimBizet et TomBizet : Espace pathique : le sentir (p. 308)

Fig. 22 Territoire de Tom (p. 308)

Fig. 23 TomBizet, traîne de l'affect (p. 313)

EXEMPLIER DES RENCONTRES

- Ex. 1 Métakinésie d'Isabelle, enseignante à l'écoute de l'œuvre musicale « Requiem aeternam » de la *Sinfonia da Requiem* op 20 de Benjamin Britten.
Chap. 1 (pp. 76-79)
- Ex. 2 L'événement : couper un gâteau au chocolat
Chap. 3 (p. 125-127)
- Ex. 3 Transduction artistique. Œuvre poétique *La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France* de Blaise Cendrars.
Chap. 3 (pp. 146-148)
- Ex. 4 Transduction artistique : Scène du film *Opening Night* de John Cassavetes
Chap. 3 (pp. 148-150)
- Ex. 5 Transduction à partir d'une perception trompeuse : Le soleil tourne autour de la terre.
Chap. 3 (pp. 151-152)
- Ex. 6 Rhizome des bulles
Chap. 4 (pp. 167-175)
- Ex. 7 Rhizome du *quadrille*
Chap. 4 (pp. 175-17)
- Ex. 8 Ritournelle de Kity apprenant la comptine *Mini mini bir bir kür*
Chap. 4 (pp. 189-193)
- Ex. 9 Synthèse disjonctive : Giulio dessine la *Danse des Sylphes* de Félix Godefroid
Chap. 4 (pp. 194-201)

- Ex. 10 Devenir *Bovary* du prof de français, devenir littérature de l'élève
Chap. 5 (pp. 233-234)
- Ex. 11 Lancer de boules du pizzaiolo amoureux
Chap. 5 (pp. 238-250)
- Ex. 12 Devenir : à l'écoute le « Thème de Pierre » de *Pierre et le loup* de Sergei Prokofiev
Chap.5 (pp. 248-251)
- Ex. 13 Devenir. Double capture des clochettes et des carillons quand Pierre et Catherine Arditi écoutaient *La promenade en traineau* de Léopold Mozart
Chap.5 (pp. 251-254)
- Ex. 14 Plaisirs et devenirs : Jane commente ses écoutes musicales baroques
Chap.6 (pp. 260-273)
- Ex. 15 Expérimenter ou interpréter l'énigme de l'œuvre : *Music for Eighteen Musiciens*.
Concert/happening Steve Reich à la salle de l'Arsenal à Metz.
Chap.6 (pp. 271-277)
- Ex. 16 Conjugaisons TomBizet : *Ouverture des toréadors* de Georges Bizet.
Chap.6 (pp. 277-302)
- Ex. 17 Conjugaison JimBizet : *Ouverture des toréadors* de Georges Bizet
Chap.6 (pp. 277-302)
- Ex. 18 Conjugaison AngeBizet : *Ouverture des toréadors* de Georges Bizet.
Chap.6 (pp. 277-302)

Catherine Dosso

**La rencontre avec la musique
La méthode de la collection d'événements**

rencontrer / musique / enfants
expérience esthétique / philosophie intensive

Résumé :

L'écoute musicale enfantine envisagée comme expérience esthétique a fait l'objet de peu de travaux de recherche. En lien avec le flux sonore qui caractérise la musique, nous faisons l'hypothèse qu'un éclairage par le processus événementiel de la rencontre permet d'envisager avec pertinence la spécificité des expériences esthétiques des écoutes enfantines. Notre approche propose de s'appuyer sur les concepts simondiens d'individuation et de disparation, deleuzo-guattariens de synthèse disjonctive, de devenir et de ritournelle, créant cet espace philosophique intensif qui permet l'approche des phénomènes que nous investiguons. Dans une visée éducative, nous produisons à partir de traces un exemplier d'événements dont nous relevons des valences d'affect. Ceux-ci ont valeur d'hypothèse et sont, de notre point de vue, affirmatifs de rencontres possibles avec une œuvre musicale.

**Encountering music
Event collection method**

Encountering Music Childrens
Aesthetic Experience Intensive Philosophy

Abstract :

Children listening to music, considered as an aesthetic experience, has been the subject of little research work. We hypothesize that examining aesthetic experience through the lens of the process of the encounter enables one to rightly consider the specificities of childrens musical listening experiences characterized by the movement of the sound flow. Simondian concepts of transduction and disparation, Deleuze & Guattari concepts of disjunctive synthesis, hecceity and refrain create an intense philosophical space that enable us to approach the phenomenon that we are investigating. From traces that appear in different forms, we produce here a set of event examples that refuses the ways of a typology that seems incompatible with the phenomenon of the "Encounter". This set of examples presents events from which we pick affect valencies. We postulate that they are affirmative of an encounter with a musical artwork. Those examples have hypothetic value, and can be seen as possible encounters with music.