

Université de Montréal

L'oreille haptique : Cette musique qui touche
*Lecture deleuzo-guattarienne de la création musicale au XXI^e siècle
via la logique de la sensation et le moléculaire*

Par
Jessica Pilon Pinette

Faculté de musique de l'Université de Montréal

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maître en Musique (M. Mus.), option Musicologie

Décembre 2023

© Jessica Pilon Pinette, 2023

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

L'oreille haptique : Cette musique qui touche
Lecture deleuzo-guattarienne de la création musicale au XXI^e siècle
via la logique de la sensation et le moléculaire

Présenté par

Jessica Pilon Pinette

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Sylvain Caron

Président-rapporteur

Jonathan Goldman

Directeur de recherche

Jimmie LeBlanc

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire propose une lecture de la notion de l'« haptique », issue du contexte pictural de l'ouvrage *Francis Bacon : Logique de la sensation* du philosophe français Gilles Deleuze (1925-1995), appliquée à un paradigme, non plus visuel, mais sonore. Ainsi, la notion de « musique moléculaire », codéveloppée par Deleuze et Félix Guattari (1930-1992) dans *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, est invoquée. Dans la perspective d'une haptique musicale, il se dégage des parallèles étroits entre les différents concepts en lien avec l'haptique de Bacon et la conception deleuzo-guattarienne du moléculaire. Structuré en deux parties, ce mémoire tâchera, dans un premier temps, de fournir un aperçu général de l'haptique et d'en explorer les principaux éléments picturaux tout en proposant de manière continue des liens avec la musique, notamment par le biais de témoignages des compositeur·rice·s français·e·s Pascale Criton (née en 1954) et Pascal Dusapin (né en 1955). Dans un second temps, ce mémoire s'emploiera à établir des correspondances entre l'haptique deleuzien relevant du paradigme visuel baconien et la conception deleuzo-guattarienne de la musique moléculaire. Il en ressortira que les notions de « devenir », d'« indiscernabilité » et de « modèle analogique » constituent des principes communs au figural et à la musique moléculaire, s'en dégageant alors une perspective esthétique haptique plus globale qui relève, autant dans le paradigme pictural que musical, d'une « logique de la sensation ».

Mots-clefs : Gilles Deleuze, Félix Guattari, haptique, musique haptique, moléculaire, logique de la sensation, Pascale Criton, Pascal Dusapin, musique contemporaine, XXI^e siècle.

Abstract

This thesis propose a lecture of the notion of 'haptic', taken from the pictorial context of *Francis Bacon : Logique de la sensation*, by French philosopher Gilles Deleuze (1925-1995), apply to a paradigm that is no longer visual, but audible. The notion of 'molecular music', co-developed by Deleuze and Félix Guattari (1930-1992) in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, is invoked. From the perspective of musical haptic, close parallels emerge between various concepts related to Bacon's haptic and Deleuzo-Guattarian's conception of the molecular. Structured in two parts, this dissertation will first provide a general overview of the notion of 'haptic' and explore its main pictorial elements, while continuously proposing links with music, notably through the testimonies of French composers Pascale Criton (b. 1954) and Pascal Dusapin (b. 1955). Secondly, this dissertation will seek to establish correspondences between the Deleuzian haptic of the Baconian visual paradigm and the Deleuzo-Guattarian conception of molecular music. It will show that the notions of 'becoming', 'indiscernibility' and 'analogical model' are principles common to the figural and to molecular music, giving rise to a more global haptic aesthetic perspective which, in both the pictorial and musical paradigms, stems from a 'logic of sensation'.

Keywords: Gilles Deleuze, Félix Guattari, haptic, haptic music, molecular, logic of sensation, Pascale Criton, Pascal Dusapin, contemporary music, 21st century.

Table des matières

Résumé.....	5
Abstract.....	7
Table des matières.....	9
Liste des sigles et abréviations.....	15
Remerciements.....	17
Introduction.....	19
Pascale Criton.....	25
Pascal Dusapin.....	27
Problématique.....	29
Cadre théorique.....	33
Plan du mémoire.....	35
Partie I Histoire générale de l'haptique et aperçu de son fonctionnement dans la peinture figurale de Bacon.....	41
Chapitre I Qu'est-ce que l'haptique ?.....	43
1.1 La jeune histoire esthétique du terme « haptique » : D'Aloïs Riegl à Gilles Deleuze.....	43
1.2 L'haptique, au cœur de la logique de la sensation.....	46
1.2.1 Du gris optique de la figuration conservée au gris haptique de la figuration retrouvée.....	49
1.2.2 <i>Run Time Error</i> : L'exemple d'une figuration retrouvée (et d'une musique haptique).....	50
1.3 La toile blanche de tous les possibles et des impossibles.....	56
1.3.1 L'enjeu de la toile blanche en musique.....	59
1.4 L'haptique dans l'histoire.....	61
1.4.1 Une généalogie de l'haptique.....	62
1.4.2 Les conclusions de la périodisation deleuzienne : Résultats, espaces et valeurs de la main.....	69
1.4.2.1 Les résultats.....	69

1.4.2.2 Les espaces.....	70
1.4.2.3 Les valeurs de la main.....	71
1.5 Les organes mobilisés en musique : L'oreille, la main et l'œil.....	72
1.5.1 L'oreille comme organe <i>auditif</i> créatif et cérébral du musical.....	73
1.5.2 La main comme organe <i>corporel</i> créatif et cérébral du musical	75
1.5.3 L'œil comme organe <i>visuel</i> créatif et cérébral du musical	78
1.6 Les pôles moteurs de l'haptique en musique.....	80
1.6.1 L'objet : Vecteur de transmission reposant sur la réception	81
1.6.2 La perception : Vecteur de réception reposant sur la transmission	84
1.6.3 L'attitude : Vecteur de contagion influençant la transmission et la réception	87
Chapitre II La constitution d'un sens/monde haptique en peinture : Brèches vers un paradigme de l'audible.....	91
2.1 Les trois éléments fondamentaux : Structure matérielle, Figure et contour.....	91
2.1.1 La structure matérielle (l'armature, l'aplat).....	91
2.1.2 La Figure	93
2.1.3 Le contour (le rond, la piste, le socle, la barre, etc.)	94
2.1.4 Les piliers d'un sens/monde haptique : Convergence de la structure matérielle, de la Figure et du contour dans la couleur	95
2.2 Les trois éléments fondamentaux en rapport avec le diagramme, la couleur, le colorisme, le mouvement et le rythme.....	96
2.2.1 Le diagramme	98
2.2.1.1 L'échec visuel et l'échec manuel du diagramme	99
2.2.1.2 Le diagramme et le motif chez Cézanne.....	100
2.2.1.3 L'approche diagrammatique chez Pascale Criton : L'exemple de <i>Circle Process</i> et de <i>Chaoscaccia</i>	102
2.2.2 La couleur	110
2.2.2.1 La couleur de la Figure-chair et de l'aplat-section.....	110

2.2.2.2 Les rapports de valeur et les rapports de tonalité.....	111
2.2.2.3 Les palettes de couleurs de la musique	113
2.2.3 La modulation de la couleur (colorisme).....	116
2.2.3.1 Le colorisme et la constitution d'un sens/monde haptique	116
2.2.3.2 Les dangers inhérents au colorisme : L'échec du fond inerte et de la Figure « surbrouillée ».....	117
2.2.4 Le mouvement	120
2.2.4.1 Les trois types de mouvement dans les toiles de Bacon	122
2.2.4.2 Le fait pictural, le fait, et les deux sortes de faits communs (<i>matter of fact</i>).....	124
2.2.4.3 Le mouvement chez Dusapin et son comportement dans <i>Cascando</i> , <i>Loop</i> et <i>Extenso</i>	125
2.2.5 Le rythme.....	128
2.2.5.1 Vibration, résonance et libération du rythme	128
2.2.5.2 Les fonctions rythmiques empruntées à Messiaen : Le témoin, l'actif et le passif.....	130
2.2.5.3 La verticalité de la Figure-variation et l'horizontalité de la Figure-témoin.....	132
2.2.5.4 La circulation des fonctions rythmiques dans le tableau : L'exemple du <i>Triptyque d'août 1972</i>	133
2.2.5.5 Musiques mobiles : Mouvement, vibration et rythme	135
2.3 Rétrospective du chapitre et perspectives prochaines.....	138
Partie II Convergence de l'haptique picturale et de la musique moléculaire selon trois principes communs	143
Chapitre III La musique moléculaire deleuzo-guattarienne.....	145
3.1 Les mouvements territoriaux en rapport avec le devenir de la création.....	145
3.2 Le molaire et le moléculaire.....	149
3.3 Le système ponctuel de la musique molaire et le système multilinéaire de la musique moléculaire	154
3.4 Le rhizome contre l'arborescence	157
Chapitre IV Le devenir : Principe dynamico-temporel de l'haptique.....	163

4.1 Le devenir dans la peinture figurale.....	163
4.1.1 La mise en sensibilité du temps : Un impératif deleuzien de l'art	164
4.1.2 L'expression chronochromatique et monochromatique du temps	164
4.2 Le devenir dans la musique moléculaire	167
4.2.1 Histoire-mémoire, devenir-crédation : Le combat de David contre Goliath ?.....	167
4.2.2 La « voie moyenne » de la diagonale comme ligne créatrice	170
4.2.3 Les consistances dynamico-temporelles du son.....	173
4.2.4 Accéder à l'« ailleurs » grâce à une pratique active de l'oubli	177
Chapitre V L'indiscernabilité : Principe de « localité » de l'haptique	185
5.1 L'indiscernabilité dans la peinture figurale.....	185
5.1.1 Le devenir-animal des Figures	186
5.1.2 La viande comme zone d'indiscernabilité : Le cas du corps des Figures	187
5.2 L'indiscernabilité dans la musique moléculaire	189
5.2.1 L'essence schizophrénique de la musique moléculaire en réponse au problème de la ritournelle	189
5.2.2 Localisation du devenir-minoritaire dans l'indiscernabilité	192
Chapitre VI Le modèle analogique : Principe opératoire de l'haptique	195
6.1 Le modèle analogique dans la peinture figurale	195
6.1.1 Modèle analogique ou digital ? L'exemple des synthétiseurs	197
6.1.2 Le modèle analogique comme mode opératoire du colorisme	198
6.1.3 Les déformations du modèle analogique contre les transformations du modèle digital...	199
6.2 Le modèle analogique dans la musique moléculaire.....	200
6.2.1 Le majoritaire et le minoritaire.....	200
6.2.2 La musique comme chaosmose.....	203
6.2.3 La pensée-musique	207
6.2.4 La musique haptique : Fruit d'une perspective esthétique vitaliste de la création.....	209

Conclusion Une éthique dans le faire musical ?.....213

Références bibliographiques219

 Ouvrages219

 Articles.....220

Glossaire223

Liste des sigles et abréviations

FB : *Francis Bacon : Logique de la sensation*

MP : *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*

CsO : Corps sans organes

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier de manière générale la Faculté de musique de l'Université de Montréal pour son intérêt envers le sujet et l'orientation musicophilosophique de mes recherches. J'aimerais également remercier Jimmie LeBlanc pour sa relecture très minutieuse, et dont les précieux commentaires ont apporté une aide considérable afin de peaufiner ce mémoire. Plus spécialement, je tiens à remercier profondément et chaleureusement mon directeur, M. Jonathan Goldman, pour son accompagnement soutenu, ses nombreuses et précieuses relectures, et surtout, pour m'avoir encouragée à participer à nombre d'activités, de colloques, etc., et à m'impliquer dans différentes sphères de la vie musicologique, tant académiques que professionnelles. Grâce à cette direction des plus fabuleuses, mon parcours à la maîtrise a été une expérience sincèrement positive.

Un merci tout particulier à toutes les personnes que j'ai côtoyées durant ces quelques années d'études au deuxième cycle et qui m'ont manifesté leur intérêt pour la perspective d'une conception haptique de la musique. J'ai pensé à vous, à vos personnalités éclectiques et à votre propension pour l'haptique tout au long de la rédaction. Chacune de ces rencontres n'a fait que renouveler davantage mes motivations à mener à terme de telles recherches, et ce, malgré la complexité du sujet et du paradigme philosophique sous-jacent.

Je tiens aussi à remercier mon éternel Amour, mon époux, David Hébert, qui, non seulement m'a offert ma première rencontre avec l'univers de Gilles Deleuze (il y a presque dix ans maintenant), mais qui m'a soutenue inconditionnellement tout au long de l'écriture de ce mémoire. Merci mon Amour pour tous ces repas, le café coulé en quantité industrielle, et pour tout le « concret » que tu as pris sur tes épaules afin que je puisse disposer du temps nécessaire à mes recherches et à la rédaction de ce mémoire. Quelle chance ai-je que de pouvoir compter sur un humain aussi extraordinaire que toi !

Enfin, de manière moins formelle, j'aimerais remercier ma « tête de cochon » – imputable à ma grande passion pour le foisonnement de la création musicale de mon temps – et que l'on pourrait peut-être aussi tout simplement désigner par le terme « persévérance ». Mes années à la maîtrise ont été marquées par des bouleversements considérables sur le plan personnel. Heureusement, ce mémoire a été l'occasion, à chaque fois, de me raccrocher à mes buts, de rester connectée à la vie... et quoi de mieux que le sujet de la création ancrée dans une conception « vitaliste » pour cela !

Introduction

Avec Deleuze, tout devenait scintillant et multicolore.
– Pascal Dusapin¹

C'est dans le contexte pictural de son ouvrage *Francis Bacon : Logique de la sensation* (désormais *FB*) que le philosophe français Gilles Deleuze (1925-1995) développe, en 1981, une conception de l'haptique en rapport avec les œuvres du peintre Francis Bacon (1909-1992). Inspiré directement par la théorie d'Aloïs Michael Riegl (1858-1905), lequel a introduit la notion de l'haptique dans la pensée esthétique portant sur les arts visuels au tournant du XX^e siècle, Deleuze reprend cette notion dans le cadre de son exposé sur ce qu'il appelle la « logique de la sensation ». Quelque temps auparavant, le philosophe développait, avec le psychanalyste français Félix Guattari (1930-1992), une conception du musical marquée par l'idée du « moléculaire », notamment dans l'ouvrage *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* (désormais *MP*), publié en 1980. Est-ce que l'haptique picturale exposée dans *FB* peut s'appliquer à la musique, à un paradigme de l'audible, ou bien ne se restreint-elle qu'à celui des arts visuels ? Y aurait-il des correspondances à établir entre l'haptique et la conception de la musique moléculaire ? En quoi ces notions peuvent-elles enrichir, non seulement le regard, mais aussi l'entendement des musicologues par rapport aux créations musicales du XXI^e siècle ? Est-ce que la convergence de la notion picturale de l'haptique avec celle d'une esthétique musicale moléculaire pourrait élargir les discours à propos des pratiques musicales vers des perspectives autres que celles proprement esthétiques, telles qu'éthiques, ontologiques, sociologiques, et plus encore ?

Ce mémoire de maîtrise propose une exploration esthétique de la création musicale contemporaine via la fenêtre deleuzienne picturale de l'haptique et celle deleuzo-guattarienne musicale du moléculaire. Dans un tel paradigme philosophique, l'exploration esthétique proposée concerne autant les propriétés de l'œuvre créée que son *processus* de création, c'est-à-dire l'ensemble des conditions et facteurs qui permettent la génération de l'œuvre, ce qu'explique très justement Jimmie LeBlanc dans sa thèse de doctorat :

L'on comprendra bien que Deleuze n'invente pas une nouvelle forme d'art, mais propose plutôt une nouvelle manière de l'appréhender, de le concevoir, une approche visant à traiter non seulement de ce qui se passe sur le plan de l'expérience sensible en général, mais

¹ Propos tenus par Pascal Dusapin dans son ouvrage avec Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 108.

aussi – et peut-être surtout – des œuvres dont l'intention est d'agir spécifiquement sur le plan de la sensation².

À la lumière de notre lecture de *FB*, nous pouvons déduire que l'haptique n'est proprement ni tactile, ni optique, ni manuelle, ni visuelle. L'haptique est le sens du *toucher* constitué par un organe non tactile³. Dans le cas de l'ouvrage *FB*, l'haptique se constitue comme une fonction de la vision : on ne touche pas littéralement l'œuvre avec les yeux, mais la vision haptique de l'œuvre procure une sensation de toucher au niveau du système nerveux⁴. En musique, l'haptique se constituerait, non pas comme un troisième œil, mais comme une troisième oreille, comme une nouvelle fonction de l'oreille, une capacité de toucher qui se manifesterait au niveau de l'audition et qui serait propre à l'oreille.

Contre l'idée d'une logique de la représentation ou du sensationnalisme, la logique de la sensation traduit l'opération esthétique où les œuvres d'art se réalisent dans la perspective de l'haptique, soit selon un sens du toucher particulier, et qui se ressent au niveau du système nerveux, tout en restant accessible à l'esprit⁵. Ce sens est constitué par un organe « perceptif », c'est-à-dire une région corporelle dont les facultés sont mobilisées pour l'appréhension d'une œuvre. Dans le contexte pictural qui relève des arts visuels, Deleuze pose l'œil comme un tel organe perceptif, alors que dans le contexte musical, qui relève d'un paradigme de l'audible, nous proposons d'accorder à l'oreille – dans son acceptation la plus large⁶ – la faculté de constituer un sens haptique. Dans *FB*, Deleuze décèle chez Bacon des œuvres aux propriétés haptiques, lesquelles s'inscrivent dans une logique de la sensation et, ouvertement inspiré de Jean-François Lyotard, il regroupe plusieurs d'entre elles dans une conception esthétique désignée par le terme « figural »⁷.

² Jimmie LeBlanc, *Fil rouge : Les concepts de figure et de texture performatives comme fondements d'une approche expérientielle de la musique*, thèse de doctorat, Université McGill, Montréal, 2013, p. 8.

³ Deleuze ne propose pas une définition directe et succincte de cette notion dans *FB*. Néanmoins, nous aborderons l'ensemble des éléments qui justifient cette définition obtenue par déduction tout au long du chapitre 1.

⁴ À quelques reprises, Deleuze évoque le rapport nécessaire entre la sensation et le système nerveux, ce dont nous rendrons compte tout au long de ce mémoire. Voir notamment : Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 39, 41, 43, 48, 53, 102 et 107.

⁵ Considérant que la sensation se ressent au niveau du système nerveux, il nous semble que, à son tour, le système nerveux peut lui aussi être considéré comme une voie moyenne entre le cerveau et le corps, c'est-à-dire comme la liaison qui permet à la sensation de cheminer de la chair à l'intellect et de l'intellect à la chair. Ainsi, la logique de la sensation porte moins sur la présence de la sensation elle-même (ce qui serait le chaos lui-même plutôt qu'une *logique* de la sensation) que sur la présence *opératoire* de la sensation, c'est-à-dire qu'elle s'exprime de telle sorte que ses forces peuvent être détectées et capturées.

⁶ Le point 1.5 offre une exploration approfondie des nuances qui se posent entre l'organe perceptif de la peinture et celui de la musique. Ainsi, comme nous le constaterons, l'organe perceptif du musical est beaucoup plus complexe que celui pictural posé par Deleuze, d'autant plus que la musique, si elle sollicite de toute évidence l'oreille, peut aussi solliciter la main et l'œil.

⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 12 (note n° 1).

Le figural se caractérise par une expression équilibrée entre l'activité manuelle (sensation) et optique (cérébralité) sollicitée dans la création d'une œuvre d'art. Pour Deleuze, la figuration s'est posée dans l'histoire comme une manière d'atteindre à un tel équilibre, mais elle le fait de telle sorte qu'elle reste « empêtré[e] »⁸ dans une logique de la représentation. La figuration n'atteint pas à une logique de la sensation : les œuvres figuratives ne sont pas caractérisées par une présence *opératoire* de la sensation, mais plutôt par la logique d'une opération représentative assurée par l'illustration et la narration. Il en est de même pour les arts abstraits qui, toujours selon Deleuze, bien qu'ils aient tenté de conjurer la figuration, restent figuratifs, parce qu'ils extrémisent l'un ou l'autre des volets illustratif ou narratif de la représentation. Ainsi, dans la représentation, c'est-à-dire dans l'abstraction ou la figuration, les œuvres échouent sur le plan d'une logique de la sensation, car elles la ratent⁹ : la sensation y est soit complètement étouffée, et donc imperceptible, autrement dit « indétectable » et impossible à capturer, soit complètement déchaînée, et donc, certes présente, mais *trop* présente, et encore une fois, impossible à capturer¹⁰. Dans tous les cas, la sensation y est inopératoire, ce qui ne concorde pas avec la conception deleuzienne d'une *logique* de la sensation. C'est dans ce contexte que Deleuze constate une distinction forte entre les œuvres de Bacon et celles des tendances figuratives et abstraites de la peinture, parce qu'il y perçoit une présence *opératoire* de la sensation¹¹. Deleuze associe alors la peinture de Bacon à la logique de la sensation, tendance qu'il nomme le « figural », et qu'il pose comme constituant une voie moyenne entre la figuration et l'abstraction.

Si, dans *FB*, Deleuze tient à distinguer le figural de la figuration, à mettre de l'avant une logique de la sensation distincte d'une logique de la représentation, c'est parce que sa pensée s'inscrit dans une conception philosophique « vitaliste »¹² marquée par une ontologie de l'immanence. Contre l'idée « métaphysique » d'un ordre de type cosmos, Deleuze et Guattari mettent de l'avant dans leurs écrits

⁸ Nous avons choisi de reprendre ici ce terme utilisé par Deleuze dans *FB*, car il permet de « donner le ton » par rapport à la position critique qu'il prend vis-à-vis de la représentation dans cet ouvrage. *Ibid.*, p. 95.

⁹ Ce terme est directement utilisé par Deleuze, qui l'emploie de lui-même ou bien en rapportant des propos de Bacon. *Ibid.*, p. 95, 102 (pour l'occurrence de Bacon, voir précisément la note n° 98) et 149.

¹⁰ Ces termes sont soit employés directement par Deleuze ou soit déduits à partir des propos qu'il soutient, notamment en lien avec les arts « manuels », l'échec manuel du diagramme et le danger du « surbrouillage » qui guette la Figure, ou encore en lien avec les arts « optiques », l'échec visuel du diagramme et le danger de l'inertie du fond qui guette l'aplat. Dans le cadre de ce mémoire, ces aspects sont abordés respectivement aux points 1.4, 2.2.1.1 et 2.2.3.1. Dans *FB*, les termes en lien avec l'idée d'un déchaînement sont affirmés directement à plusieurs endroits, dont notamment aux pages 102-103 et 128-129. En revanche, l'idée d'une incapacité à capturer la sensation n'est pas affirmée directement, mais se déduit de divers propos que formule Deleuze en lien avec les forces captées ou détectées dans l'art figural, par exemple aux pages 13, 57-58, 60, 62, 131, 144-145, 150-151. *Ibid.*

¹¹ Les mécanismes qui permettent cela sont au cœur de ce mémoire, bien que nous les explorions plus particulièrement au chapitre 2.

¹² Le vitalisme est défini au point 6.2.4.

communs l'idée d'une *chaosmose*, soit un « ordre » fondamental et essentiel, désordonné, lequel serait immanent à la vie¹³. Lieu de forces et de puissances en action, lieu de changements constants, la vie est devenir, elle est création continue. Pour Deleuze et Guattari, puisque tout est continuellement en mouvement, les fluctuations étant caractéristiques de tout vivant, les catégories fixes posées *a posteriori* par l'entendement ne permettent pas de rendre compte du dynamisme essentiel de la vie – de son devenir¹⁴ – et se posent alors comme des structures mortifères à l'égard des mouvements créateurs essentiels et fondamentaux associés au vivant.

En outre, opérant une sorte de renversement de la métaphysique de Platon¹⁵, Deleuze et Guattari proposent une fenêtre que nous pourrions qualifier d'« *intrap physique* » sur le monde, ce dont rend compte l'orientation vitaliste de leur position ontologique caractérisée par l'immanence. Or, dans le présent cadre musicologique, retenons simplement qu'à la perspective d'un monde-cosmos de formes organisées et structurées, la conception deleuzo-guattarienne *ad joint* celle d'un monde-chaos de forces et de puissances dynamiques et déchaînées. Une telle conception – absolument vivante – de ce monde ne peut pas être appréhendée que par les catégories stables et fixes de l'entendement. Pour aborder une fenêtre aussi dynamique du monde, Deleuze et Guattari proposent l'angle de la chaosmose, ainsi que tout un arsenal conceptuel, lui-même en mouvement, et donc apte à rendre compte de l'aspect fluant de l'existence, de son perpétuel *en train de se faire*. Appréhender la création sous cet angle est un exercice intéressant qui permet de la saisir dans ses flux mêmes. Nécessairement dynamique, la création est, de toute évidence, une composante essentielle de la vie.

Dans la fenêtre deleuzo-guattarienne, la création musicale du XXI^e siècle s'inscrit dans le flot de siècles de créations, d'innovations et d'explorations musicales. Dans « Le temps musical », Deleuze soutient une telle conception de l'histoire musicale en se gardant de la positionner dans une structure d'événements chronologiques successifs et organisés selon des rapports de continuité ou de coupure :

On ne peut pas fixer une coupure à cet égard entre musique classique et musique moderne, et surtout pas avec la musique atonale ou sérielle : un musicien fait matériau de tout, et déjà la musique classique, sous le couple matière-forme sonore complexe, faisait passer le jeu d'un autre couple, matériau sonore élaboré-force non sonore. Il n'y a pas de coupure mais

¹³ La chaosmose est abordée au point 6.2.2.

¹⁴ La notion de devenir est au cœur du chapitre 4.

¹⁵ La métaphysique de Platon repose sur une conception critique du monde empirique (celui que l'on perçoit) qu'il considère comme l'apparition imparfaite d'un autre monde, celui-là plus réel que le monde sensible, c'est-à-dire le monde des Idées. Platon, bien qu'il reconnaisse la mobilité et la muabilité du monde sensible, les juge défavorablement et leur préfère l'idée d'un monde transcendant dans lequel se trouvent les Idées, c'est-à-dire les formes *réelles* dont les correspondances dans le monde sensible ne sont que des apparitions imparfaites. Ce monde, parfait, immuable et immatériel, est uniquement accessible par l'exercice de la pensée, de la raison. Cet aspect est discuté par Deleuze dans « Simulacre et philosophie », *Logique du sens* [1969], Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 292-307.

plutôt un bouillonnement : lorsque fin 19e siècle début 20e siècle, se sont faites des tentatives de chromatisme généralisé, de chromatisme libéré du tempérament, de nouvelle création d'une puissance modale de la musique, c'est là que la musique a rendu de plus en plus audible ce qui la travaillait de tout temps, des forces non sonores comme le Temps, l'organisation du temps, les intensités silencieuses, les rythmes de toute nature¹⁶.

Deleuze constate une activité analogue en philosophie où « les philosophes ont cherché à élaborer un matériau de pensée très complexe pour rendre sensibles des forces qui ne sont pas pensables par elles-mêmes¹⁷ ». Si, en musique « il n'y a pas d'oreille absolue¹⁸ », puisque « le problème c'est d'avoir une oreille impossible – rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes¹⁹ », alors « en philosophie, il s'agit d'une pensée impossible, c'est-à-dire rendre pensable par un matériau de pensée très complexe des forces qui ne sont pas pensables²⁰ ». Ainsi, la musique, la philosophie, voire l'ensemble des arts sont invités à valoriser une approche artistique et créatrice motivée par la capture de forces : « Il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est par là même qu'aucun art n'est figuratif²¹. »

Puisque l'haptique et la logique de la sensation sont exposées par Deleuze dans le contexte pictural de *FB*, il a d'abord fallu se demander si ces notions pouvaient s'appliquer à un contexte musical. C'est ainsi que, sur une base intuitive et suivant notre volonté de proposer une lecture haptique du paradigme de l'audible, nous avons exploré, en parallèle de nos recherches en lien avec l'haptique picturale et le figural, les notions en lien avec la conception de la musique moléculaire, que Deleuze développe avec Guattari dans *MP*. À la lumière des notions esthétiques qui sous-tendent l'idée d'une musique moléculaire, lesquelles trouvent des correspondances directes et indirectes avec celles développées par Deleuze dans *FB*, il s'avère que ces deux conceptions, *a priori* distinctes, se recourent, se complètent, voire se clarifient l'une et l'autre. Bien que Deleuze et Guattari n'aient pas abordé directement l'idée d'une « musique haptique », celle-ci se considère néanmoins selon des principes familiers à la conception de la musique moléculaire et de l'haptique, comme le devenir, l'indiscernabilité et le fonctionnement analogique, dont chacun constitue un chapitre distinct de ce mémoire²². En résumé,

¹⁶ Gilles Deleuze, « Le temps musical », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 243-244.

¹⁷ Gilles Deleuze, « Rendre audibles des forces non audibles par elles-mêmes », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 146.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 57.

²² Respectivement, les chapitres 4, 5 et 6.

le devenir caractérise la nature processuelle qui sous-tend la création artistique haptique en qualité dynamico-temporelle, car pour Deleuze et Guattari, la création se rapporte à tout un jeu de forces en action (mouvement)²³. L'indiscernabilité, quant à elle, est caractéristique d'une « localisation » de l'haptique et rend compte à son tour de l'action de forces sur la zone désormais « brouillée », ce qui permet aussi l'expression de ces forces. Enfin, l'analogie renvoie à la modulation plutôt qu'à la similitude et se constitue comme un principe opératoire de l'haptique. En effet, l'analogie justifie le dynamisme de l'haptique, ainsi que son rapport étroit au mouvement et au changeant (devenir), tout en expliquant la manière dont les forces de la sensation se présentent de telle manière qu'elles puissent être détectées et capturées. De la réunion de ces trois principes, il se dégage un fonctionnement opératoire de la logique de la sensation.

L'objectif de ce mémoire est de dégager une perspective haptologique du paradigme artistique sonore et d'établir des zones de résonance avec le XXI^e siècle musical, mais aussi avec le devenir de la musique dans son sens le plus large. Grâce à l'arsenal conceptuel deleuzien et deleuzo-guattarien, la conception d'une haptique musicale permet au discours musicologique d'aborder avec plus d'aisance, de fluidité et de malléabilité, les dimensions dynamiques de la création musicale qui, ne s'exprimant pas nécessairement comme une entité concrète, mais plutôt comme des puissances, tendent à échapper aux limites d'une compréhension purement discursive. En outre, du fait d'aborder la musique dans la fenêtre de l'haptique picturale, il se dégage une approche qui permet de saisir la création en tant que processus ou devenir, et qui, de ce fait, considère nécessairement la multiplicité abondante qui caractérise le paradigme culturel du XXI^e siècle. Enfin, de manière plus générale, l'application de l'haptique à un paradigme de l'audible soulève une dimension éthique, laquelle était peu évidente dans le contexte pictural de *FB*, mais qui se manifeste lorsque la perspective d'une logique de la sensation est appliquée au monde de l'art de la musique. Cette dimension éthique est notamment révélée via le « pôle moteur » de l'attitude, duquel se dégage l'implication d'un axe de l'ordre de la responsabilité, lequel ne peut être imputé qu'à une entité pensante, agissante et pourvue d'une volonté.

Ce mémoire s'ancre dans une perspective musicophilosophique, c'est-à-dire qu'il prend pour point d'appui des notions tirées de la discipline philosophique afin de les appliquer à l'exercice musicologique. Le volet philosophique de ce mémoire concerne les notions en lien avec la logique de la sensation deleuzienne et la musique moléculaire deleuzo-guattarienne. Le volet musicologique étudie

²³ Cette association du mouvement avec les rapports de forces est abordée au point 2.2.4, et celle avec la création au point 4.1.

quant à lui la création musicale au tournant du XXI^e siècle, notamment au travers des discours des compositeur·rice·s Pascale Criton et Pascal Dusapin. Sur la base d'une motivation au regard de la richesse du lexique deleuzo-guattarien, nous avons souhaité interroger les correspondances entre les pratiques et les œuvres musicales actuelles en fonction de leur inclination à s'amalgamer de propriétés haptiques. La création et les œuvres musicales du XXI^e siècle s'ancreraient-elles dans une logique de la sensation ? Si nous ne pouvons rendre compte de l'ensemble de ces pratiques, créations et œuvres musicales, nous avons constaté de forts rapprochements en ce sens dans les univers musicaux des compositeur·rice·s Pascale Criton et Pascal Dusapin.

Pascale Criton

Pascale Criton est une compositrice et musicologue française née en 1954. Au courant des années 1970, elle est marquée par l'œuvre et la démarche du compositeur microtonal Ivan Wyschnegradsky (1893-1979), ce qu'elle révèle dans un entretien avec la musicienne Sharon Kanach : « J'ai entendu parler de Wyschnegradsky vers 1974 par Jean-Étienne Marie, mais c'est à la suite de la retransmission sur France Musique de *Prélude et Étude* pour piano en 1/3 de ton en 1976, interprété par Martine Joste, que j'ai souhaité le rencontrer. L'audition de ces pièces m'avait bouleversée, sidérée²⁴. » Criton a eu la chance de concrétiser ce souhait, racontant dans un entretien de 2019 avoir passé avec Wyschnegradsky « de longues après-midis à parcourir l'univers de la pansonorité²⁵ », et lors desquelles le compositeur l'initia à son système musical. Toutefois, Criton avoue qu'elle « éprouvai[t] à ce moment-là une certaine réserve en raison du caractère spéculatif de sa démarche²⁶ ». Ce n'est qu'après la mort de Wyschnegradsky, en 1979, que Criton saisira l'importance de la pensée du compositeur pour elle : « C'est avec le temps, après sa mort, en étudiant ses écrits et sa musique, que j'ai mesuré la perspicacité de sa pensée. J'ai alors compris que son système était ouvert et n'imposait aucune esthétique²⁷. »

En parallèle, toujours au courant des années 1970, Criton fait également la rencontre de Deleuze dans le cadre des cours qu'il donnait à Vincennes : « En 1974, j'ai rencontré Gilles Deleuze alors qu'il s'interrogeait sur la fonction du chromatisme en musique et je suis devenue son interlocutrice pour les questions musicales, tout d'abord dans le cadre de son séminaire à l'Université de Vincennes, puis à

²⁴ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 21.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

titre plus personnel²⁸. » Cette rencontre avec le philosophe fut un choc pour elle : « Sa manière de penser, oblique, transversale, déstabilisait profondément les acquis que j'avais en musique (je n'avais que vingt ans !)²⁹. » Criton est en outre marquée par l'univers conceptuel deleuzien, dans lequel elle décèle même des parallèles avec celui musical de Wyschnegradsky : « Plusieurs de ses concepts me sont devenus précieux, tels que les *multiplicités*, les *devenirs* et en particulier son concept de *jeu différentiel*. La notion d'une pluralité de continuum(s) proposée par Wyschnegradsky n'est d'ailleurs pas sans résonance avec sa conception du virtuel !³⁰ » Ce qui la fascine dans l'univers philosophique de Deleuze, c'est qu'il repousse les limites de son entendement vers un *espace de pensée* jusqu'alors inexploré :

Bien que les connexions qu'il proposait ne remettent pas en question les principes techniques et « opératoires » propres à la musique, les extensions qui surgissaient de mises en parallèle singulières – comme le chromatisme et la machine de guerre – faisaient apparaître un espace de pensée absolument inédit. J'étais fascinée par cette ouverture qui faisait naître de nombreux paradoxes et bousculait les certitudes³¹.

Dans un article consacré aux connexions entre Deleuze et Pierre Boulez, le philosophe Pierre Montebello souligne l'influence de Deleuze et de Wyschnegradsky par rapport à la démarche de Criton en mentionnant que « Pascale Criton a, dans sa composition musicale, une certaine fidélité envers Deleuze qui peut nous intéresser ici. Elle a suivi les cours de Deleuze, mais elle a aussi suivi l'enseignement du maître de la musique micro-tonale Ivan Wyschnegradsky³² ». Quelques lignes plus loin, Montebello ajoute : « Dans cette lignée, Pascale Criton élabore une musique faite de continuités de timbre quasi imperceptibles, de micro-variations³³. » La compositrice a rédigé plusieurs articles sur la musique qui révèlent les nombreuses correspondances qu'elle établit entre sa conception du musical et l'univers philosophique deleuzien et deleuzo-guattarien. À ce sujet, citons l'ouvrage notable qu'est le collectif *Gilles Deleuze : La pensée-musique*, paru en 2015, et qu'elle a codirigé avec Jean-Marc Chouvel. Parmi les œuvres de Criton, mentionnons notamment *La ritournelle et le galop* (1996) pour guitare microtonale accordée en seizième de ton ; *Entre-deux, l'éternité* (1996) pour harpe celtique, guitare et bande ; *Territoires imperceptibles* (1997) pour flûte basse, guitare accordée en seizième de ton et violoncelle ; *Circle Process* (2012) pour violon accordé en seizième de ton ; *Chaoscaccia* (2014) pour violoncelle accordé en seizième de ton ; *Trans* (2014) pour deux guitares accordées en douzième de ton ; *Wander Steps* (2018) pour deux accordéons accordés en quart de ton ; et *Sonotact* (2018), qui est

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 292.

³⁰ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 23.

³¹ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 292.

³² Pierre Montebello, « Deleuze et Boulez », *Limiar*, vol. 2, n° 4, 2016, p. 21.

³³ *Ibid.*

« une pièce musicale destinée à être entendue et ressentie par le toucher³⁴ », lesquelles ne sont, déjà, pas sans rappeler des notions de Deleuze et de Guattari.

Pascal Dusapin

Pascal Dusapin est un compositeur français né en 1955. Personnalité éclectique, ses intérêts artistiques sont à l'image de celle-ci, tel que l'expose la musicologue Emanuelle Majeau-Bettez dans un article qui témoigne de l'influence de Dusapin sur les personnes avec qui il collabore : « D'abord compositeur de musique écrite, on parle aussi bien de Dusapin le lecteur, le photographe, l'artiste graphique, l'amateur de jazz...³⁵ » Le parcours académique de Dusapin est plutôt atypique, puisque son élan vers une carrière musicale y a été mainte fois menacé en raison de la maladie, comme le rapporte le psychanalyste Patrick Paquier dans un article consacré au rapport entre l'écriture et le corps dans l'univers du compositeur : « Entre neuf et dix-neuf ans, P. Dusapin a souffert d'une forme extrêmement grave d'épilepsie avec des comas pour laquelle il a été opéré. Abruti par les médicaments, il a eu du mal à étudier le piano, ce qui l'empêchera de devenir pianiste³⁶. »

À la suite de cet épisode, Dusapin s'inscrit à Vincennes, ce qu'il exprime dans son article « Composer avec la vie » : « En 1973/74, j'ai arrêté mon traitement [pour l'épilepsie]. La même année où je suis arrivé à l'université de Vincennes et où se produit ce choc, avec *Arcana* de Varèse³⁷. » Cette rencontre avec l'univers musical d'Edgar Varèse fut déterminante pour Dusapin, puisque c'est à la suite d'une audition d'*Arcana* que s'est révélée en lui sa vocation pour la composition. L'événement est aussi rapporté par Paquier :

Lors d'un cours de musicologie, l'écoute d'*Arcana* de Varèse va produire un choc. « Cette musique a agi sur moi comme une révélation. Sa brutalité fut salvatrice. » Le morceau « dure vingt-cinq minutes. Et bien je peux dire que ma vie a changé en 25 minutes. C'est-à-dire que je suis sorti de là 25 minutes après en me disant : 'voilà, moi je veux faire ça...' »³⁸.

Dans un autre texte, Dusapin témoigne également du choc de sa rencontre avec la musique de Varèse, ce qui vient compléter les précédents propos de Paquier :

Mais quand Varèse arrive dans ma vie, il concatène, comme disent les informaticiens, toutes mes pulsions, quand je dis pulsions, je veux bien dire au niveau physique. Parce que j'entends une musique qui – au même instant – remplit les conditions d'une forme de

³⁴ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 32.

³⁵ Emanuelle Majeau-Bettez, « Rencontres et 'émotions nouvelles' : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 1, 2019, p. 51.

³⁶ Patrick Paquier, « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 83.

³⁷ Pascal Dusapin, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 214.

³⁸ Patrick Paquier, « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 85.

classicisme orchestral, c'est-à-dire l'outil dont lequel je n'ose même pas rêver, tout en ressentant une libération énergétique très intense. Cette libération était en fait mon expérience physiologique intime, la plus vraie, celle que je vivais dans mon corps comme un tremblement de terre perpétuel³⁹.

S'il n'a pas étudié avec Varèse, Dusapin a néanmoins reçu les enseignements d'Olivier Messiaen et de Iannis Xenakis. Toutefois, sa rencontre avec Messiaen se révèle stérile⁴⁰ : « On me présente quelquefois comme un élève de Messiaen parce que j'ai passé un an à sa classe au conservatoire en tant qu'auditeur libre. J'ai beaucoup de respect et d'admiration pour Messiaen, mais je n'ai rien appris à son cours. Je ne me souviens de rien⁴¹. » Or, ce n'est pas parce que les enseignements de Messiaen lui étaient peu pertinents, mais bien parce que Dusapin n'était alors pas encore disposé (dans son cheminement artistique) à les recevoir : « Je n'étais pas prêt pour entendre Messiaen et je refoulais totalement son enseignement⁴². »

En revanche, il est profondément marqué par les enseignements de Xenakis, et dans la mini biographie qu'il donne de lui-même dans son livre *Une musique en train de se faire*, il accorde une place importante à Xenakis. Voici le texte intégral de cette micronotice : « Élève de Iannis Xenakis, Pascal Dusapin est compositeur. *Une musique en train de se faire* est son premier livre⁴³. » D'ailleurs, Dusapin ne cesse de revenir, ici et là, dans ses textes et entretiens, sur de petites bribes et réminiscences tirées des leçons de Xenakis qui l'ont marqué. Dusapin soutient que « Xenakis pensait et entendait autrement. Sa musique le prouve ! C'est un cas unique dans l'histoire de la musique, parce qu'il a vraiment pensé et entendu la musique ailleurs⁴⁴ ». Cette idée d'une tendance vers un « ailleurs », qu'elle s'exprime au niveau de la création ou à même la personne qui crée, est profondément ancrée chez Dusapin, et elle lui a été inspirée par Xenakis :

Et quand j'arrive à son cours, la grande leçon qu'il m'offre, c'est qu'il n'a pas exigé que je devienne comme lui. À l'inverse des multiples courants de la musique de cette époque, Xenakis n'était absolument pas prosélyte. Et ce, malgré l'idée qu'il répandait autour de lui d'un art radieux et triomphant, il était sans doute très conscient et jaloux de sa singularité. C'est pour ça que je dis toujours qu'il n'était pas mon professeur mais mon maître. C'est qu'il m'a permis de penser ailleurs, à côté⁴⁵.

³⁹ Pascal Dusapin, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 215.

⁴⁰ « Il y a les rencontres : séminale avec Edgar Varèse, stérile avec Olivier Messiaen, fascinée avec Gilles Deleuze et décisive avec Iannis Xenakis », voir : https://www.concertonet.com/scripts/livres.php?ID_cd=4828 (dernière consultation le 17 décembre 2023).

⁴¹ Pascal Dusapin, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 214.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, page non paginée (voir à la fin de l'ouvrage, section « L'auteur », juste avant le catalogue des œuvres).

⁴⁴ Pascal Dusapin, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 217.

⁴⁵ *Ibid.*

Revenons au moment où Dusapin intègre l'Université de Vincennes au courant des années 1970, puisque c'est à cette période qu'il fait la rencontre de Gilles Deleuze : « En 1974, Vincennes était un endroit assez fou, où circulait un savoir d'une richesse et d'une liberté invraisemblable. [...] Dans le département musique [*sic.*], la moitié des gens enseignait La Monte Young ou comment faire des performances de John Cage. J'allais aussi écouter Deleuze⁴⁶. » Mais à ce moment-là, Dusapin n'arrive pas tout à fait à suivre le rythme des leçons de Deleuze, et c'est surtout la lecture de ses ouvrages, qu'il fera après-coup, qui le marquera. En effet, dans un livre qui rassemble une série de correspondances et d'entretiens entre Dusapin et le compositeur québécois Maxime McKinley, Dusapin confie :

Quand j'allais écouter Deleuze à la Fac de Vincennes, je ne comprenais strictement rien. En 1974, j'étais trop jeune. Je me souviens comme la salle de cours puait le tabac ! Mais j'étais impressionné par la multitude de gens si différents qui écoutaient avec passion. Avec Deleuze, tout devenait scintillant et multicolore. Et même si j'étais inquiet, voire un peu apeuré, j'ai été profondément vitalisé par l'énergie de ces moments⁴⁷.

En 2009, le compositeur publie un premier ouvrage au titre explicitement deleuzo-guattarien, *Une musique en train de se faire*, lequel porte sur sa musique et sur son approche compositionnelle, mais en sollicitant tout un arsenal conceptuel issu de l'univers de Deleuze et de Guattari. Parmi les œuvres de Dusapin, mentionnons notamment *Loop* (1995) pour deux quatuors de violoncelles ; *Quad « in memoriam Gilles Deleuze »* (1996) pour violon et orchestre de chambre ; *Cascando* (1997) pour huit instrumentistes ; *7 Études pour piano* (1999-2001) ; *À Quia* (2003) pour piano et orchestre ; le concerto *Aufgang* (2011) pour violon et orchestre ; et le concerto *Outscape* (2012) pour violoncelle et orchestre.

Problématique

L'hypothèse qui fonde ce mémoire repose sur le constat d'un paradigme musical – notamment actuel, mais pas que – éclectique et dynamique, ce qui pose un enjeu de vocabulaire et de concepts dans la capacité des musicologues du XXI^e siècle à rendre compte adéquatement du processus de création de telles œuvres musicales, ainsi que des motivations esthétiques qui les sous-tendent, et ce, depuis le tournant du siècle. En 2000, Criton relevait déjà un paradigme musical de plus en plus marqué par la multiplicité : « Sans doute est-ce cette multiplicité d'espaces et d'univers composables qui caractérise aujourd'hui les musiques, un chevauchement des catégories et des styles⁴⁸. » En outre, la compositrice constate que cette multiplicité s'exprime dans bien des sphères du musical :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁷ Pascal Dusapin et Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 108.

⁴⁸ Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 2.

« Aujourd’hui, le bouillonnement de la création dépasse les références de styles et les oppositions de pratiques : de l’oral à l’écrit, de l’électronique à l’instrumental et aux musiques ‘mixtes’, de la composition élaborée à l’improvisation, *l’agencement du divers déjoue toute catégorie stable*⁴⁹. » L’approche compositionnelle de Criton est en phase avec son temps, car elle s’ancre dans une conception de la musique à l’image de ce paradigme marqué par la multiplicité et le foisonnement des idées. Comme le rapportent Caroline Delume et Makis Solomos dans un article consacré à la compositrice, sa musique « ‘se porte sur le multiple, l’interactivité, la complexité du mouvement et la formation dynamique des événements’⁵⁰ ».

L’univers musical de Dusapin est, de toute évidence, foisonnant, et tout comme celui de Criton, marqué par une multiplicité (ou une hétérogénéité) affirmée. D’ailleurs, dans un article consacré au compositeur, la musicologue Ivanka Stoïanova mentionne le rapport entre la musique de Dusapin et la multiplicité, avec, au passage, un petit clin d’œil à l’ouvrage deleuzo-guattarien, *MP* : « Les œuvres de Dusapin sont en effet le plus souvent développées sur ‘mille niveaux’ : une multitude d’idées musicales sont déployées, prolongées dans l’accord par des excisions, des ruptures, des renoncements et de nouvelles émergences⁵¹. » Ainsi, est-ce qu’une nouvelle perspective de pensée et un nouveau vocabulaire conceptuel s’imposent afin de mieux cerner la création musicale contemporaine ? Par conséquent, si les arts se renouvellent, ne faut-il pas renouveler parallèlement les moyens de l’appréhender et la manière d’en discourir ?

À cet effet, Paquier remarque que la musique de Dusapin constitue un enjeu pour les musicologues qui abordent la création contemporaine, car elle se situe en dehors des repères historiques : « L’œuvre de P. Dusapin est souvent qualifiée d’insituable dans la création contemporaine, car c’est une œuvre sans aucun conformisme musical. Sa musique relève moins d’un style que d’une façon d’être⁵². » Stoïanova rapporte elle aussi un enjeu similaire à celui relevé par Paquier, cette fois dans une perspective un peu plus alarmiste : « Face aux multiples procédés formels de Dusapin, qui s’opposent fondamentalement aux rhétoriques conventionnelles de l’œuvre-totalité, tout spécialiste de la musique

⁴⁹ Nous soulignons. Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 2.

⁵⁰ Pascale Criton, « Espaces sensibles », *L’espace : Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos, Paris, l’Harmattan, 1998, p. 130, propos cités dans Caroline Delume et Makis Solomos, « De la fluidité du matériau sonore dans la musique de Pascale Criton », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 38, 2002, p. 41.

⁵¹ « Dusapin’s works are effectively most often developed on a ‘thousand levels’: a multitude of musical ideas are deployed, extended in tune through excisions, breakages, renunciations and new emergences ». Ivanka Stoïanova, « Pascal Dusapin: Febrile music », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 192.

⁵² Patrick Paquier, « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 82.

du XX^e siècle se trouve dépassé, déstabilisé, en état d'insécurité majeure⁵³. » Nous constaterons tout au long de ce mémoire comment l'arsenal conceptuel deleuzien et deleuzo-guattarien autour de l'haptique et du moléculaire permet d'outiller la pensée dans l'appréhension de telles musiques.

Selon Criton, la philosophie de Deleuze et Guattari propose une fenêtre précisément adaptée à ce paradigme de la multiplicité : « Plus que des systèmes binaires (disjonction exclusive), [ce que proposent Deleuze et Guattari] ce sont des matrices qui acceptent des signes hétérogènes, polyphoniques, qui opèrent des mutabilités, des connections et des reconnections⁵⁴. » Pour Criton, cette posture philosophique permet d'aborder le dynamisme du musical, puisqu'elle considère que « le sonore se déploie selon une pluralité de sources et de techniques, selon une molécularisation du matériau numérisé et chaque finitude constitue un territoire, potentiellement recomposable⁵⁵ », ce qui fait que « des *espaces sensibles* deviennent audibles et une nouvelle fois, des relations de temps, de simultanités, des types de liaisons entre le cerveau, les doigts, les vitesses et les sensations peuvent se mettre en place⁵⁶ ». Criton invoque alors de nouvelles « postures d'écoute » :

La représentation se libère, le bruit du temps affleure, une extraordinaire disponibilité de formes échappant à tout canon découle de la possibilité de composer une variation quasi-infinie du continuum sonore et permet de toucher de nouveaux affects du temps, de l'espace, de la simultanéité, de dégager des champs perceptuels inconnus jusqu'ici, de créer de nouvelles *postures d'écoute*⁵⁷.

En effet, en écho avec l'idée de « créer de nouvelles postures d'écoute », il importe de mentionner que dans *FB*, l'haptique repose sur la constitution d'une faculté inédite de la vision, une sorte de nouvelle « posture de la vision ». En outre, de manière plus générale, soulignons également que dans la perspective d'une logique de la sensation, Deleuze insiste sur le fait que l'œuvre doit être appréhendée, non pas dans sa réalité, mais *en fonction de son processus*. À propos du fait d'aborder l'œuvre dans sa réalité, Deleuze constate que « si l'on considère le tableau dans sa réalité, l'hétérogénéité du diagramme manuel et de l'ensemble visuel marque bien une différence de nature ou un saut, comme si l'on sautait une première fois de l'œil optique à la main, et une seconde fois de la main à l'œil⁵⁸ ». Quant au fait de considérer l'œuvre dans son processus, Deleuze soutient que « si l'on considère le

⁵³ « Faced with Dusapin's multiple formal processes, which are fundamentally opposed to the conventional rhetorics of work-totality, every specialist in twentieth century music becomes outdated, destabilised, in a state of major insecurity ». Ivanka Stoïanova, « Pascal Dusapin: Febrile music », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 193.

⁵⁴ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 9.

⁵⁵ Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 2.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 149.

tableau dans son processus, il y a plutôt injection continue du diagramme manuel dans l'ensemble visuel, 'goutte à goutte', 'coagulation', 'évolution', comme si l'on passait graduellement de la main à l'œil haptique, du diagramme manuel à la vision haptique⁵⁹ ». Cette dernière distinction propose de considérer l'œuvre picturale non pas que dans sa visibilité, mais dans son *dynamisme*, c'est-à-dire en captant de manière continue le geste créateur. Pour Deleuze, lorsque l'œuvre est appréhendée dans sa réalité, la démarche (le geste créateur) est clairement distinguée de l'œuvre (il y a un « saut » entre le diagramme et l'ensemble visuel), ce qui rompt le flux des forces, alors que dans le cas où l'œuvre est considérée dans son processus, la démarche créatrice participe de manière continue à la constitution de l'œuvre, voire elle y est une composante intégrante (le diagramme est continuellement injecté dans l'ensemble visuel).

Deleuze distingue donc deux approches de la beauté, l'une qui relève d'une perspective figurative, et l'autre d'une perspective figurale. Au beau de la représentation qui découle de la transformation des formes, Deleuze admet un beau issu des forces et des déformations qu'elles opèrent. Cela marque un aspect original de la pensée de Deleuze, le philosophe reconnaissant un mode figuratif du bon goût, tout en admettant l'existence et la possibilité d'appréhender les œuvres en fonction d'une « nouvelle » fenêtre originale, différente de celle employée pour les arts plus classiques : celle que nous désignons par l'expression « bon goût figural »⁶⁰. Cette fenêtre n'est pas si nouvelle, car Deleuze voit déjà chez Michel-Ange les prémices d'une telle attitude esthétique, notamment en lien avec la *Sainte Famille*⁶¹ (1506-1507), duquel il dit :

Alors les formes peuvent être figuratives, et les personnages encore avoir des rapports narratifs, tous ces liens disparaissent au profit d'une « matter of fact », d'une ligature proprement picturale (ou sculpturale) qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement, et fait coaguler des éléments d'apparence arbitraire en un seul jet continu. Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle d'un temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d'un temps qui s'écoule : une viande, un large dos d'homme, c'est Michel-Ange qui l'inspire à Bacon. Et alors encore, on a l'impression que le corps entre dans des postures particulièrement maniérées, ou ploie sous l'effort, la douleur et l'angoisse. Mais ce n'est vrai

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ La question du goût est traitée par Deleuze, bien qu'il n'emploie pas exactement l'expression « bon goût figural », qui est plutôt de notre cru. Néanmoins, cette expression nous est inspirée directement des propos de Deleuze, par exemple lorsqu'il critique le « bon goût supérieur » en comparaison avec le « bon goût de Bacon », qu'il met en lien avec le « bon goût créateur » de la couleur. Notons aussi l'usage de l'expression « saisir 'figuralement' », par exemple à la p. 144. *Ibid.*, p. 143-144.

⁶¹ L'œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://artsandculture.google.com/asset/doni-tondo-michelangelo-buonarroti/mwEx1TY1xbJCwg?hl=fr> (dernière consultation le 17 décembre 2023).

que si l'on réintroduit une histoire ou une figuration : en vérité ce sont les postures figurativement les plus naturelles, comme nous en prenons « entre » deux histoires, ou quand nous sommes seuls, à l'écoute d'une force qui nous saisit⁶².

Ainsi, le bon goût figural, l'approche d'une œuvre dans son processus plutôt que dans sa réalité, consiste à considérer l'œuvre dans son mouvement même, son dynamisme, dans les forces qu'elle capture et qu'elle met en visibilité, plutôt qu'à ne l'appréhender que par les données figuratives représentées sur la toile au moyen de la narration et de l'illustration. La beauté esthétique relève ici, non pas de la beauté des formes, mais du dynamisme général de l'œuvre (ses mouvements, les forces captées), bref, de son processus. En réponse aux propos de Criton qui invitent à créer de nouvelles postures d'écoute pour appréhender la création musicale du XXI^e siècle, en musique, le bon goût figural pourrait se poser comme une telle posture d'écoute, permettant d'aborder l'œuvre selon une perception élargie. Deleuze explique en effet que « le problème de l'art, le problème corrélatif à la création, est celui de la *perception* et non de la mémoire : la musique est pure présence, et réclame un élargissement de la perception jusqu'aux limites de l'univers⁶³ », précisant un peu plus loin que « ce que veut dire élargir la perception, c'est rendre sensibles, sonores (ou visibles) des forces ordinairement imperceptibles⁶⁴ ». C'est pourquoi la logique de la sensation est autant mise de l'avant dans *FB*, car elle rend compte de la constitution d'une telle perception élargie rendue possible par le sens haptique, et dont Deleuze affirme l'importance ainsi : « Une perception élargie, telle est la finalité de l'art (ou de la philosophie, selon Bergson)⁶⁵. »

Cadre théorique

Par rapport au sujet de ce mémoire, de nombreux volets de la littérature scientifique sont à parcourir afin de brosser un portrait global de la relation entre l'haptique et le musical. Premièrement, il faut considérer l'engouement des dernières décennies de la part de nombreux domaines d'études artistiques pour la pensée de Deleuze et de Guattari en général. Deuxièmement, il faut situer cet engouement dans le contexte des études musicologiques et examiner les rapports établis et les sujets traités concernant les rapprochements entre la philosophie deleuzienne et deleuzo-guattarienne et la musique. Troisièmement, il importe de cerner l'haptique dans la littérature esthétique, afin de la dissocier des

⁶² Deleuze rajoute dans une note de bas de page que « dans un court texte sur Michel-Ange, Luciano Bellosi a très bien montré comment Michel-Ange détruisait le fait narratif religieux au profit d'un fait proprement pictural ou sculptural : cf. Michel-Ange peintre, éd. Flammarion ». *Ibid.*, p. 150-151, note n^o 154.

⁶³ Gilles Deleuze, « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 276.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 276.

études technologiques qui cernent l'haptique en lien avec, par exemple, des dispositifs électroniques, lesquelles se trouvent en dehors de notre approche et de notre manière de traiter le sujet esthétique de la logique de la sensation dans le cadre de ce mémoire, mais qui seraient, néanmoins, non pas sans relations pertinentes à explorer. Enfin, il conviendra de préciser si des rapprochements esthétiques ont déjà été effectués entre l'haptique et la musique.

De manière générale, nous constatons que la littérature scientifique issue d'une grande diversité d'horizons artistiques des dernières décennies semble marquer un engouement de plus en plus prononcé envers la pensée de Deleuze et de Guattari. C'est le cas, par exemple, dans les domaines de l'architecture, de la littérature, de la musique, de la philosophie, des arts plastiques, de la linguistique, du cinéma, du théâtre, etc., et aussi dans d'autres domaines comme les sciences politiques, la sociologie, les sciences cognitives, la psychologie et la psychanalyse, les études culturelles et postcoloniales, les études de genre et portant sur le féminisme, l'environnement et l'écologie. Plus étroitement en lien avec la musique, l'influence de la philosophie deleuzienne et deleuzo-guattarienne couvre de nombreux sujets musicologiques. Dans le cadre des exigences de concision du mémoire, il nous est impossible de fournir une liste exhaustive de cette littérature. Toutefois, nous pouvons identifier certaines des ressources qui se sont avérées des plus pertinentes pour la présente recherche.

Concernant l'haptique en esthétique, il importe de souligner l'ouvrage *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art* du philosophe Herman Parret, où l'auteur s'affaire à retracer l'histoire d'une esthétique haptologique. En effet, dans cet ouvrage, Parret revisite les textes fondamentaux de pensées esthétiques qui s'étalent de Baumgarten à Lyotard afin de dévoiler une « tradition » forte de l'haptique dans l'histoire de l'esthétique, et ce, chez des personnes dont les idées ont contribué à cette discipline, tels que Lessing, Diderot, Kant, Herder, Nietzsche, Riegl, Husserl, Merleau-Ponty, d'Udine, Focillon ou encore Deleuze.

Par rapport à l'haptique dans le paradigme de l'audible, il n'existe à notre connaissance pas d'écrits qui affirment directement un tel rapprochement. Cependant, certains textes semblent trouver un écho important avec une telle conception de l'haptique. Par exemple, dans l'article *L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes*, l'auteur Alain Beaulieu défend une dimension figurale de la musique, notamment en lien avec les œuvres du compositeur britannique Brian Ferneyhough (né en 1943), lequel a lui-même rédigé quelques écrits inspirés par la pensée de Deleuze et de Guattari. Nous devons également citer les travaux du compositeur Jimmie LeBlanc concernant une fenêtre deleuzienne et deleuzo-guattarienne sur le musical, comme sa thèse de doctorat *Fil rouge* :

Les concepts de figure et de texture performatives comme fondements d'une approche expérientielle de la musique (2013), l'article « Musical Form as a Complex of Virtual Problematic Fields and Processes of Actualization: Emergent Teleologies in Beethoven's *Kreutzer*' Sonata, Op. 47 (1803) » (2020), ou encore « Towards a Figural Paradigm in Music. Capture of Forces and Logique of Sensation in *Géométries de l'abîme* (LeBlanc), *In Vivo* (Cendo), and *The Restoration of Objects* (McCormak) », paru en 2017 dans le collectif *The Dark Precursor. Deleuze and Artistic Research*, édité par Paulo de Assis et Paolo Giudici.

Enfin, dans une perspective plus générale, nous avons constaté une substantialité plus que suffisante dans les écrits de première ligne, ce qui permet de faire converger de manière plutôt naturelle l'haptique picturale et la musique moléculaire, et ce, en raison de l'aspect communicant entre leurs éléments conceptuels respectifs. Ainsi, pour notre compréhension de l'haptique et de la logique de la sensation, nous nous référons essentiellement à *FB*. Pour notre compréhension de la musique moléculaire, nous nous basons principalement sur *MP*. L'application de l'haptique picturale au musical s'appuie non seulement sur la communication entre les différents concepts, mais aussi sur les témoignages de Pascale Criton et de Pascal Dusapin à propos de leurs œuvres et de la création musicale, témoignages qui ont été puisés, ici et là, dans divers articles et ouvrages. Ainsi, une vaste revue de littérature est impliquée dans l'élaboration des différentes idées développées dans ce mémoire. L'amplitude des références contenues permettra au lecteur·rice de s'orienter de manière précise parmi ces diverses sources, tout en appuyant la rigueur des recherches effectuées et la crédibilité scientifique des conclusions – parfois marginales – qui pourraient ressortir de nos recherches.

Plan du mémoire

L'une des plus grandes difficultés dans la rédaction de ce mémoire consistait, non pas en la compréhension des nombreux concepts qui découlent de l'orientation deleuzienne et deleuzo-guattarienne de ce sujet, mais bien en la manière de structurer et de présenter, non seulement ce qu'ils signifient en eux-mêmes, mais aussi les différentes façons dont ils s'articulent entre eux au regard du fait qu'ils ne cessent de s'entrecroiser. À cet effet, un grand soin a été accordé à la constitution d'un glossaire qui s'emploie à définir sommairement les principaux concepts convoqués tout au long de ce mémoire⁶⁶. De plus, dans le souci de présenter la conception d'une musique haptique selon une compréhension optimale, le mémoire est divisé en deux grandes parties et structuré en six chapitres. La première partie du mémoire englobe les chapitres 1 et 2. De nature historique et théorique, elle

⁶⁶ Le glossaire, intimement lié à l'usage que nous employons pour les propos que nous exposons tout au long de ce texte, est disponible à la toute fin de ce mémoire.

propose une exploration et une contextualisation de l'haptique, à la fois générale, dans un contexte historique global, et spécifique, dans le cadre de la logique de la sensation exposée par Deleuze dans *FB*. La seconde partie englobe les chapitres 3 à 6 et s'emploie quant à elle à explorer la musique moléculaire dans le but de faire communiquer cette conception avec celle de l'haptique picturale. Malgré les orientations thématiques plutôt précises de chacun des chapitres, le mémoire incorpore de manière continue des éléments musicologiques, notamment par le biais d'interventions de Criton et de Dusapin.

Le premier chapitre est de type historique et présente une introduction générale à la notion d'haptique. Le concept sera premièrement étudié dans sa terminologie, puis dans son contexte esthétique pictural, et finalement dans la perspective de la logique de la sensation. Des parallèles avec le musical se constitueront alors peu à peu au cours de ce chapitre, notamment en lien avec les notions de figuration conservée et de figuration retrouvée (explorées dans le cadre de l'œuvre *Run Time Error* de Simon Steen-Andersen), du geste créateur (en lien avec l'enjeu de la toile blanche), des organes mobilisés dans l'acte artistique, et au regard de ce que nous désignons par les « pôles moteurs », lesquels permettent, plus particulièrement dans le paradigme de l'audible, de véhiculer les propriétés haptiques.

Le second chapitre, à teneur théorique, propose un exposé détaillé des principaux éléments impliqués dans la logique de la sensation en lien avec l'haptique. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un portrait exhaustif de tous les éléments soulevés par Deleuze dans *FB*, ceux présentés lors de ce chapitre permettront de souligner des secteurs de correspondances pertinents dans le but d'une conception de l'haptique musicale via certaines notions en lien avec la musique moléculaire. Si certains éléments sont abordés directement dans les sections correspondantes, comme le cas des partitions diagrammatiques chez Criton ou les types de mouvements chez Dusapin, d'autres ne seront qu'effleurés, puis réinvestis de manière plus profonde seulement au cours des chapitres suivants. Premièrement, seront exposés les trois éléments qui fondent la peinture de Bacon, soit la structure matérielle, la Figure et le contour. Ensuite, les relations entre ces trois éléments seront précisées par la présentation de cinq autres notions avec lesquelles ils sont en relation. Ces cinq autres éléments sont le diagramme, la couleur, la modulation de la couleur (jeu des couleurs, « colorisme »), le mouvement, et le rythme, lesquels participent à la constitution d'un sens/monde haptique.

Le troisième chapitre brosse un portrait sommaire de la musique moléculaire deleuzo-guattarienne en introduisant des notions en lien avec cette conception et qui trouveront leurs correspondances avec celles issues de l'haptique picturale. Tout d'abord, une brève introduction à ce que nous désignons par

l'expression « mouvements territoriaux » permettra ensuite de saisir la distinction dynamique qu'opèrent Deleuze et Guattari par rapport à la musique molaire et moléculaire. Deuxièmement, nous présenterons de manière plus spécifique les différences entre le molaire et le moléculaire, lesquelles reposent essentiellement sur le fait que le molaire est rapporté à la forme (ce que nous associons à la représentation), alors que le moléculaire est rapporté aux forces (ce que nous associons à la sensation). Cela permettra de mieux comprendre la relation posée par Deleuze et Guattari entre le système ponctuel et le molaire, et entre le système multilinéaire et le moléculaire. Enfin, nous soulignerons que le fonctionnement de la musique moléculaire – selon le système multilinéaire – se compose d'une structure rhizomatique, alors que celui de la musique molaire – selon le système ponctuel – relève plutôt de l'arborescence. En somme, cette présentation générale de la musique moléculaire établira déjà de nombreux parallèles avec les concepts picturaux exposés aux chapitres précédents, ce qui représente alors un premier pas vers la conception d'une haptique musicale.

Les trois chapitres suivants se concentrent à parfaire l'application de l'haptique picturale à un paradigme de l'audible en s'appuyant sur trois principes que nous dégageons du processus constitutif de l'haptique et qui, non seulement nous ont été inspirés par les jeux des éléments présentés au second chapitre, mais se retrouvent dans la conception deleuzo-guattarienne de la musique moléculaire. Ces principes concernent la notion du devenir en tant que principe dynamico-temporel, celle de l'indiscernabilité comme principe de « localité », et le modèle analogique à titre de principe opératoire. Ceux-ci permettent de concevoir l'idée d'une haptique musicale, car nous les décelons autant dans le contexte pictural de la logique de la sensation que dans le fonctionnement de la musique moléculaire.

Ainsi, le quatrième chapitre explore la notion du devenir en tant que principe dynamico-temporel de l'haptique. Dans un premier temps, nous observerons cette notion dans le contexte pictural, ainsi que la manière dont elle se constitue comme un principe dynamique et temporel. Nous soulignerons comment Deleuze pose l'impératif de rendre sensible le temps. Ensuite, nous étudierons les forces temporelles en œuvre dans le corps sans organes (désormais CsO) des Figures de Bacon en fonction de leur rapport avec les jeux des couleurs du contour et de la structure matérielle. C'est que Deleuze dégage deux sortes de temporalités engendrées par le colorisme, soit le « chronochromatisme » du corps des Figures (tons rompus), et le « monochromatisme » des aplats (étendues de couleurs), lesquelles sont étroitement liées à la notion plus générale de « rythme », auquel le statut de Figure sera ultimement conféré, notamment dans le cadre des triptyques. Dans un second temps, nous tâcherons de recadrer tout cela dans le contexte musical. Ainsi, le devenir en musique sera abordé tout d'abord

dans le contexte de la notion d'« histoire », et par rapport auquel sera située la création, qui est indissociable d'un devenir. Ensuite, nous remarquerons comment l'opération de la diagonale participe à l'émergence d'une figuration retrouvée, et que cette ligne transversale constitue non seulement une voie moyenne, mais aussi une voie créatrice en tant qu'elle est une ligne de fuite, ce qui l'associe au devenir. Puis, nous explorerons les diverses expressions temporelles en lien avec le sonore et la logique de la sensation, notamment en plongeant dans les univers musicaux de Criton, dont les œuvres sont caractérisées par la notion de « continuum sonore » et par celle de « microvariabilité », et de Dusapin, qui soutient l'idée de « non-développement ». Finalement, nous mettrons en lien le devenir et la création avec la notion d'« oubli », laquelle s'incarne comme une attitude, soit directement chez Dusapin, et indirectement (par la notion même de « devenir ») chez Criton.

Le cinquième chapitre présente le principe de « localité » de l'haptique picturale et de la musique moléculaire incarné par la notion d'indiscernabilité. Dans un premier temps, nous cernerons cette notion dans le contexte pictural. L'indiscernabilité rend compte d'un processus de minorisation qui s'effectue dans le devenir. Nous le verrons picturalement dans le cadre du devenir-animal du corps des Figures de Bacon, lequel se pose comme une viande : par la chair, l'humain et l'animal se confondent dans une zone d'indiscernabilité. C'est sur un tel rapport, marqué par l'indiscernabilité, que repose l'haptique, par lequel elle se manifeste, s'exprime, se « localise ». Dans un second temps, nous tâcherons de recadrer tout cela dans le contexte musical. En effet, Deleuze et Guattari rapportent la musique moléculaire à une essence schizophrénique, alors que la peinture était rapportée par Deleuze, dans *FB*, à une essence hystérique. Ce sera alors l'occasion d'aborder le problème de la ritournelle en musique, qui, en communication avec un mode de pensée schizophrénique, correspond à celui de la figuration conservée et retrouvée en peinture. Enfin, nous aborderons la minorisation et le devenir via la notion de « devenir-minoritaire », laquelle rend compte de l'indiscernabilité dans son action.

Le sixième et dernier chapitre se penche sur le modèle analogique en tant que principe opératoire de l'haptique picturale et de la musique moléculaire, modèle qui sera du même coup distingué du modèle digital, lequel est plutôt associé au molaire et à une logique de la représentation. En parallèle, ce chapitre conciliera l'ensemble des éléments énoncés au courant de ce mémoire par le biais de catégories plus générales. Dans un premier temps, nous étudierons le modèle analogique dans le contexte pictural, et notamment, la manière dont il se constitue comme principe opératoire. Ainsi, nous présenterons d'abord la distinction entre le modèle analogique et le modèle digital en recourant à l'exemple des synthétiseurs que présente Deleuze dans *FB*. Ensuite, nous soulignerons le rapport

étroit entre la modulation du colorisme et son mode fonctionnement qui répond aux caractéristiques du modèle analogique. Enfin, nous remarquerons que le modèle analogique opère des déformations, alors que le modèle digital ne se contente que de transformations. Dans un second temps, nous tâcherons de recadrer tout cela dans le contexte musical, ce qui nous permettra du même coup de concilier bon nombre de notions abordées en lien avec l'haptique. Nous constaterons comment la musique moléculaire s'associe à la création et s'exprime selon un mode mineur. Ensuite, la musique moléculaire sera contextualisée dans un univers chaotique plutôt que cosmique et, puisqu'un tel type d'organisation influence la pensée et la manière d'aborder les œuvres et la musique, nous nous attarderons sur la notion de « pensée-musique », proposée par Criton, notion qui affirme une dimension active dans l'exercice du faire musical. Nous relèverons enfin que l'haptique en musique traduit le vitalisme deleuzo-guattarien, non seulement ontologique, mais aussi esthétique, créatif et artistique.

En guise de conclusion, nous procéderons à une brève récapitulation des notions traversées dans le cadre de ce mémoire, et nous nous livrerons également à une réflexion rétrospective à propos des conséquences issues d'une application de l'haptique picturale à un paradigme de l'audible. Cette réflexion débouchera sur des considérations éthiques, ce qui marquera un apport original des conclusions de nos recherches.

Partie I

**Histoire générale de l'haptique et aperçu de son
fonctionnement dans la peinture figurale de Bacon**

Chapitre I

Qu'est-ce que l'haptique ?

1.1 La jeune histoire esthétique du terme « haptique » : D'Aloïs Riegl à Gilles Deleuze

L'usage courant du terme « haptique » est plutôt jeune⁶⁷ et l'une de ses premières apparitions textuelles remonterait au XIX^e siècle, où il est employé dans la définition d'un mot dans un dictionnaire de 1846⁶⁸, sans toutefois y être lui-même défini. Il faudra attendre vingt ans pour que l'usage du mot prenne une connotation médicale, soit en 1866, afin de désigner une science du toucher⁶⁹. Seulement quelques décennies plus tard, le terme est repris par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl, au début du XX^e siècle, cette fois dans un cadre esthétique, où il est employé pour désigner des propriétés de types *tactiles* perçues par la vue dans les œuvres d'arts visuels. Puis, il est réarticulé dans un nouveau sens esthétique par Deleuze, dans les dernières décennies du XX^e siècle. En outre, depuis la fin de ce siècle, les perspectives dans lesquelles le terme est employé explosent, et on le retrouve dans divers secteurs comme la technologie et la psychologie, ou encore comme fondement de nouveaux domaines, tel que l'haptonomie⁷⁰. Si le terme est jeune, il a néanmoins déjà connu tellement d'emplois différents qu'il revêt aujourd'hui une nature protéiforme. Les multiples usages du mot « haptique » semblent traduire un infatigable besoin de désigner un sens du toucher ou une sensation de proximité qui surpasse l'expression donnée par les termes mêmes de « toucher » ou de « tactile », termes qui se bornent à la main, ou plus généralement, à un contact sur la peau. Néanmoins, c'est le contexte esthétique du terme « haptique » que nous retiendrons pour le cadre de ce mémoire.

⁶⁷ Voici un graphique qui illustre cette histoire :

https://books.google.com/ngrams/graph?content=haptique&year_start=1800&year_end=2019&corpus=30&smoothing=0 (dernière consultation le 28 décembre 2023).

⁶⁸ « Täuschung : [...] – des *Tactfinnes*, illusion haptique ou du toucher ». Dominique Joseph Mozin, *Dictionnaire complet des langues française et allemande*, tome 4, 1846, p. 815. L'ouvrage est consultable en ligne : <https://books.google.fr/books?id=8zEFAAAAAYAAJ&hl=fr&pg=PA815#v=onepage&q&f=false> (dernière consultation le 28 décembre 2023).

⁶⁹ « Tels sont les principes si simples de la théorie du *Toucher*, que nous nommerons, par analogie de nomenclature, l'*Haptique* (ἅπτομαι, je touche), comme nous disons Optique et Acoustique ». Joseph-Pierre Durand de Gros, *Essais de Physiologie philosophique*, 1866, Germer Baillière, p. 287.

⁷⁰ L'haptonomie est une pratique thérapeutique généralement mobilisée dans un contexte périnatal qui repose sur le toucher et les propriétés affectives qu'il est susceptible de générer entre les parents et l'enfant à naître.

L'haptique, dérivée du grec *haptikós* ou encore du verbe *haptó*, renvoie non seulement à une faculté de toucher, mais aussi à une capacité d'établir un contact, une relation entre ce qui perçoit et ce qui est perçu : saisir et être saisi⁷¹. L'haptique est analogue aux termes « acoustique », pour l'ouïe, et « optique », pour la vision. En esthétique, ce terme est employé essentiellement comme synonyme de « tactile », mais à la nuance que cette perception « manuelle » est alors étendue à tout le corps, et surtout, *intériorisée* dans le corps (dimension « kinesthésique »). Chez Riegl, et particulièrement chez Deleuze, ce sens est accordé en outre à la vision : c'est la vue (occasionnée par un organe non tactile) qui déclenche une perception haptique, l'œil étant désormais doté d'une capacité de « toucher » qui lui est propre. Pour notre propos, nous tâcherons de déterminer comment l'haptique peut se constituer comme un sens de l'audition au même titre qu'elle est constituée comme une faculté de la vision par Deleuze et Riegl.

Deleuze aborde l'haptique principalement dans le contexte pictural de *FB*. Bien qu'il s'inspire du concept éponyme de Riegl, Deleuze se distingue néanmoins du sens que l'historien de l'art lui accordait dans la deuxième édition de *Die Spätromische Kunstindustrie*, au tout début du XX^e siècle. Précisons au passage que, dans cet ouvrage, le terme « haptique » n'aurait été suggéré qu'après la première édition, et ce, afin de remplacer le terme original, « tactile », alors jugé inadéquat⁷². Bref, Riegl emploie le terme « haptique » principalement pour désigner la dimension d'une « proximité du regard », dimension que pose l'art égyptien, notamment par le bas-relief (surface plane). En somme, il s'agit chez Riegl d'une possibilité du regard dans le rapport entre l'œil et la main : la vision qui touche, qui palpe l'œuvre.

Or, comme nous le disions, Deleuze se réapproprie le concept et le fait éclater dans des voies que Riegl n'avait pas explorées, comme celle du système nerveux (de prime importance chez Deleuze), voire rejetées, comme celle de la couleur (Riegl associe la couleur à l'opticités, alors que pour Deleuze, le colorisme (ou la modulation de la couleur) est au cœur des processus qui permettent la perception haptique⁷³). Par exemple, dans *MP*, Deleuze et Guattari abordent l'haptique notamment dans le contexte du modèle esthétique de l'art nomade et de la distinction entre l'espace lisse et l'espace strié : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes de sens, mais laisse

⁷¹ Les différentes définitions données en lien avec l'haptique rendent compte des multiples connotations associées au terme. Voir : Anatole Bailly, *Le grand Bailly. Dictionnaire grec-français* [1894], Vanves Cedex (France), Hachette, 2018, p. 255.

⁷² Plus précisément, le terme n'apparaît même pas dans le corps du texte de *Die Spätromische Kunstindustrie*, mais seulement dans les notes, lesquelles ont été ajoutées par l'éditeur de l'ouvrage, Emile Reisch, et non pas par Riegl, bien que Reisch se soit basé sur une requête venant directement de Riegl à propos de l'emploi « inapproprié » du terme « tactile ». Il sera alors suggéré dans les notes qu'il soit lu plutôt « haptique ». Pour plus de précisions à ce sujet, se référer à la section 1 de l'article d'Yoshitaka Ota : « What is 'the Haptic'? : Consideration of *Logique de la Sensation* and Deleuze's theory of sensation », *Aesthetics*, 2013, n° 17, p. 14 à 16.

⁷³ Cet aspect est abordé au point 2.2.3.1. Voir aussi : Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 125 (note n° 126).

supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique⁷⁴ ». Les auteurs avouent alors s'inspirer directement de Riegl : « C'est Alois Riegl qui, dans des pages admirables, a donné à ce couple *Vision rapprochée-Espace haptique* un statut esthétique fondamental⁷⁵ ». Mais ils annoncent aussi qu'ils prendront leurs distances avec les conceptions portant sur l'haptique de Riegl : « Pourtant, nous devons négliger provisoirement les critères proposés par Riegl (puis par Worringer, et aujourd'hui par Henri Maldiney) pour prendre un peu de risque nous-mêmes, et nous servir librement de ces notions⁷⁶. » Cette distanciation se constate également tout au long de *FB*.

Pour Deleuze, dans *FB*, l'haptique rend bel et bien compte de relations de proximité, mais cette fois, non pas strictement entre l'œil et les propriétés « tactiles » de l'œuvre (comme c'était le cas chez Riegl), mais bien par rapport à la *perception des forces capturées par l'œuvre d'art figurale, forces rendues visibles au regard*. La vision ne palpe donc pas l'œuvre et ses propriétés tactiles, mais bien plutôt la *sensation*, laquelle est rendue « visible » par l'œuvre figurale apte à constituer une fonction de toucher propre au regard : l'œil « voit » la sensation seulement parce qu'il peut la « palper », la « toucher ». Puisque la sensation ou les forces ne sont pas perçues par la main ou les doigts, mais par une faculté de toucher attribuée à la vision, il ne s'agit donc pas d'un toucher au sens de « tactile ». En effet, l'haptique se ressent au niveau du système nerveux du corps⁷⁷. Bref, une telle faculté, qui n'a rien de proprement tactile ni d'optique, est nommée « haptique »⁷⁸.

Riegl a certainement contribué à populariser le terme « haptique », mais comme nous l'avons mentionné, il n'en a fait qu'un usage plutôt parcimonieux, le terme étant apparu en rétroaction à des critiques concernant celui originalement employé de « tactile ». Enfin, Deleuze lui-même n'utilise pas le terme « haptique » abondamment. En effet, si l'ouvrage sur Francis Bacon permet de dresser une typologie exhaustive de l'haptique à partir de la conception de Deleuze, même dans cet ouvrage clef, Deleuze n'emploie le terme « haptique » qu'avec une certaine retenue par rapport à d'autres termes. En effet, dans *FB*, il n'y a qu'une soixantaine d'occurrences de ce terme (contre plus de 150 occurrences pour le terme « sensation », ou encore plus de 300 pour celui de « Figure »). Il n'en demeure pas moins

⁷⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 614.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 614-615.

⁷⁷ Au cours de ce mémoire, nous constaterons bien souvent la relation de nombre des éléments de la logique de la sensation avec le système nerveux. Par exemple, cela est exposé au point suivant (1.2) par rapport à la sensation, au point 2.1.2 par rapport à la Figure, ou encore, au point 6.1 par rapport à l'analogie.

⁷⁸ D'une certaine manière, nous pourrions considérer que, plus qu'un simple paradigme esthétique, l'haptique se constitue en parallèle comme ce que nous pourrions désigner par l'expression « fonction esthétique », soit à la fois une faculté, un sens, et un paradigme/espace esthétique, comme nous le verrons tout particulièrement au point 1.4.

que le concept est central dans l'approche de la logique de la sensation, tel que le rapporte, par exemple, Yoshitaka Ota : « Plus encore, [...] si [l'ouvrage] *FB* est considéré comme une théorie de la sensation plus qu'une simple théorie sur la peinture de Bacon, alors il peut être dit que le concept de 'l'haptique', lequel est symbolisé par les peintures de Bacon, joue un rôle central dans la théorie de Deleuze de la sensation⁷⁹. »

1.2 L'haptique, au cœur de la logique de la sensation

Dans *FB*, Deleuze met de l'avant une logique de la sensation au détriment d'une logique de la représentation. La logique de la sensation s'exprime dans le contexte du figural, ce que Deleuze rapporte aux œuvres de Bacon, alors que la logique de la représentation est associée aux arts figuratifs. Ainsi, Deleuze distingue le figural du figuratif en fonction de facteurs et de propriétés que nous étudierons plus en détail dans les prochains points qui composent ce chapitre, mais dont nous tâcherons néanmoins d'offrir un léger résumé au courant des prochaines lignes.

Pour faire bref, et comme nous le verrons principalement au point 1.4, l'art figuratif crée un espace qui peut être tactile, optique, ou tactile-optique, alors que l'art figural se range du côté des propriétés haptiques, *lesquelles ne sont ni de l'optique, ni du tactile*, ce qui dégage un espace haptique. Les valeurs de la main mobilisées par la figuration sont le tactile (espace tactile-optique), le digital (espace optique) et le manuel propre (espace tactile/manuel), alors que celle mobilisée par le figural est l'haptique (espace haptique). Les arts qui ont pour résultat l'abstraction demeurent par extension figuratifs, car ils procèdent par exagération des pôles de la représentation, créant un espace extrémisé qui relève soit de l'optique, soit du tactile (que Deleuze désignera, dans le contexte de l'abstraction, surtout par le terme « manuel »). Les valeurs de la main associées à l'abstraction renvoient donc au digital ou au manuel propre, valeurs qui sont aussi extrémisées. Du point de vue de la logique de la sensation, la figuration et l'abstraction échouent sur le plan de la sensation. Dans le résultat figuratif, la sensation est manquée au profit d'un sensationnalisme du représenté. Dans l'abstraction, la sensation est soit trop peu présente (espace optique) ou soit complètement déchaînée (espace tactile/manuel). Seul l'art figural réussit à rendre compte du passage de la sensation, et ce, en raison de la constitution d'un espace

⁷⁹ « Moreover, [...] if *FB* is considered as a theory of sensation more than a simple theory of painting on Bacon, then it can be said that the concept of 'the haptic', which is symbolized by Bacon's paintings, plays the central role in Deleuze's theory of sensation ». Yoshitaka Ota, « What is 'the Haptic?': Consideration of *Logique de la Sensation* and Deleuze's theory of sensation », *Aesthetics*, 2013, n° 17, p. 13.

haptique et de la mobilisation d'une valeur haptique de la main et de l'œil de l'artiste (les organes de la peinture).

Ainsi, c'est bel et bien une *logique* de la sensation que met de l'avant Deleuze, dans le sens où elle se compose à la fois de logique et de sensation, quoique la logique dont il est question soit d'un ordre qui lui est propre⁸⁰. La sensation doit non seulement être présente, mais elle doit l'être d'une telle manière que ses forces peuvent être détectées et capturées.

Deleuze admet que la voie de la sensation est difficile, parce qu'elle implique de renoncer à la figuration : « L'histoire qui se raconte déjà d'une figure à une autre annule dès l'abord les possibilités que la peinture a d'agir par elle-même. Et il y a là une difficulté très grande⁸¹. » Nous comprenons alors que cette position est motivée par la conviction d'une autonomie de la peinture, laquelle ne peut pas, selon Deleuze, s'accomplir dans la figuration. Par-dessus tout, il rajoute un peu plus loin que « la sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du 'sensationnel', du spontané, etc.⁸² ». Ainsi, la sensation est certes une voie difficile, mais pas impossible, comme le prouvent les œuvres de Bacon. Mais pourquoi est-elle si difficile ? Parce qu'elle se pose comme une *voie moyenne*, ni cérébralement pure ni manuellement pure⁸³ : la voie de la sensation s'adresse directement au *système nerveux* et serait propre à une hystérie fondamentale de la peinture, laquelle « se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation⁸⁴ ». Enfin, Deleuze définit la sensation selon son caractère bidimensionnel, recouvrant à la fois les dimensions du sujet et de l'objet : « La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, l'instinct', le 'tempérament', tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet ('le fait', le lieu, l'événement)⁸⁵. »

Qu'est-ce qui différencie la sensation du sensationnalisme, le figural de la figuration ? Une attitude exemplaire qui permet de mieux saisir cette distinction concerne le désir de Bacon de peindre, non pas l'horreur, mais le cri : « En tout cas Bacon n'a pas cessé de vouloir éliminer le 'sensationnel', c'est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une sensation violente. Tel est le sens de la formule : 'j'ai

⁸⁰ Cet aspect est abordé au point 2.2.5.3. Voir aussi Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 79.

⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

⁸² *Ibid.*, p. 42.

⁸³ Nous soulignerons au point 4.2.2 comment le passage d'une « diagonale » participe à l'idée d'une « voie moyenne ».

⁸⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 53.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

voulu peindre le cri plutôt que l'horreur⁸⁶. » Par exemple, dans *Étude d'après le portrait du pape Innocent X par Velázquez* (1953)⁸⁷, il n'y a pas de narration ni d'illustration qui permettrait de se représenter l'horreur. Il n'y a que la présence du cri, laquelle est captée par un sens particulier de l'œil, la vision haptique. Le cri sollicite le système nerveux, et la sensation qu'il en résulte est nettement plus grande que celle d'une scène horrifiante, d'une *scénarisation* de l'horreur :

Mais même si l'on remarque pratiquement, comme Bacon le fait, que quelque chose est quand même figuré (par exemple un pape qui crie), cette figuration seconde repose sur la neutralisation de toute figuration primaire. Quand il peint le pape qui crie, il n'y a rien qui fasse horreur, [...] neutralisée, l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse⁸⁸.

Contrairement à l'horreur, le cri s'adresse directement au système nerveux du corps, et ce, sans aucun détour qui serait de l'ordre de la narration et de l'illustration. Le cri est donc sensation : « Suivant un mot de Valéry, la sensation, c'est ce qui se transmet *directement*, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter⁸⁹. » Le détour en question, c'est donc la figuration, laquelle est la représentation, cette dernière étant à la fois associée au narratif et à l'illustratif : « Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration⁹⁰. » Deleuze associe le domaine du figuratif à la « figuration conservée », aussi dite « figuration primaire », alors que le figural pose une figuration d'une nature tout à fait distincte, laquelle relève d'une « figuration retrouvée », aussi dite « figuration secondaire ».

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁷ Il s'agit d'une déformation d'*Innocent X*, une œuvre de Diego Velázquez peinte vers 1650. L'originale peut être visualisée en suivant ce lien :

<https://mediationsemiotiques.com/wp-content/uploads/2014/12/palazzo-doria-pamphilj-velazquez-pape-innocent-x-pamphilj-big.jpg> (dernière consultation le 28 décembre 2023).

La version de 1953 de Bacon peut être visualisée en suivant ce lien :

http://mediationsemiotiques.com/wp-content/uploads/2014/12/1953_Study-after-Velazquez-Portrait-of-Pope-Innocent-X.jpg (dernière consultation le 28 décembre 2023).

Ces illustrations proviennent de la source Web suivante :

<https://mediationsemiotiques.com/archives/4260> (dernière consultation le 28 décembre 2023).

⁸⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 42.

⁸⁹ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 40.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

1.2.1 Du gris optique de la figuration conservée au gris haptique de la figuration retrouvée

L'haptique est au cœur de la logique de la sensation deleuzienne. C'est en quelque sorte son « symptôme » le plus évident. Comme nous l'évoquions précédemment, la logique de la sensation repose sur l'idée d'une figuration retrouvée (figuration secondaire), qui n'est pas du tout de la même nature que la figuration conservée (figuration primaire). En effet, dans *FB*, Deleuze distingue la figuration conservée, aussi nommée « primaire », de la figuration retrouvée, aussi désignée par les termes « secondaire » ou encore « recrée »⁹¹. L'une est jugée factice, alors que l'autre est rangée du côté du réel : « Et ces deux figurations, la figuration conservée malgré tout et la figuration retrouvée, la fausse fidèle et la vraie, ne sont pas du tout de même nature⁹². » Deleuze rapporte donc la représentation, voire la reproduction, à la figuration conservée (la « fausse fidèle »), alors que la création de rapports originaux exprime plutôt une figuration retrouvée (la « vraie »)⁹³. De toute évidence, la critique que fait Deleuze de la figuration s'adresse précisément à la figuration conservée, ou plutôt au fait de ne s'en tenir qu'à elle, de ne conserver qu'elle, de ne réaliser les œuvres que dans ce type de figuration. C'est que la figuration conservée maintient les rapports tactiles-optiques, ce qui est rapporté à une logique de la représentation, alors que seule la figuration retrouvée permet l'émergence de ceux qui sont de l'ordre de l'haptique, ce qui s'incarne dans une logique de la sensation⁹⁴. Pour illustrer cette opposition, nous pouvons reprendre un exemple pictural donné par Deleuze concernant la couleur : le gris issu du mélange du blanc et du noir n'est pas le même que celui obtenu par le mélange du rouge et du vert. Selon Deleuze, le premier gris est optique, alors que le second est haptique, ce qu'il justifie dans une note de bas de page :

Le mélange de couleurs complémentaires donne du gris ; mais le ton « rompu », le mélange inégal, conserve l'hétérogénéité sensible ou la tension des couleurs. La peinture du visage sera *et rouge et verte*, etc. Le gris comme puissance de la couleur rompue est très différent du gris comme produit du noir et du blanc. C'est un gris haptique, et non optique. Certes on peut rompre la couleur avec du gris optique, mais beaucoup moins bien qu'avec la complémentaire : en effet, on se donne déjà ce qui est en question, et l'on perd l'hétérogénéité de la tension, ou la précision millimétrique du mélange⁹⁵.

Par rapport à la différence entre la figuration conservée et retrouvée, Deleuze distingue donc le gris optique du noir et du blanc de celui haptique du rouge et du vert. Il considère que le gris optique est

⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Voir aussi : *Ibid.*, p. 148.

⁹⁴ Ce sujet est également abordé au point 2.2.4.2. Voir notamment : *Ibid.*, p. 150.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 148, note n° 148.

indifférencié, alors que le gris haptique est colorant. En effet, venant brouiller la figuration conservée, le gris haptique permet l'émergence de nouveaux rapports, soit les tons rompus, que Deleuze distingue des rapports de ressemblance. Enfin, il explique que les tons rompus feront surgir une nouvelle figuration, retrouvée, cette fois purement figurale et issue du brouillage de la figuration conservée de la représentation. Deleuze récapitule le tout dans les propos suivants :

Ainsi pour une tête, on part de la forme figurative intentionnelle ou ébauchée. On la brouille d'un contour à l'autre, c'est comme un gris qui se répand. Mais ce gris n'est pas l'indifférencié du blanc et du noir, c'est le gris coloré, ou plutôt le gris colorant, d'où vont sortir de nouveaux rapports (tons rompus) tout différents des rapports de ressemblance. Et ces nouveaux rapports de tons rompus donnent une ressemblance plus profonde, une ressemblance non figurative pour la même forme, c'est-à-dire une Image uniquement figurale⁹⁶.

Nous constaterons un peu plus tardivement, soit au second chapitre, que le mélange noir-blanc rend compte d'un traitement des couleurs suivant des *rapports de valeur*, apparentés à une sorte de « luminisme », alors que celui rouge-vert donne un gris haptique, car il s'effectue selon des *rapports de tonalité*, associés au colorisme⁹⁷.

1.2.2 *Run Time Error*: L'exemple d'une figuration retrouvée (et d'une musique haptique)

Run Time Error, une œuvre musicale du compositeur danois Simon Steen-Andersen (1976), illustre de façon particulièrement explicite l'enjeu de l'haptique ainsi que la notion deleuzienne de figuration retrouvée dans le paradigme de l'audible. Elle consiste en une installation ou un parcours audiovisuel dont la durée varie de trois à 60 minutes. Chaque exécution de l'œuvre est unique, car *Run Time Error* a été conceptualisée de sorte à pouvoir s'adapter à chaque lieu où elle prend place. Créée pour la première fois en 2009, l'œuvre a été exécutée, à ce jour, plus d'une soixantaine de fois⁹⁸. À chacune de ces occasions, *Run Time Error* est « réécrite », puisque l'expression empirique des exigences compositionnelles qui la constituent varie de lieu en lieu, bien que les exigences en elles-mêmes demeurent fixes. Ainsi, l'œuvre suit trois règles fondamentales, dont l'application dépendra nécessairement du site où elle prendra place. Premièrement, pour la composition, il n'est possible que d'utiliser les objets se trouvant directement sur le lieu de l'exécution. Deuxièmement, chacun des objets et des instruments exploités dans la composition ne peut être utilisé qu'une seule fois. Finalement,

⁹⁶ Dans ces propos, notons le dynamisme impliqué par les termes « coloré » et « colorant », ce qui renvoie à l'idée d'un en train de se faire, c'est-à-dire au mouvement constant, au devenir. *Ibid.*

⁹⁷ Cela est abordé plus précisément au point 2.2.2.2.

⁹⁸ Selon le site Web du compositeur :

<https://www.simonsteenandersen.com/projects/run-time-error> (dernière consultation le 1^{er} novembre 2023).

chaque action/son doit avoir un point d'association immédiat avec les actions/sous qui précèdent et qui suivront⁹⁹.

Run Time Error exploite deux aspects qui nous apparaissent de l'ordre de la figuration retrouvée. Premièrement, l'œuvre reconfigure l'idée de la musique concrète via une dimension qui relève du documentaire et qui se situe à la croisée de plusieurs initiatives créatrices qui ont marqué le courant de la musique acousmatique. Deuxièmement, *Run Time Error* accorde aux objets ordinaires un rôle instrumental qui relève du musical, lequel n'a rien à voir avec la fonction usuelle de ces objets. Ces deux aspects répondent à un principe de figuration retrouvée, puisqu'ils sont ici réarticulés de manière inédite, notamment par la dimension *en direct*, voire *in situ* de l'œuvre, laquelle influence parallèlement le processus de montage qui concerne tant la manifestation plus globale de l'œuvre que la disposition du parcours et la manière dont les objets y seront sollicités. Steen-Andersen exploite donc des éléments de l'ordre de la figuration conservée (une tradition musicale et des objets du quotidien), mais d'une telle manière que ces éléments se voient reconfigurés selon une identité propre et singulière, laquelle se distingue fortement de celle usuelle. Pour la compréhension des propos qui suivront, il est pertinent d'avoir une bonne idée du déroulement général de l'œuvre. Nous tâcherons de présenter un bref aperçu d'une version de *Run Time Error* captée à Londres le 12 mars 2014 au Queen Elizabeth Hall du Southbank Center¹⁰⁰.

Dans cette version exécutée par Steen-Andersen, le parcours est circulaire : il termine exactement là où il commence. C'est au centre de la scène que les premiers sons de l'œuvre sont captés par le compositeur, micro à la main, suivant le frottement/glissement d'un balai à percussions sur plusieurs objets inusités, comme une série de lutrins empilés dans leur chariot de rangement, un clavier d'ordinateur, le dessous d'un bac de plastique, les échelons d'une échelle, ou encore le clavier d'un piano à queue. Ensuite, une boîte en carton est bottée par le compositeur et projetée sur un autre objet. En parallèle, Steen-Andersen descend de la scène du côté cour (en coordonnant le son de ce geste avec celui de la boîte et de l'autre objet, lesquels tombent) et poursuit le parcours en se dirigeant vers la sortie de la salle. Il varie alors les modes de jeu qu'il emploie avec le balai, par exemple, en le tapant contre des sièges, ce qui donne un effet de variation dans la durée des sons (ceux-ci sont de plus courte

⁹⁹ Pour en apprendre davantage au sujet du processus de création, consultez cette vidéo qui offre un aperçu sur les coulisses de la conception d'un parcours de *Run Time Error* : https://youtu.be/zQve3l6I3Mw?si=l2R3aWGGRFZqA_Z6b (dernière consultation le 5 décembre 2023).

¹⁰⁰ Cette version peut être visionnée en suivant ce lien : https://youtu.be/-_g26h9YJRU?si=nwBSV9WRVMvklgny (consulté pour la dernière fois le 1^{er} novembre 2023).

durée que les sons occasionnés par la technique du frottement). S'enchaînent alors plusieurs autres éléments, tels que le son du glissement d'une feuille de papier sur le sol des marches de la salle, et celui du décollement de bandes de ruban adhésif (*duct tape*) collées à divers endroits, comme le sol des marches ou le mur de la salle.

Steen-Andersen poursuit ainsi le parcours pendant quelque temps, faisant généralement intervenir le balai en le frottant sur des murs en béton, des murs de bois « crevassés », un sol tapissé, et termine ce geste de frottement du balai par un geste incisif sur une grille de ventilation fixée sur un mur en dehors de la salle. Cette grille est un élément de transition qui repose sur l'éolien, car Steen-Andersen troque alors rapidement le balai pour le micro, captant les sons aériens du système de ventilation. Il se dirige ensuite vers une série de ventilateurs de table et de ventilateurs sur pieds, lesquels sont en marche, et qui ont été préalablement « préparés », que ce soit par la fixation d'objets divers sur eux, ou bien par leur disposition dans l'espace (par exemple, couché face contre le sol), préparation qui vise à altérer la couleur du son produit. Le son des ventilateurs prend alors une expression qui module du souffle de l'éolien à une sorte de grondement.

Nous en arrivons à un autre point de transition assuré par la captation du son des fréquences d'une radio et de celui d'une souffeuse à feuilles actionnée. Cette dernière propulse un ballon – dont la trajectoire repose sur un certain hasard – que le compositeur poursuit en tâchant de capter le son du roulement du ballon sur le sol. S'enchaîne le son de l'effondrement de plaques de bois rectangulaires disposées verticalement (comme un parcours de dominos), ce qui active le mouvement d'une balle de golf. Celle-ci détale une rampe et rencontre sur son passage plusieurs petits « obstacles » visant à varier le son qu'elle produit dans son parcours. La balle termine dans un entonnoir bricolé à l'aide du goulot d'une bouteille d'eau de type 5 gallons, duquel elle tombera, après quelques mouvements circulaires effectués dans l'entonnoir, en rebondissant sur le sol.

Une autre transition est ici remarquable, puisque le compositeur quitte les sons de type « roulement » pour retourner à une exécution de sons occasionnés par des frottements. Une chaise est tirée au loin par une intervention invisible, dont le son est toujours capté par Steen-Andersen, qui s'élance à sa poursuite. La sonorité produite par le glissement sur le sol des pattes de la chaise tirée au loin est réitérée et variée par un jeu similaire sur d'autres mobiliers, comme des chaises constituées de matériaux différents de celle initiale et une table. Steen-Andersen poursuit le parcours en s'élançant sur une chaise à roulettes (dont il capte le son), se relève et en actionne le système hydraulique qui permet de relever la hauteur du siège, toujours en captant les sonorités produites. Le trajet continue avec le

compositeur qui démarre un système d'ascenseur (qui permet d'ordinaire aux personnes à mobilité réduite de traverser des marches). À l'intérieur, il en capte non seulement le son du mécanisme, mais aussi les crépitements occasionnés par le mouvement de la plateforme mobile. S'ensuivent quelques secondes transitives silencieuses, le temps que Steen-Andersen sorte du dispositif et poursuive le parcours.

L'œuvre continue alors sur le son d'un cintre muni d'une tête en métal qui glisse vers le bas d'un long cylindre métallique posé à la diagonale vers le sol. En parallèle, le parcours revient graduellement à l'intérieur de la salle de concert, côté jardin, où les sonorités entendues évoquent une sorte de roulement. À cet effet, un petit cylindre de métal est roulé sur le sol. Le son produit par ce geste s'enchaîne avec celui occasionné par le roulement d'une bouteille d'eau vide de type 5 gallons exécuté par Steen-Andersen, jusqu'à ce que la bouteille en arrive au bord des marches de la salle de concert. Elle se met alors à les détailler dans un mouvement qui relève d'un profond hasard, et dont les sonorités sont captées jusqu'à ce que la bouteille parvienne à l'avant-scène. Le matériau de plastique crée un son particulier lors de ces rebondissements, caractérisé par une certaine rondeur. Le compositeur enchaîne alors avec un son d'une autre nature, mais toujours donné par une matière en plastique. Il se munit ainsi d'une petite bouteille d'eau à usage unique (vidée de son eau) qu'il écrase entre ses mains en faisant travailler dynamiquement le matériau. En parallèle, il remonte sur la scène et enchaîne le même mouvement, mais cette fois sur un récipient en aluminium (canette). S'ensuit quelques mouvements transitifs de sons frottés, soufflés/aspirés, lesquels convergent vers un son dont la source est intentionnellement laissée ambiguë par le contexte audiovisuel de l'œuvre : s'agit-il de celui électrique des lumières ou bien de celui fréquentiel des haut-parleurs ? S'entend alors un message générique, mais propre à la salle, lequel vise à accueillir les spectateur·rice·s tout en les invitant à éteindre leurs appareils téléphoniques. Enfin, Steen-Andersen reprend son parcours vers les installations initiales situées au centre de la scène et celui-ci se boucle avec une reprise légèrement variée des matériaux de départ, comme le frottement du balai à percussion sur les lutrins empilés. Voyons à présent plus précisément comment *Run Time Error* rend compte de la notion de figuration retrouvée.

Premièrement, le volet sonore de l'œuvre se rapporte au genre de la musique acousmatique et « sonne » comme de la musique concrète. Néanmoins, la particularité de *Run Time Error*, c'est d'y joindre simultanément un volet visuel, ce qui permet à l'auditeur·rice de retracer la source du son. En dévoilant les sources des émissions sonores, l'œuvre se distingue donc de la tradition de la musique concrète ou acousmatique, où de telles sources demeurent généralement invisibles. Or, dans la

perspective proprement auditive, l'œuvre se rapporte bel et bien à de la musique concrète/acousmatique. Ainsi, *Run Time Error* réarticule ce genre musical dans une dimension nouvelle et inédite : non seulement en offre-t-elle le résultat sonore, mais elle le fait en *documentant* les sources sonores. Plus encore, elle le fait en direct et dans le cadre d'un parcours mobile. D'ailleurs, ce processus de documentation est en lui-même créatif et participe fondamentalement à la constitution de l'œuvre : un parcours est soigneusement imaginé, puis habilement exécuté/parcouru.

De plus, chaque son est émis selon un procédé de *montage* qui relève de la constitution même du parcours. Le processus de création/composition est donc lui-même reconfiguré par rapport aux procédés conventionnels de la musique concrète/acousmatique. En effet, traditionnellement, dans ce type de musique, les sons sont *d'abord* captés, par exemple sur bandes, puis s'ensuit un processus de montage, lequel est généralement non linéaire, et consiste en des phases de raccordement, de découpage, etc., réalisées directement sur les bandes. Or, dans *Run Time Error*, l'essentiel du « montage » (l'enchaînement concret des sons) est déterminé *avant* la captation en tant que telle, le montage ne se réalisant concrètement que dans la « linéarité » du parcours imaginé, puisque l'aspect « linéaire » du parcours (ou de l'installation), ne pouvant être interrompu, ne permet pas l'activité des processus de montage pendant ou après la captation des sons. Le « montage » doit donc être déterminé à l'avance pour ensuite se réaliser « en direct ». Ainsi, les sons se révèlent au fur et à mesure qu'il y a progression dans le parcours. Le travail de montage à proprement parler s'effectue donc *avant* et *pendant* l'exécution de l'œuvre, correspond à la phase de conception et de mise en place du parcours ainsi que dans la performance même du parcours, et se concentre majoritairement sur l'enchaînement des sons, puisqu'il n'implique pas les processus de montage traditionnels (raccordement, découpage, etc.) qui interviennent plutôt après coup.

Deuxièmement, *Run Time Error* exploite des objets du quotidien en leur conférant un rôle musical. Ainsi, en utilisant ces objets de manière non conventionnelle, Steen-Andersen dévoile leurs propriétés inédites dans un contexte musical. Comme il n'y a pas de montage pendant l'exécution ou suivant la captation des sons, les objets sont préalablement interrogés sur leurs potentialités musicales, voire « bricolés » entre eux à cet effet. Durant le parcours/la captation, le compositeur en fait une exploitation généralement brute, soit sans traitement numérique ou électroacoustique (ce qui consisterait en un travail de postproduction sur la bande comme on le retrouve dans la musique acousmatique). C'est donc un usage généralement « acoustique » qu'il fait de ces objets, les traitant comme des instruments de musique à proprement parler. La disposition de ces instruments emprunte

à la spatialisation, bien que le rendu sonore s'en distingue. Ainsi, les objets ordinaires sont repensés en fonction de leurs propriétés propres auxquelles Steen-Andersen confère une expression musicale. Plus encore, le compositeur leur accorde parfois un espace expressif qui repose sur la contingence. Par exemple, vers la fin du parcours que nous venons de détailler, c'est plus d'une dizaine de secondes que le compositeur consacre à la sonorité de la bouteille d'eau vide de type 5 gallons qui dévale les marches de la salle jusqu'à l'avant-scène, et ce, sur une représentation de *Run Time Error* de moins de cinq minutes !

Run Time Error, par sa manière de revisiter les genres musicaux acousmatiques via un aspect « documentaire » en direct, ainsi que par l'usage improbable d'objets du quotidien qu'elle sollicite à titre d'instruments musicaux, constitue un exemple musical pertinent et éloquent de la notion de figuration retrouvée. Bien que l'œuvre emprunte à plusieurs initiatives créatives du XX^e siècle¹⁰¹, elle les réarticule dans une manière qui lui est propre qui ne peut être réduite qu'à une seule d'entre elles. Par un équilibre entre une intervention cérébrale et manuelle dans le processus de création et dans la création même, l'œuvre rend compte d'une valeur haptique de la main. L'œuvre, bien qu'audiovisuelle, dégage un espace haptique où les objets résonnent haptiquement suivant leur activation selon différents types de « toucher » : nous ne touchons pas les objets, mais leurs sonorités s'entendent comme des « frottements », des « glissement », et par extension, comme des « roulements » ou encore des « soufflements », s'exprimant alors comme des sensations captées par une faculté haptique constituée dans nos organes perceptifs mobilisés.

En somme, pour reprendre trois principes en lien avec l'haptique que nous exposerons respectivement aux chapitres 4, 5 et 6, *Run Time Error* répond à la fois au devenir comme principe dynamico-temporel (chapitre 4), à l'indiscernabilité comme principe de « localité » (chapitre 5), et au modèle analogique comme principe opératoire (chapitre 6). Le devenir s'incarne dans *Run Time Error* comme un principe dynamico-temporel, parce que l'œuvre fait passer une diagonale (voie moyenne) à

¹⁰¹ En effet, nous pourrions par exemple citer les travaux de Pierre Schaeffer au sujet de la mobilisation d'objets ordinaires pour la composition musicale, bien que les sources sonores ne soient pas visuellement explicites dans ses œuvres. Quant à l'aspect documentaire, nous pourrions alors mentionner l'œuvre *Water Walk*, de John Cage. Dans *Water Walk*, œuvre solo conçue pour être performée à la télévision, les sources des émissions sonores sont rendues visibles, mais le parcours en lui-même demeure plutôt statique. En effet, les objets y sont disposés de la même manière qu'un-e percussionniste disposerait ses instruments, c'est-à-dire en s'entourant d'eux. Néanmoins, il est intéressant de constater que Cage a préalablement « préparé » les instruments de *Water Walk*, par exemple en ajoutant des objets dans la queue du piano ou bien en faisant bouillir de l'eau, et ainsi de suite, tout comme le fait Steen-Andersen dans *Run Time Error*. Enfin, le parcours est soigneusement régulé à l'aide d'un chronomètre et d'indications de minutage à suivre inscrites dans la partition. Voir, par exemple : https://www.johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=242 (dernière consultation le 17 décembre 2023).

la fois dans l'histoire musicale (genre de la musique concrète/musique acousmatique) et dans les propriétés des objets eux-mêmes, lesquels sont réinvestis dans une perspective tout à fait nouvelle. Cela rend compte non seulement de la figuration retrouvée, mais aussi d'un « oubli » par rapport aux fonctions initiales des objets et des codes traditionnels de la musique classique (histoire), c'est-à-dire des données représentatives de la figuration conservée. Plus encore, l'œuvre se situe à petite comme à grande échelle dans un devenir : celui de l'histoire musicale et des propriétés des objets, certes, mais l'œuvre elle-même n'est jamais finale, figée, fixe ou statique. En effet, installation ou parcours, *Run Time Error* s'effectue dans le mouvement. Précisons également que l'œuvre se personnalise en fonction de chacun des lieux où elle prend place, ce qui fait que son expression concrète est toujours en devenir. De surcroît, caractérisée comme un « concept pour lieu spécifique¹⁰² », *Run Time Error* est un ensemble d'une multiplicité de versions d'elle-même et dont le catalogue est toujours en train de se faire¹⁰³. L'indiscernabilité comme principe de « localité » se décèle dans *Run Time Error* où, bien que l'on reconnaisse les objets mobilisés, ceux-ci ne sont pas mobilisés pour leurs fonctions d'usages : une zone d'indiscernabilité est posée par Steen-Andersen, non seulement par rapport aux objets, mais aussi quant au genre musical, puisque, bien que cela sonne comme de la musique concrète, le processus est tout autre que celui emprunté pour les musiques acousmatiques. Le compositeur répond au problème de la ritournelle (que nous aborderons au point 5.2.1) par une approche « schizophrénique » du musical. En outre, ici, la musique est molécularisée, non pas dans ses structures, mais dans les matériaux mêmes qui l'expriment et la composent, car des centaines d'objets différents sont sollicités dans *Run Time Error*. Enfin, l'œuvre répond au modèle analogique plutôt qu'au modèle digital, ce qui marque le principe opératoire de *Run Time Error*. En effet, la composition s'opère par la « modulation » (modèle analogique) et non pas par la ressemblance ou la similitude (modèle digital), comme le montre l'utilisation des objets et le type de musique qui en découle.

1.3 La toile blanche de tous les possibles et des impossibles

Nous avons déjà souligné l'association de la figuration à la représentation, ainsi que les revers illustratif et narratif qui composent la représentation. Nous avons également abordé la distinction entre

¹⁰² Voir la description de l'œuvre sur le site Web de Simon Steen-Andersen : <https://www.simonsteenandersen.com/projects/run-time-error> (dernière consultation le 5 décembre 2023).

¹⁰³ Voir le catalogue des exécutions de *Run Time Error* sur le site Web de Simon Steen-Andersen : <https://www.simonsteenandersen.com/projects/run-time-error> (dernière consultation le 5 décembre 2023).

la figuration conservée et retrouvée. Il est désormais temps d'explorer le rôle actif que joue l'artiste dans la création d'une œuvre.

Puisque la figuration conservée ne peut être complètement éliminée, il relève de l'artiste d'agir, c'est-à-dire, au sens deleuzien, de constituer un « diagramme »¹⁰⁴, lequel est fait de traits et de marques manuelles libres. Encore, ces traits sont en eux-mêmes insuffisants et requièrent d'être *manipulés* : l'artiste doit faire *usage* du diagramme, le rendre opératoire, le contrôler, car, autrement, le diagramme est complètement déchaîné et plonge le tableau dans le chaos. Sans cette intervention de l'artiste, le tableau échoue manuellement : le diagramme est inopératoire et le cliché est mutilé, malmené. Mais le tableau peut aussi échouer visuellement, soit lorsqu'il se borne au niveau de la figuration conservée (absence de diagramme). Deleuze résume ces échecs ainsi :

Il y a deux manières en effet dont le tableau peut échouer, une fois visuellement, et une fois manuellement : on peut rester empêtré dans les données figuratives et l'organisation optique de la représentation ; mais on peut aussi rater le diagramme, le gâcher, le surcharger tellement qu'on le rend inopératoire (c'est une autre manière de rester dans le figuratif, on aura mutilé, malmené le cliché)¹⁰⁵.

Ainsi, pour transposer cela à la musique en reprenant l'exemple de *Run Time Error*, c'est un tel parcours qui a dû être traversé afin de reconsidérer l'usage des objets mobilisés par l'œuvre : Steen-Andersen a non seulement incorporé un diagramme dans les objets communs qu'il utilise pour sa composition, ainsi que dans le genre musical, mais il maîtrise le diagramme de telle sorte qu'il est opératoire. La peinture, selon Deleuze, n'est donc pas du tout une activité passive ou contemplative, mais bien une réelle lutte contre les clichés, c'est-à-dire contre les données de la figuration conservée, lesquelles occupent déjà et d'abord la toile avant toute chose :

Il y a toujours déjà des clichés sur la toile, et si le peintre se contente de transformer le cliché, de le déformer ou de le malmené, de le triturer dans tous les sens, c'est encore une réaction trop intellectuelle, trop abstraite, qui laisse le cliché renaître de ses cendres, qui laisse encore le peintre dans l'élément du cliché, ou qui ne lui donne pas d'autre consolation que la parodie¹⁰⁶.

En fait, la toile « vierge » déborde déjà tellement de clichés de toutes sortes donnés par l'histoire (photos, journaux, images-cinéma, image-télé, clichés psychiques, clichés physiques, etc.¹⁰⁷) qu'elle plonge obligatoirement l'artiste dans un monde de représentations et de figurations conservées, ce qui constitue en soi une tâche pré picturale, tâche que nous désignons par l'expression « plongée dans la

¹⁰⁴ Nous aborderons le diagramme au second chapitre, plus précisément au point 2.2.1.

¹⁰⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 95.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

toile ». Ainsi, les peintres doivent forcément passer par les clichés et les probabilités, mais sans savoir si la sortie de la toile sera réussie. En effet, dans la perspective figurale, la peinture est une activité « risquée », puisqu'il n'y a aucune garantie *probabilitaire* (mais seulement des chances *basardeuses*) que le tableau n'échouera pas, c'est-à-dire que l'artiste réussira sa « sortie de la toile », et qu'il échappera aux données de la figuration conservée en constituant une figuration retrouvée. La sortie de la toile coïncide avec la constitution d'une « Figure »¹⁰⁸ désormais arrachée au figuratif, laquelle dépend à son tour de l'usage et de la manipulation que fait le ou la peintre des traits et des marques manuelles libres (diagramme).

Face à ce problème de la sortie de la toile, Deleuze se montre sévère envers les peintres qui, selon lui, n'arrivent toujours pas à mener adéquatement une telle lutte : « Cliché, clichés ! On ne peut pas dire que la situation se soit arrangée depuis Cézanne. Non seulement il y a eu multiplication d'images de toutes sortes, autour de nous et dans nos têtes, mais même les réactions contre les clichés engendrent des clichés¹⁰⁹. » Un peu plus loin, il ajoute : « Tous les copieurs ont toujours fait renaître le cliché, de cela même qui s'en était libéré. La lutte contre les clichés est une chose terrible¹¹⁰. » Le *jugement*, cet effort de pensée critique, devient donc la bouée de sauvetage des peintres :

Tant de gens prennent une photo pour une œuvre d'art, un plagiat pour une audace, une parodie pour un rire, ou pire encore une misérable trouvaille pour une création. Mais les grands peintres savent qu'il ne suffit pas de mutiler, malmener, parodier le cliché pour obtenir un vrai rire, une vraie déformation. Bacon a sur lui-même la même sévérité que Cézanne, et, comme Cézanne, perd beaucoup de tableaux, ou y renonce, les jette, dès que l'ennemi réapparaît. Il *juge* : la série des Crucifixions ? trop sensationnelles, trop sensationnelles pour être senties¹¹¹.

Bref, si la toile est blanche, elle n'est pas vierge pour autant. Assiégée d'une abondance de clichés qui engage les peintres dans une lutte féroce, l'issue de la sortie de la toile est incertaine. La lutte contre le cliché est risquée. Elle nécessite donc beaucoup de prudence, de ruse et de reprise¹¹². En effet, une telle lutte est toujours à recommencer, que ce soit à chaque tableau ou à chacun des moments du tableau¹¹³.

¹⁰⁸ La notion de Figure est abordée au point 2.1.2.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 85.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Nous soulignons. *Ibid.*

¹¹² Nous évoquons ces propos au point 2.1.2. *Ibid.*, p. 91.

¹¹³ *Ibid.*

1.3.1 L'enjeu de la toile blanche en musique

Il est intéressant de constater des similitudes dans le discours de Dusapin entre ce que rapporte Deleuze du travail des peintres concernant leur plongée dans la toile, et ce que raconte le compositeur par rapport à son approche de la création musicale. En effet, la confession suivante de Dusapin est plutôt éloquente à ce sujet : « J'ai souvent le sentiment que mon travail s'articule en désarticulant les partitions déjà faites : j'entre à l'intérieur, je fouille, j'écarte, et je découvre des connexions que j'espère nouvelles¹¹⁴. » Ensuite, le compositeur précise sa démarche en rapportant un processus qui s'apparente à la sortie de la toile : « Je vais chercher au plus profond de cette matière, je l'extirpe, la remonte à la surface et, de ce peu d'éléments, je produis une 'autre' musique. Une musique 'entre'¹¹⁵. »

Ces propos sont en résonance directe avec la traversée de la toile décrite par Deleuze dans *FB*, ce qui correspond à la problématique d'y plonger et d'en sortir, de faire « surgir à la surface » ce qui deviendra l'œuvre, ce petit quelque chose de nouveau que l'on atteint, ou qui ne prend son expression qu'en fonction d'un principe propre à la figuration retrouvée. Chez Dusapin, cette traversée est une plongée dans les forces du chaos, dans le CsO¹¹⁶ de la musique, afin d'en extirper un petit quelque chose (ce qui est tout à fait en phase avec la conception philosophique de l'immanence si chère à Deleuze et Guattari) et de l'en sortir pour qu'il trouve son expression : « Composer, ce serait sculpter de l'intérieur plutôt qu'ébaucher par l'extérieur¹¹⁷. » Il y aura alors constitution d'une chaomose¹¹⁸. Mais encore faut-il remonter à la surface ce petit quelque chose de sorte qu'il conserve ses propriétés issues d'un « autre monde », lesquelles ne sont justement pas encore « au monde », c'est-à-dire dans celui où elles doivent émerger :

Quand j'écris ma musique, je sais exactement quand et où je me débats avec la matière, au sens vraiment physique. Et je l'exprime. C'est-à-dire que ça s'entend. Dans le début de *Aufgang*, on entend une ligne de violon qui est très aiguë, et une ligne qui est très grave. C'est le degré zéro de l'harmonie et de l'expression en somme, tant elles sont distantes. Encore une fois, c'est une métaphore. Mais il est évident que ces deux lignes-là ne sont pas dans le

¹¹⁴ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 120.

¹¹⁵ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 120-121. Nous nous permettons ici d'anticiper certaines notions qui seront au cœur de nos réflexions à partir du chapitre 3. Notons que la façon dont Dusapin semble réussir sa sortie de la « toile » correspond, d'une certaine manière, à l'opération de la « diagonale », concept caractéristique des lignes de la musique moléculaire deleuzo-guattarienne. Nous explorerons le concept de la diagonale au point 4.2.2. En outre, nous remarquerons que son opération se rapporte à celle de la figuration retrouvée.

¹¹⁶ Le CsO est défini au point 4.1.2.

¹¹⁷ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 121.

¹¹⁸ Nous aborderons la chaomose au point 6.2.2.

même monde, et qu'elles vont tenter de se rejoindre, de trouver une sorte de champ d'entente ou de bataille¹¹⁹.

C'est précisément le principe même de la création, laquelle n'est pas qu'un simple agencement de données figuratives, mais la sortie brute d'expressions jusqu'alors inédites au monde, mais en voie de venir au monde, une création en train de se faire. Dusapin affirme justement que « composer, ce n'est pas agencer en chaînes causales des données empiriques pour nous offrir un rationalisme que la musique ne réclame pas¹²⁰ ». En ce sens, la conception du compositeur s'oppose aux opérations de transformations du modèle digital, et s'apparente davantage aux opérations de déformations du modèle analogique, modèles que nous pouvons associer respectivement à la figuration conservée et à la figuration retrouvée¹²¹.

Un processus similaire à la démarche de Dusapin se remarque du côté de Criton, dont la musique, si elle peut être qualifiée de « microtonale », repose surtout, selon elle, sur la « microvariabilité »¹²². À ce propos, la compositrice explique que « les variables ne se cantonnent pas aux hauteurs mais s'étendent à tout ce qui façonne le son : les instruments, les techniques de jeu, mais aussi les distances, les lieux et les matériaux¹²³ ». Selon elle, « composer avec des variables est une position pragmatique. Je procède par analyse, cartographies, assemblages, connexions, selon chaque cas¹²⁴ ». Tout comme chez Dusapin – et comme pour les peintres – Criton arpente les données figuratives de la « toile » musicale afin d'en faire émerger quelque chose d'inédit, c'est-à-dire d'effectuer la constitution d'une mise en audibilité de forces jusqu'alors non audibles, voire inédites : « Pour moi, faire de la musique, c'est partir de quelque chose qui est tout à fait inaudible, indicible, comme d'un monde aphasique, pour trouver ce qui fait rythme, ce qui s'organise et le faire passer dans le son¹²⁵. » Criton rapporte en outre que la microvariabilité procède par de fines divisions, lesquelles lui « permettent de différencier des qualités et de produire des individuations sonores spécifiques. Elles [lui] permettent aussi de rendre

¹¹⁹ Pascal Dusapin et Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 112. Dans l'ouvrage, un extrait du manuscrit concernant ce moment est joint à titre de « Figure 18 ».

¹²⁰ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 121.

¹²¹ L'ensemble de ces notions est exploré au point 6.1.

¹²² En effet, dans un entretien, Criton mentionne ceci : « Le terme de microtonalité me convient pour désigner l'emploi de micro-intervalles... En revanche, le terme 'tonalité' me gêne, car il se réfère à une structuration hiérarchique des composantes sonores et privilégie souvent une identité sonore centrée sur la notion d'harmonicité, ce qui me semble réducteur et exclusif. [...] Je parlerai plutôt de microvariabilité. » Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 24.

¹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Olivier Apprill, Pascale Criton et Jean-Claude Polack, « L'instant d. Extraits d'un entretien », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 30, printemps 1997, p. 11.

audibles des états acoustiques qui ne pourraient pas être produits avec les intervalles conventionnels en demi-ton¹²⁶ ». Enfin Criton confie s'être « tournée vers les pensées qui [l']aidaient à élaborer une approche sensible des petites différences¹²⁷ » et confirme d'ailleurs une correspondance entre son approche de la microvariabilité et l'univers philosophique deleuzien : « C'est une structuration libre qui rejoint l'idée de *multiplicité* chez Deleuze, laquelle croît avec ce qui la compose¹²⁸. » De manière plus globale, Criton rapporte sa démarche à l'« enjeu de l'*affect en partage*¹²⁹ », lequel concerne la manière dont les « microévénirs et micro-perceptions rejoignent une dimension collective *non déterminée par avance*¹³⁰ ». À ce sujet, elle ajoute : « Cette dimension de l'imperceptible et de l'impersonnel me paraît importante aujourd'hui.¹³¹ » Cette dernière évocation à propos de l'imperceptibilité n'est pas anodine, mais nous ne l'explorerons qu'au chapitre 5. En résumé, Dusapin et Criton témoignent, dans le paradigme de l'audible, d'un enjeu similaire à celui de la toile blanche en peinture. En outre, leur démarche de création emprunte un parcours semblable à celui des peintres, lequel implique de plonger dans la « toile » et d'en sortir.

1.4 L'haptique dans l'histoire

Dans *FB* (mais aussi dans *MP*¹³²), Deleuze fait une esquisse des différentes tendances artistiques empruntées par la peinture occidentale dans son histoire¹³³. Pour notre propos, c'est moins la périodisation de ces tendances en elle-même qui nous intéresse, mais bien plutôt les conclusions que Deleuze en tire. Ces conclusions sont notamment exposées dans *FB*, et c'est pourquoi nous nous restreindrons à cet ouvrage. Ainsi, Deleuze tire des conclusions à partir de cette périodisation. Celles que nous exposerons ici sont de trois ordres et concernent les types de résultats artistiques, les espaces

¹²⁶ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 22-23.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁹ Olivier Apprill, Pascale Criton et Jean-Claude Polack, « L'instant *d*. Extraits d'un entretien », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 30, printemps 1997, p. 12.

¹³⁰ Nous soulignons. *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 614-625.

¹³³ Cette périodisation ne sera « achevée » qu'après la publication de l'ouvrage *Le Pli. Leibniz et le Baroque* en 1988. C'est donc sept ans après la publication de *FB*. Or, cet ouvrage présente la tendance artistique du baroque, laquelle se caractérise par le jeu de plis et de déplis. Puisque nous tâchons de rester au plus près de *FB*, et que les conclusions que nous relevons sont directement prélevées de cet ouvrage, nous n'aborderons pas la tendance du baroque, mais nous nous devons au minimum de le souligner.

dégagés, et les valeurs de la main mobilisées par les pratiques artistiques et les œuvres qui se rapportent à ces tendances, et dont nous avons offert un bref aperçu au point 1.2.

Or, avant d'entrer directement dans ces ordres de conclusions, il s'avère pertinent de résumer brièvement les tendances périodisées par Deleuze dans *FB*, tout en soulignant le lien généalogique concernant l'haptique. C'est justement ce lien que tente de retracer Deleuze parmi ces différentes tendances de la peinture qu'il relève, notant les prémices de l'haptique dans l'art égyptien, puis une disparition progressive des propriétés haptiques au profit de celles de l'ordre du visuel (optique) ou du manuel (tactile). Or, dans la peinture de Bacon, Deleuze voit une réaffirmation de l'haptique.

1.4.1 Une généalogie de l'haptique

Deleuze esquisse, dans *FB*, une périodisation (non nécessairement linéaire) des tendances qu'auraient empruntées la peinture occidentale au courant de son histoire¹³⁴. Ce paysage global des parcours de la peinture illustre le cheminement et la présence de l'haptique à travers ces tendances. Concernant les tendances picturales, Deleuze s'inspire en partie de Riegl et souligne celles de l'art égyptien, l'art grec/classique, l'art byzantin, l'art barbare/gothique, et deux tendances du modernisme en peinture : celle de la peinture abstraite, et celle qui regroupe l'expressionnisme abstrait, l'art informel et l'*action painting*. Enfin, il y a Bacon, que Deleuze range dans une « tendance » bien distincte.

Pour Deleuze, l'haptique relève fondamentalement de l'art égyptien. S'inspirant directement des propos de Riegl à cet effet, il rapporte que « le bas-relief opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main, parce qu'il a pour élément la surface plane¹³⁵ ». Pour Deleuze et Riegl, c'est la surface plane qui permet la constitution d'une fonction haptique de la vision puisque, opérant selon une certaine proximité, « celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher, bien plus elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile, ou plutôt haptique ; elle assure donc, dans la 'volonté d'art' égyptienne, la réunion des deux sens, le toucher et la vue, comme le sol et l'horizon¹³⁶ ». Donc, fondamentalement, l'haptique trouverait son essence dans l'art égyptien, notamment en rapport avec l'agencement de bas-relief, et les principes de la surface plane, de la proximité du fond et de la forme,

¹³⁴ Cette périodisation se retrouve essentiellement au chapitre 14. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 115-126.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹³⁶ À noter que l'expression de « volonté d'art » renvoie au concept de *Kunstwollen* de Riegl, lequel est abordé au point 1.6.3. *Ibid.*

du « contour » qui isole la forme en tant qu'essence, ou encore de la « Figure érigée » (figure de la pyramide)¹³⁷.

Or, l'art égyptien, bien qu'il dégage un *espace haptique*, n'atteint pas encore à une logique de la sensation en raison de sa dimension géométrique : « C'est [...] une géométrie du plan, de la ligne et de l'essence, qui inspire le bas-relief égyptien¹³⁸. » L'haptique s'y exprime donc différemment que dans le figural, tendance que Deleuze rapporte aux œuvres de Bacon, et surtout, qu'il ancre dans une *logique de la sensation*, laquelle n'est en revanche pas directement associée à l'haptique égyptienne¹³⁹, ce que nous approfondirons lorsque nous aborderons la tendance du figural associée à Bacon.

Si l'art égyptien est la tendance dans laquelle Riegl et Deleuze retracent les « origines » de l'haptique, (ou peut-être le dernier cas connu d'un art qui exprime des propriétés haptiques), Deleuze souligne dans *FB* que, suivant l'influence du christianisme, l'haptique s'est ensuite perdue, puisque la peinture occidentale se serait lancée à la conquête d'un espace optique :

Le christianisme a fait subir à la forme, ou plutôt à la Figure, une déformation fondamentale. Dans la mesure où Dieu s'incarnait, se crucifiait, se descendait, remontait au ciel, etc. La forme ou la Figure n'étaient plus exactement rapportées à l'essence, mais à son contraire en principe, à l'événement, et même au changeant, à l'accident¹⁴⁰.

Les forces haptiques de l'art égyptien disparaissent donc peu à peu. L'espace haptique de l'art égyptien s'effondre alors au profit d'un espace, non pas encore optique, mais *tactile-optique*. Deleuze dégage de ces bouleversements une nouvelle tendance de la peinture qu'il désigne par l'art grec/classique. Dans cette tendance, l'haptique de l'art égyptien se désagrège au profit d'une dimension organique : « Ce qui remplace l'espace haptique, c'est un *espace tactile-optique* où s'exprime précisément non plus l'essence, mais la connexion, c'est-à-dire l'activité organique de l'homme¹⁴¹. » Dans cette conquête d'un espace optique, Deleuze explique en effet que « cet espace optique, du moins à ses débuts, présente encore des référents manuels avec lesquels il se connecte : on appellera tactiles de tels

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Il peut être intéressant de préciser que si Deleuze emprunte l'haptique à la conception rieglienne de l'art égyptien, celle-ci ne définit toutefois pas l'haptique dans un rapport avec la sensation, mais plutôt comme une possibilité du regard sollicitée par la proximité de l'art égyptien, ce dernier étant « conçu pour être vu de près », ce que Deleuze rapporte dans une note de bas de page ici retranscrite : « Cf. Aloïs Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 2^e éd. L'haptique, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil an [*sic.*] toucher, mais une 'possibilité du regard', un type de vision distinct de l'optique : l'art égyptien est tâté du regard, conçu pour être vu de près, et, comme dit Maldiney, 'dans la zone spatiale des proches, le regard procédant comme le toucher éprouve *au même lieu* la présence de la forme et du fond' (*Regard Parole Espace*, éd. L'Âge d'homme, p. 195) ». *Ibid.*, p. 116 (voir la note n° 112).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 118.

référents virtuels, tels la profondeur, le contour, le modelé, etc.¹⁴² ». À noter que ces référents sont en quelque sorte des « réminiscences » des propriétés haptiques de l'art égyptien, mais devenues ici exclusivement « tactiles » (elles n'ont plus rien de proprement haptique, car elles ont perdu leur « proximité »), s'exprimant selon des valeurs manuelles ou tactiles plutôt qu'haptiques. Ainsi, de l'art grec/classique, Deleuze expose qu'« en même temps qu'il rompt avec la vision 'haptique' et la vue proche, il n'est pas simplement visuel, mais se réfère à des valeurs tactiles, tout en les subordonnant à la vue¹⁴³. » Autrement dit, dans l'art grec/classique, la vue et le tact tentent de se dominer, entrent dans un rapport conflictuel suscité par l'élanement de l'art vers la conquête d'un espace optique.

C'est dans l'art byzantin que la conquête d'un espace optique trouve son aboutissement. En effet, Deleuze associe cette tendance à la constitution d'un *espace optique*, puisque, contrairement à l'art grec/classique, il ne subsiste dans l'art byzantin aucun référent tactile : « Les références tactiles sont annulées, et même le contour cesse d'être une limite, et résulte de l'ombre et de la lumière, des plages noires et des surfaces blanches¹⁴⁴. » Selon Deleuze, par le jeu d'ombre et de lumière, ainsi que par le rôle à présent occupé par le fond, cette tendance défait la représentation organique de l'art grec : « C'est que l'art byzantin opère le renversement de l'art grec, en donnant au fond une activité qui fait qu'on ne sait plus où il finit, ni où commencent les formes¹⁴⁵. » Deleuze justifie la qualité optique de l'espace dégagé par l'art byzantin par une uniformisation de la vue éloignée dans laquelle la vision s'effectue sans référent tactile ainsi que dans la clarté de la communication des différents éléments picturaux entre eux¹⁴⁶.

Si dans l'art grec/classique, l'œil et la main tentent de se dominer, l'art byzantin exprime la prise de pouvoir de l'œil sur la main : il ne subsiste plus aucune réminiscence tactile des propriétés haptiques de l'art égyptien, lesquelles se décelaient encore dans l'art grec/classique. Or, si l'art byzantin semble n'avoir retenu que le volet « optique » de l'espace tactile-optique de l'art grec/classique, Deleuze souligne en parallèle de cette tendance celle de l'art barbare/gothique, qui, pour sa part, n'a retenu que celui « tactile ».

¹⁴² *Ibid.*, p. 145.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Voici ce que mentionne exactement Deleuze : « À la différence de la représentation classique, la vue éloignée n'a plus à varier sa distance d'après telle ou telle partie, et n'a plus à être confirmée par une vision proche qui relève les connexions tactiles, mais s'affirme unique pour l'ensemble du tableau. Le tact n'est plus convoqué par l'œil ; et non seulement des zones indistinctes s'imposent, mais même si la forme de l'objet est éclairée, sa clarté communique directement avec l'ombre, l'obscur et le fond, dans un rapport intérieur proprement optique. » *Ibid.*

Ainsi, à l'antagonisme de l'art byzantin, Deleuze mentionne l'art barbare/gothique et l'*espace tactile/manuel* qu'il met en place : « C'est d'une tout autre manière que l'art barbare, ou gothique (au sens large de Woringer), défait aussi la représentation organique¹⁴⁷. » Deleuze précise alors que « ce n'est plus vers un optique pur qu'on se dirige ; au contraire on redonne au tact sa pure activité, on le rend à la main, on lui donne une vitesse, une violence et une vie que l'œil a peine à suivre¹⁴⁸ ». L'art barbare/gothique est associé au tactile, voire au manuel, en raison du rôle occupé par la ligne. Puisque son parcours est marqué par l'accident, bifurquant impulsivement à chaque obstacle dans une direction imprévisible, Deleuze qualifie cette ligne de « frénétique »¹⁴⁹.

Or, dans cette tendance, l'haptique demeure aussi absente que dans l'art byzantin. En effet, dans l'art barbare/gothique, l'activité et la présence de la main sont telles que Deleuze range cette tendance du côté du manuel ou du tactile : « C'est un espace manuel, de traits manuels actifs, opérant par *agrégats manuels* au lieu de *désagrégation lumineuse*. Chez Michel-Ange encore, on trouve une puissance qui dérive directement de cet espace manuel : précisément la manière dont le corps déborde ou fait craquer l'organisme¹⁵⁰. » Cette fois, contrairement à l'art byzantin, c'est la main qui domine complètement l'œil. En revanche, ces valeurs tactiles ou manuelles, ici directement données par la main, ne sont pas pour autant de l'haptique, car, rappelons-le, pour Deleuze, l'haptique est *un sens conféré à un organe non tactile*, en l'occurrence en peinture, *la vue*, organe non mobilisé ici par les propriétés tactiles/manuelles de l'art barbare/gothique.

Enfin, Deleuze aborde le modernisme pictural, duquel il relève deux tendances. Dans la première, il range la peinture abstraite. Quant à la seconde, elle concerne à la fois l'expressionnisme abstrait, l'art informel et l'*action painting*. Un peu comme l'opposition qu'il établit entre l'art byzantin et l'art barbare/gothique, ces deux tendances concernent deux types d'abstractions : la première est de l'ordre de l'optique (que nous rapportons au cosmos, à l'intelligibilité et à la cérébralité), la seconde est de l'ordre du manuel (que nous rapportons au chaos, aux forces déchaînées de la sensation). Ces deux tendances marquent un espace optique ou manuel extrémisé. En effet, selon Deleuze, la tendance de

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Dans les propos suivants, Deleuze donne un aperçu des conséquences du rôle qu'occupe la ligne frénétique de l'art barbare/gothique : « Elle s'oppose donc à la vie organique de la représentation classique, mais aussi à la ligne géométrique de l'essence égyptienne, autant qu'à l'espace optique de l'apparition lumineuse. Il n'y a plus ni forme ni fond, en aucun sens, parce que la ligne et le plan tendent à égaliser leurs puissances : en se brisant sans cesse, la ligne devient plus qu'une ligne, en même temps que le plan devient moins qu'une surface. » *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 122.

la peinture abstraite fonctionne par code, un code purement visuel, subordonnant complètement toute intervention de la main au profit d'une activité entièrement cérébrale de l'œil :

Un tel abstrait est essentiellement vu. De la peinture abstraite, on a envie de dire ce que Péguy disait de la morale kantienne, elle a les mains pures, mais elle n'a pas de mains. C'est que les formes abstraites appartiennent à un nouvel espace purement optique qui n'a même plus à se subordonner des éléments manuels ou tactiles¹⁵¹.

La dimension cérébrale consacrée à l'optique par Deleuze est également affirmée dans les propos suivants où nous pouvons constater que cette tendance échoue sur le plan de la sensation :

On peut faire le même reproche à la peinture figurative et à la peinture abstraite : elles passent par le cerveau, elles n'agissent pas directement sur le système nerveux, elles n'accèdent pas à la sensation, elles ne dégagent pas la Figure, et cela parce qu'elles en restent à un seul et même niveau. Elles peuvent opérer des transformations de la forme, elles n'atteignent pas à des déformations du corps¹⁵².

C'est l'inverse qui se produit dans la tendance qui regroupe l'expressionnisme abstrait, l'art informel et l'*action painting*. Si l'art est trop proche d'un « cosmos » dans la tendance de la peinture abstraite, ici, il est trop proche du chaos :

Cette fois l'abîme ou le chaos se déploient au maximum. Un peu comme une carte qui serait aussi grande que le pays, le diagramme se confond avec la totalité du tableau, c'est le tableau tout entier qui est diagramme. La géométrie optique s'effondre au profit d'une ligne manuelle, exclusivement manuelle. L'œil a peine à suivre¹⁵³.

Deleuze réitère cette proximité de cette tendance au chaos, voire à la catastrophe, ainsi :

Tandis qu'en libérant un espace qu'on prétend (à tort) purement optique, les expressionnistes abstraits ne font rien d'autre en fait que donner à voir un espace exclusivement manuel, défini par la « planéité » de la toile, « l'impénétrabilité » du tableau, la « gestualité » de la couleur, et qui s'impose à l'œil comme une puissance absolument étrangère où il ne trouve aucun repos¹⁵⁴.

Là encore, en écho avec les raisons évoquées pour l'art byzantin et l'art barbare/gothique, Deleuze ne détecte pas de propriétés haptiques dans ces tendances : dans l'une, la sensation est si peu présente

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 97. Plus exactement, Charles Péguy émet la critique suivante : « Le kantisme a les mains pures, mais il n'a pas de mains », dans Charles Péguy, *Œuvres complètes – Tome 4*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1916, p. 496.

¹⁵² À noter que la distinction entre la transformation et la déformation est exposée au point 6.1.3. *Ibid.*, p. 41.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵⁴ Concernant ces derniers propos, il importe de clarifier que Deleuze opère ici un changement dans la conception de ce type d'art, lequel semble avoir été associé dans l'histoire de l'art, non pas à une dimension manuelle, comme le fait Deleuze, mais optique. À cet effet, rapportons ce que Deleuze rajoute à ses propos en note de bas de page : « C'est d'abord Clément Greenberg (*Art and Culture*, Boston, 1961) puis Michael Fried (*Trois peintres américains*, in 'Peindre, Revue d'Esthétique 1976', éd. 10-18) qui ont analysé les espaces de Pollock, Morris Louis, Newman, Noland, etc., et les ont définis par une 'stricte opticalité'. Et sans doute il s'agissait pour ces critiques de rompre avec les critères extra-esthétiques qu'Harold Rosenberg avait invoqués, en baptisant l'Action Painting. Ils rappelaient que les œuvres de Pollock, si 'modernes' soient-elles, étaient avant tout des tableaux, à ce titre justiciables de critères formels. *Mais la question est de savoir si l'opticalité est le bon critère de ces œuvres*. Il semble que Fried ait des doutes sur lesquels il passe trop rapidement (cf. p. 283- 287). Et le terme 'action painting' peut se révéler esthétiquement juste. » Nous soulignons. *Ibid.*, p. 100, voir la note n° 96.

qu'elle ne peut être captée, alors que dans l'autre, elle y est tellement déchaînée qu'elle ne peut être capturée. Nous soulignerons au second chapitre comment la sensation se décèle dans une œuvre conséquemment à l'opération du *diagramme*, une puissance manuelle déchaînée que l'artiste doit impérativement traiter, manipuler, contrôler. Nous y remarquerons aussi que l'opération du diagramme peut conduire à deux types d'échecs, l'un visuel (absence de sensation), et l'autre manuel (débordement de sensation), lesquels sont en lien avec la critique que pose Deleuze face à ces deux tendances du modernisme pictural¹⁵⁵.

Enfin, bien qu'elles appartiennent chronologiquement au modernisme pictural, Deleuze distingue les œuvres de Bacon des deux tendances abstraites de la peinture moderne. C'est que dans les toiles de Bacon, Deleuze constate un retour aux forces haptiques de l'art égyptien. Or, la proximité de l'haptique de Bacon se distingue de celle de l'haptique égyptienne, ce qui fait que Deleuze rapporte les œuvres de Bacon à une logique de la sensation, constituant certes un espace *haptique*, mais bien distinct de celui de l'art égyptien : « À travers les siècles, bien des choses font de Bacon un Égyptien. Les aplats, le contour, la forme et le fond comme deux secteurs également proches sur le même plan, l'extrême proximité de la Figure (présence), le système de la netteté¹⁵⁶. » Deleuze rajoute alors : « Toutefois, si proche que Bacon soit de l'Égypte, comment expliquer que son sphinx soit brouillé, traité 'malerisch' ? Ce n'est plus Bacon, c'est sans doute toute l'histoire de la peinture occidentale qui est en jeu¹⁵⁷. »

Selon Deleuze, Bacon aurait tracé sa propre voie, laquelle n'est ni figurative, ni de l'ordre d'une abstraction de type optique ou manuelle : il associe la voie de Bacon au figural, courant qui marque l'opération réussie d'une logique de la sensation. C'est justement motivé par cette logique que Bacon rejette les abstractions de la peinture moderne, ce que Deleuze rapporte ainsi :

D'une part, il n'est pas attiré par une peinture qui tend à substituer au diagramme involontaire un code visuel spirituel (même s'il y a là une attitude exemplaire de l'artiste). Le code est forcément cérébral, et manque la sensation, la réalité essentielle de la chute, c'est-à-dire l'action directe sur le système nerveux. [...] D'autre part, Bacon n'est pas davantage attiré par l'expressionnisme abstrait, par la puissance et le mystère de la ligne sans contour. C'est parce que le diagramme a pris tout le tableau, dit-il, et que sa prolifération fait un véritable « gâchis ». Tous les moyens violents de l'Action Painting, bâton, brosse, balai, chiffon, et même seringue à pâtisserie, se déchaînent dans une *peinture-catastrophe* : cette fois la sensation est bien atteinte, mais reste dans un état irrémédiablement confus¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Ces échecs, et par extension la critique de l'abstraction que pose Deleuze, sont des notions abordées plus précisément au point 2.2.1.1.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 116.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 102.

En d'autres termes, du point de vue de la logique de la sensation, ce qu'il faut retenir de ces propos, c'est que l'abstraction qu'opère la peinture abstraite ne retient que l'aspect *logique* de la logique de la sensation, alors que celle opérée par la tendance qui regroupe l'expressionnisme abstrait, l'art informel et l'*action painting* produit un trop plein de sensation, et ne retient que l'aspect *sensation* de la logique de la sensation. Bref, aucune n'est haptique. Or, l'usage que fait Bacon de la Figure¹⁵⁹ dans ses toiles inspire à Deleuze le rapprochement entre les créations du peintre et la logique de la sensation : « Jamais (sauf peut-être avec Michel-Ange) on a rompu avec la figuration en élevant la Figure à un tel niveau. C'est la confrontation de la Figure et de l'aplat, leur étreinte solitaire dans la 'shallow depth', qui arrachent le tableau à toute narrativité, mais aussi à toute symbolisation¹⁶⁰. » Dans son ouvrage *Deleuze et l'art*, la commentatrice renommée de Deleuze, Anne Sauvagnargues, souligne l'association de la figuration conservée à la représentation, qu'elle évoque par la reproduction de cliché, ainsi que l'association de la figuration retrouvée à la sensation, qu'elle évoque en distinguant la forme comme une affaire de forces par rapport à la forme comme cliché, dans les propos suivants :

La forme est une question de forces lorsqu'elle se rapporte à la sensation, alors qu'elle reste une reproduction de cliché lorsqu'elle s'en tient à l'imitation ou à la contestation des formules picturales du passé. Cette force de la sensation permet à Deleuze d'élaborer pour Bacon le concept de Figure, qu'il oppose à la figuration banale ou à la reproduction du cliché¹⁶¹.

Sauvagnargues ajoute alors que « la Figure est une forme qui fait événement parce qu'elle se rapporte directement à la sensation, sans passer par le cliché d'une représentation censée intellectuellement valoir pour son objet¹⁶² ». Nous relèverons au point 2.2.4.2 comment la « Figure » est rapportée à l'événement par les notions de « fait pictural », de « fait » et des deux « faits communs ». Pour l'instant, comprenons seulement comment Deleuze, dans sa périodisation, retrace le parcours de l'haptique à travers les diverses tendances parcourues par la peinture occidentale, décelant des traces de celle-ci dans l'art égyptien, devenues ensuite indétectables ou déchaînées (donc, dans tous les cas, impossibles à capturer) dans les autres tendances de la peinture, du moins, jusqu'à Bacon.

Récapitulons tout en anticipant les conclusions que Deleuze en tire (résultats, espaces et valeurs de la main). Il présente d'abord l'art égyptien, tendance à laquelle un certain espace haptique est associé et dans laquelle une valeur de la main de type haptique est mobilisée. Ensuite, Deleuze constate qu'un

¹⁵⁹ La notion de Figure sera abordée au point 2.1.2.

¹⁶⁰ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 248.

¹⁶¹ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2005, p. 70.

¹⁶² *Ibid.*

clivage dans la conception occidentale du monde s'est opéré en lien avec le christianisme et à partir duquel l'art s'est alors lancé à la conquête d'un espace optique. La tendance de l'art grec/classique est située au commencement de cette conquête, laquelle n'est pas encore tout à fait achevée. Ainsi, il lui associe un espace tactile-optique et remarque que la valeur de la main mobilisée par l'art grec/classique est de type tactile. Puis, suivant le parcours de la conquête d'un espace optique, c'est la tendance de l'art byzantin qui marque l'aboutissement de cette conquête. En effet, Deleuze lui associe un espace optique et constate que cette tendance mobilise une valeur de la main de type digital. En parallèle, si l'art byzantin affirme le revers optique de l'espace tactile-optique de l'art grec/classique, Deleuze souligne la tendance de l'art barbare/gothique, laquelle affirme plutôt le revers tactile de l'espace de l'art grec/classique. Ainsi, il lui associe un espace manuel et une valeur de la main de type manuel propre. Or, ces tendances sont rapportées, somme toute, à un résultat figuratif, à une logique de la représentation. Il en sera de même pour les deux tendances du modernisme pictural, soit celle de la peinture abstraite, et celle qui regroupe l'expressionnisme abstrait, l'art informel et l'*action painting*, lesquelles extrémisent les espaces optiques ou tactiles/manuels qui se retrouvaient déjà dans l'art byzantin ou barbare/gothique, sollicitant alors une valeur de la main extrémisée de type digitale ou qui relève du manuel propre. Enfin, Deleuze souligne les œuvres de Bacon, lesquelles marquent un retour à un espace haptique et à une valeur de la main de type haptique. Or, comme nous l'avons souligné, la voie de Bacon se distingue de l'art égyptien du fait de son association à une logique de la sensation.

1.4.2 Les conclusions de la périodisation deleuzienne : Résultats, espaces et valeurs de la main

Dans ce parcours de l'histoire de la peinture, Deleuze constate certaines récurrences et particularités qui, soit reviennent d'une tendance à une autre, soit sont propres à une tendance particulière. Par exemple, le résultat figuratif se décèle dans de nombreuses tendances artistiques, alors que celui figural semble être propre à la peinture de Bacon. Bref, comme nous avons pu le constater, il ressort de cette périodisation des conclusions de plusieurs ordres, dont nous exposerons trois catégories : les résultats, les espaces, et les valeurs de la main.

1.4.2.1 Les résultats

Les résultats sont la conséquence de différents procédés artistiques empruntés par les tendances relevées par Deleuze. Ils sont de trois types : une œuvre d'art peut avoir pour résultat la figuration, l'abstraction ou le figural. Ainsi, pour Deleuze, les œuvres peuvent être figuratives, abstraites ou

figurales, bien qu'il importe de souligner que le philosophe s'efforce de rapporter, dans *FB*, l'abstraction à la figuration.

Selon Deleuze, le résultat figuratif est lié à la représentation, laquelle recouvre à la fois la narration et l'illustration. Ce résultat est caractéristique de l'art classique/grec, mais concerne aussi l'art byzantin et l'art gothique/barbare. Par extension, il comprend également l'abstraction. En effet, bien que l'abstraction soit liée aux tendances de la peinture moderne ayant cherché à éviter la figuration, Deleuze montre que ces tendances n'ont finalement qu'extrémisé l'aspect optique ou tactile de la représentation. Ainsi, le résultat abstrait n'est qu'une extension du résultat figuratif, ce dernier étant ici poussé à l'extrême par l'affirmation de l'un des revers narratif ou illustratif de la figuration.

Enfin, le résultat figural est étroitement lié aux œuvres de Bacon, bien que Deleuze trouve déjà certaines prémices chez Cézanne, Kandinsky et même Michel-Ange, lesquels ont, selon lui, inspiré à Bacon certains des éléments en lien avec l'haptique. C'est le seul résultat duquel se dégage une logique de la sensation opératoire. En outre, le résultat figural est caractérisé par des propriétés et des forces haptiques en écho avec celles de l'art égyptien.

1.4.2.2 Les espaces

Les espaces que dégage Deleuze sont plus nombreux que les résultats. Suivant la périodisation qu'il trace, les diverses tendances artistiques de la peinture occidentale ont parcouru dans leur histoire les espaces suivants : haptique (égyptien), tactile-optique (grec/classique), optique (byzantin), tactile, voire manuel (barbare/gothique), optique¹⁶³ (abstraction de type cosmos), manuel¹⁶⁴ (abstraction de type chaos), et haptique (figural). Ainsi, les œuvres d'art qui ont un résultat figuratif dégagent un espace qui est soit de l'ordre du tactile-optique, du tactile ou de l'optique. D'ailleurs, nous pourrions rapprocher l'espace optique au revers narratif de la représentation, que Deleuze attribue à l'art byzantin, alors que l'espace tactile serait apparenté à celui illustratif, lequel pourrait être attribué à l'art barbare/gothique¹⁶⁵. Bref, l'espace optique-tactile est associé à la figuration « pure », réunion simultanée de la narration et de l'illustration, et que Deleuze attribue à l'art grec ou classique. Les tendances artistiques qui ont pour résultat l'abstraction dégagent des espaces extrémisés qui sont toujours de l'ordre de la figuration. Ainsi,

¹⁶³ À noter que le terme est ici à comprendre dans un sens extrémisé.

¹⁶⁴ Le terme est ici également à comprendre dans un sens extrémisé.

¹⁶⁵ C'est du moins ce que laissent sous-entendre les propos suivants : « Et là, c'est un monde optique pur qui tend à se dégager, en même temps que la forme perd son caractère tactile. [...] Le danger n'est plus exactement celui de la figuration, mais celui de la narration. » Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 128.

la peinture abstraite dégage un espace optique extrémisé, alors que la tendance qui rassemble l'expressionnisme abstrait, l'art informel et l'*action painting* dégage un espace manuel extrémisé. Finalement, l'espace haptique se trouve fondamentalement dans l'art égyptien, lequel amorce, par le principe de l'agencement de bas-relief, les éléments du figural baconien (Figure, structure matérielle et contour) que relève Deleuze au fondement des œuvres de Bacon. Néanmoins, l'espace haptique dégagé par la peinture de Bacon se distingue de celui égyptien, ce dernier n'exprimant pas une logique de la sensation opératoire en raison de sa forte dimension géométrique. Bref, c'est donc l'espace haptique du figural associé aux œuvres de Bacon qui est rapporté à la sensation, et c'est le seul à rompre « adéquatement » avec les données de la figuration (narration et illustration). Du figural de Bacon, il se dégage une logique *opérationnelle* de la sensation.

1.4.2.3 Les valeurs de la main

Les valeurs de la main, à ne pas confondre avec la terminologie des espaces, rendent compte des rapports de domination qui caractérisent les relations entre les organes mobilisés par l'artiste soit, dans le contexte pictural de *FB*, l'œil et la main¹⁶⁶. C'est qu'en peinture, Deleuze pose l'exigence de libérer l'œil (organe cérébral) et la main (organe manuel/sensation), puisque cet art, essentiellement visuel, a généralement valorisé un recours à l'œil au détriment de la main de l'artiste, ce qui conduit à un échec visuel de la toile dans le cadre d'une logique de la sensation. Toutefois, extrémiser la libération de la main est aussi à risque de faire échouer manuellement le tableau, comme nous pourrions le constater plus précisément dans le cadre du diagramme au point 2.2.1.1.

Bref, les valeurs de la main sont au nombre de quatre : il y a le tactile, le digital, le manuel propre et l'haptique. Notons que la valeur du digital et la valeur du manuel propre sont extrémisées dans l'abstraction. La valeur du *tactile*, associée à l'art grec/classique et à son espace optique-tactile, exprime le fait que la main et l'œil se dominent et sont dans des rapports de tension d'une intensité similaire. Dans la valeur du *digital*, associée à l'art byzantin et à son espace optique, ou encore extrémisée dans le cas de la tendance de la peinture abstraite, c'est l'œil qui domine la main, ce qui traduit un exercice plutôt cérébral¹⁶⁷. Dans la valeur du *manuel propre*, associée à l'art barbare/gothique et à son espace tactile ou manuel, ou encore extrémisée dans le cas de la tendance qui regroupe l'expressionnisme

¹⁶⁶ Notre compréhension des valeurs de la main se calque sur les définitions données par Deleuze au chapitre 17 de *FB*. *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁶⁷ En effet, et comme nous l'exposerons dans le cadre du modèle digital au point 6.1, Deleuze associe le digital aux « digits », ce qui traduit l'activité cérébrale optique à l'image d'un doigt qui compte. Le digital est donc ici distingué d'un sens proprement manuel. *Ibid.*, p. 97.

abstrait, l'art informel et l'*action painting*, c'est l'inverse qui se produit, et c'est donc la main qui domine à présent l'œil. Finalement, la valeur de l'*haptique* rend compte d'un rapport où les organes de l'artiste, la main et l'œil, sont complètement émancipés l'un de l'autre. Deleuze donne une définition exhaustive de cette valeur de la main, laquelle recouvre autant l'haptique égyptien que celle issue du figural baconien :

Enfin on parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux. Et sans doute, cette fonction haptique peut avoir sa plénitude directement et d'un coup, sous des formes antiques dont nous avons perdu le secret (art égyptien). Mais elle peut aussi se recréer dans l'œil « moderne » à partir de la violence et de l'insubordination manuelles¹⁶⁸.

La valeur haptique de la main marque donc une absence totale de tout rapport de subordination entre un exercice manuel ou cérébral de l'art. Or, dans le paradigme du visible, une telle émancipation doit d'abord passer par une insubordination de la main, car, selon Deleuze, la peinture, même moderne, n'a pas encore atteint le paradigme figural, étant plutôt bien ancrée dans une logique de la représentation, soit dans la figuration. D'où la critique qu'il fait des voies abstraites du modernisme pictural en les rapportant à la figuration¹⁶⁹. Pour Deleuze, en quittant l'espace haptique de l'art égyptien, la peinture s'est lancée vers la conquête d'un espace optique dans laquelle elle semble s'être piégée, revenant toujours à la figuration en dépit de l'originalité des procédés adoptés afin de s'en échapper. Dans cette conquête, l'œil s'est imposé à la main dans des rapports de domination, et il en résulte une tension incessante entre ces deux organes. Deleuze invite à un retour à l'haptique comme valeur de la main, marquant l'absence de tout rapport de tension entre l'œil et la main, ouvrant à un espace *haptique* où chaque organe est libre de se constituer une capacité propre de l'ordre d'une figuration retrouvée, telle que cette faculté de toucher octroyée par Deleuze et Riegl à la vision. Mais qu'en est-il dans le paradigme de l'audible ?

1.5 Les organes mobilisés en musique : L'oreille, la main et l'œil

Comme nous venons de l'exposer, dans le faire pictural, Deleuze souligne la mobilisation de deux organes : l'œil et la main. Or, en musique, il faut *bonifier* ce groupe d'organes en y ajoutant celui fondamental au paradigme de l'audible : l'oreille. Contrairement au duo œil-main mis en évidence dans

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁶⁹ Nous étudierons cette critique plus précisément au point 2.2.1.1. En outre, pour un aperçu condensé de ces idées, voir *Ibid.*, p. 110-111.

le contexte pictural, la musique recouvre plutôt trois dimensions organiques simultanées : visuelle, manuelle et *auditive*. De toute évidence, dans le contexte musical, des rapports de tension évoqués par les valeurs de la main (le tactile, le digital, le manuel propre et l'haptique) subsistent de la même manière que dans le contexte pictural, mais ils impliquent désormais un trio d'organes constitué de l'oreille, de la main et de l'œil. Aussi, il importe de noter que tous les organes sollicités le sont dans un quelconque rapport entre le corps et l'intellect. Comme l'énonçait Criton au tournant du siècle, « plus que jamais, les musiciens continuent à frayer des formes d'expérimentation à la fois éthiques et esthétiques, se situant aux frontières des aptitudes du corps comme de l'esprit¹⁷⁰ ». Ainsi, nous distinguerons une expression nuancée de ces organes entre un rôle créatif (main/corps) et cérébral (œil/cerveau). En effet, la dimension manuelle est souvent associée par Deleuze à l'aspect créatif (sensation) d'une œuvre, alors que la dimension visuelle est rapportée à celui cérébral (intelligibilité/logique).

1.5.1 L'oreille comme organe *auditif* créatif et cérébral du musical

L'oreille est l'organe musical le plus évident. Si son implication est fondamentale dans le paradigme de l'audible, cet organe est toutefois complètement absent du paradigme pictural, du moins si l'on ne s'en tient qu'à l'ouvrage de Deleuze, *FB*. En revanche, cela ne signifie pas pour autant que l'oreille est un organe nécessairement étranger au contexte des arts visuels. Après tout, quand Deleuze relève des rythmes dans les toiles de Bacon, bien qu'ils soient perçus par l'œil, ces rythmes ne résonnent-ils pas grâce à l'intervention d'une oreille interne ? Quoi qu'il en soit, l'implication de l'oreille est nécessaire dans toute musique. Ainsi, étant à la fois externe et/ou interne¹⁷¹, l'oreille est en relation indissociable avec le cerveau optique (intellect) et le corps manuel (sensation/création)¹⁷². Encore, même dans ses fonctions primordiales, l'oreille recouvre également ces deux dimensions (cérébrale et corporelle) : elle juge autant qu'elle découvre et qu'elle crée. L'oreille est donc l'organe à la fois intellectuel et créatif de la musique. À cet effet, nous discernons deux déclinaisons principales à l'oreille : l'une manuelle, que nous nommons l'« oreille-main », et l'autre cérébrale, ou optique, que nous nommons l'« oreille-cerveau ». Rappelons que Deleuze associe le manuel de la main à l'aspect créatif (sensation), alors que l'aspect cérébral est assuré par l'œil : l'œil agit comme un cerveau, tandis que la main exprime une puissance créatrice (tout comme le diagramme est une puissance manuelle déchaînée, ce que nous

¹⁷⁰ Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 2.

¹⁷¹ Nous entendons par ces dimensions l'audition usuelle (oreille externe) et l'audition intérieure (oreille interne) et non pas la découpe anatomique de l'oreille en tant que telle.

¹⁷² Par rapport à la communication entre les dimensions cérébrale et corporelle de l'oreille interne et externe, voir les réalisations d'Evelyn Glennie, percussionniste virtuose atteinte de surdité, et qui joue de son instrument en se basant sur l'information induite par la vibration.

aborderons au second chapitre). C'est pourquoi nous désignons ces déclinaisons de l'oreille par une telle terminologie. Enfin, précisons que ces fonctions concernent à la fois la dimension interne et externe de l'oreille.

L'oreille-main se rapporte à la dimension créative (ou manuelle) de l'oreille. Elle concerne l'aspect dynamique (ou corporel, cinétique, voire kinesthésique) de la perception ou de l'écoute. L'oreille-main trouve sa pleine expression dans l'oubli¹⁷³ : c'est cette dimension-là de l'audition qui ose s'aventurer dans des territoires inédits. L'oreille-cerveau concerne plutôt la dimension intellectuelle (ou cérébrale) de l'oreille. Elle se rapporte à l'aspect analytique (ou intelligible) de la perception ou de l'audition. L'oreille-cerveau se plaît dans la mémoire, laquelle dicte son fonctionnement : sera jugé favorablement ce qui correspond à la logique des codes de la mémoire.

L'expression de l'oreille qui pourrait s'ancrer dans la valeur haptique de la main en peinture reposerait alors sur une sollicitation « équilibrée »¹⁷⁴ de l'oreille-main et de l'oreille-cerveau. À cet effet, Criton rend compte d'une telle expression de l'oreille dans *Thymes*, l'organe étant sollicité simultanément dans sa dimension cérébrale et manuelle, ce qui se constate dans les propos suivants :

J'ai cherché à construire un espace fluctuant dans lequel les figures dérivent. Les intervalles oscillent entre contraction et dilatation – une notion venant de Wyschnegradsky – et se déplacent en spirale si bien que l'oreille ne perçoit pas d'effet de « *detuning* », car elle conserve une référence relative, ce qui est par ailleurs favorisé par des clusters denses et multidirectionnels¹⁷⁵.

Un tel alliage se remarque également dans *Wander Steps, Sapcing et Soar*, Criton soulignant que « ces pièces ont en commun d'explorer des variables définies selon des trajectoires qui favorisent l'émergence des états acoustiques recherchés. Celles-ci se déclinent à l'écoute et les interprètes ajustent en permanence, à l'oreille, leurs paramètres respectifs. Les transformations sont effectuées de façon *quasi imperceptible* !¹⁷⁶ ».

Plus directement en lien avec nos considérations, Dusapin reconnaît également une double dimension à l'oreille, psychique et physique, notamment dans ses rapports à l'écoute, dimensions qui correspondent à celles cérébrale (psychique) et manuelle (physique) que nous dégageons : « Écouter, c'est éprouver la conscience d'une expérience qui se manifeste entre un fait psychique et un fait

¹⁷³ La notion d'« oubli » est abordée au point 4.2.4.

¹⁷⁴ À titre de « voie moyenne », ce qui fait écho à l'opération de la diagonale, laquelle est abordée au point 4.2.2.

¹⁷⁵ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 25.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 31.

physique¹⁷⁷. » Il distingue en outre le fait d'écouter de celui d'entendre : « Composer n'est pas écouter. Celui qui compose entend, mais n'écoute pas¹⁷⁸. » Ainsi, l'écoute est associée à la dimension analytique de l'oreille, soit l'oreille-cerveau, alors que le fait d'entendre est rapporté à la dimension créatrice de l'oreille, soit l'oreille-main. Dusapin renchérit sur le rapport entre l'écoute et sa dimension cérébrale en affirmant que « l'écoute était comme une ombre. L'ombre du composer¹⁷⁹ ». Concernant l'oreille-main, Dusapin souligne l'importance de ce volet dans l'acte de composition en précisant qu'« il est bon de rappeler que la musique se fait avec des sons et non avec des idées¹⁸⁰ ». Enfin, le point de prime importance par rapport à l'oreille dans le contexte musical, c'est que, comme nous le développerons dans les deux points suivants (1.5.2 et 1.5.3), tous les autres organes, dans leur fonctionnement, font nécessairement intervenir, d'une quelconque façon, l'oreille.

1.5.2 La main comme organe *corporel* créatif et cérébral du musical

En musique comme en peinture, la main conserve sa qualité d'être un organe manuel. Or, la nuance qui se révèle dans le contexte musical, c'est que la main peut trouver un prolongement dans l'ensemble du corps. En effet, en considérant seulement les régions corporelles sollicitées par la manipulation d'un instrument de musique, il est évident que de nombreuses parties du corps de l'instrumentiste participent à la manipulation de l'instrument, et que ces dimensions corporelles surpassent la seule limite de la région de la main, voire celle du bras¹⁸¹. Encore, dans les musiques de tradition écrite, et en dehors de la dimension de la manipulation des instruments de musique, la main musicale est aussi amenée à manipuler toutes sortes d'outils « picturaux », comme des crayons, des pinceaux, des ciseaux, des règles, des dispositifs quelconques, etc., dans l'exercice d'écriture de la musique. Puisque la main se caractérise par des propriétés proprement manuelles, elle est donc fortement impliquée dans le jeu requis par les musiques de types improvisées et aléatoires (la main qui « guide »), ou encore théâtrales (la main comme jeu du corps).

Les jeux de la main constituent une dimension de forte importance dans la musique de Criton. Par exemple, par rapport à *Circle Process*, Criton mentionne, dans les propos suivants, que l'œuvre exploite des procédés manuels de l'ordre des musiques de traditions orales reposant sur des jeux de mains :

¹⁷⁷ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 107.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸¹ Par exemple, toute la région buccale sollicitée par les instrumentistes à vent, la fameuse « colonne d'air », la sensation du rythme dans tout le corps, pour ne mentionner que ces exemples.

Nous sommes parties d'une exploration pragmatique de la main, analysant les positions, relevant les jeux de contiguïté possibles (glissements de proche en proche, sinuosités), recherchant l'économie du geste tout en privilégiant l'intérêt expressif. Il s'agissait de créer des chemins, de repérer des situations remarquables. [...] Une pragmatique du geste qui rappelle certaines musiques de tradition orale prend consistance par des jeux de main élaborés et des raccordements souples de leurs positions : une multitude de figures, traits et moments agencables est au service d'un jeu de transformation continue, d'une consistance temporelle non pulsée¹⁸².

Une telle approche de la main se décèle également dans *Trans*, de laquelle Criton mentionne qu'« à la différence d'une démarche spéculative qui se heurterait rapidement à des difficultés techniques, nous avons exploré pragmatiquement les possibilités de la main¹⁸³ ». Ainsi « les trajectoires retenues permettent de passer ergonomiquement par les différents tempéraments en quarts, tiers, sixièmes et douzièmes de ton et leurs combinaisons¹⁸⁴ ». La minutie du jeu de la main est aussi dévoilée dans le cas d'*Artefact*, où des « modes de jeu *frottés – glissés* font apparaître un comportement acoustique 'complémentaire' caractérisé par la coexistence de fréquences divergentes¹⁸⁵ ». Le résultat est que l'auditeur·rice « entend simultanément la fréquence du frottement (hauteur contrôlée par la main et le complémenteur) et la fréquence de la partie restante de la corde (entre le sillet et la main) selon une courbe logarithmique inversée et non tempérée¹⁸⁶ ». Ainsi, dans l'élaboration de la musique de Criton, ce travail minutieux de la main, qui trouve sa source dans une dimension proprement manuelle et sensitive, convoque parallèlement une dimension analytique et cérébrale, les positions de la main étant analysées, dimension qui permet aussi de déterminer l'agencement des modes de jeux de mains employés, ces derniers étant sélectionnés autant pour leur caractère gestuel économique que pour leurs qualités expressives.

Dans la démarche de Dusapin, l'activité manuelle est au cœur des processus de création, et chez lui également, elle ne cesse pas pour autant de répondre à une certaine organisation. La main dans la musique de Dusapin participe à un exercice de la pensée en musique (phénomène que Criton désigne, quant à elle, par l'expression « pensée-musique »¹⁸⁷), tels ses dessins qu'il nomme des « pensoirs » et que nous aborderons au point 6.2.3. Pour l'instant, il est intéressant de relever que, dans son approche compositionnelle, Dusapin emprunte des techniques qui impliquent une activité manuelle assez forte

¹⁸² Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 302 et 304. En complément, voir aussi notre comparaison du diagramme de *Circle Process* et de *Chaoscaccia* au point 2.2.1.3.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 301.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 25.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ La notion de « pensée-musique », soutenue par Pascale Criton, est abordée au point 6.2.3.

et qui ne sont pas sans rappeler celles d'Igor Stravinski (collage/Stravigor) et de Ludwig van Beethoven (fragments/boutures), voire de Messiaen (compilation d'idées dans des carnets) :

M. : Donc, vous avez un carnet dans lequel vous notez ces idées ?

D. : Oui, j'ai un carnet, là, dans lequel je note des tas de petits bouts de trucs. Vous voyez, des petits bidules comme ça [Dusapin feuillette un carnet].

M. : Ah, oui ! Vous collez même des choses...

D. : Oui.

M. : Là-dedans, vous précisez vos idées, et quand ça devient assez clair, vous passez à la partition ?

D. : Oui.

[...]

D. : [Dusapin [...] montre des collages de feuilles un peu compliqués].

[...]

D. : [...] Donc, ça c'est le sketch de ce qui se passe là-dedans, vous voyez ? Je l'ai écrit, là, à main levée : j'ai mon mode, je sais l'accord sur lequel je dois arriver. Et après, je rentre là-dedans. Mais écrire une page comme ça, ça me prend un temps fou. Des jours ! Et puis quelquefois, c'est ouvert. Là, par exemple, c'est la page 51... Vous voyez, ce n'est pas fini, ça. Il manque des choses, mais je vais le faire plus tard. [...] Vous voyez cette page ? Celle-là, elle a été retravaillée ! Et puis, après un temps, c'est fini : pof ! Ça va chez le copiste, et je passe à autre chose.

M. : Mais c'est très précis et organisés, ces collages...

D. : Oui, j'ai besoin de ça. Je suis un peu obsessionnel, et j'ai besoin d'une extrême rigueur de réalisation. Je suis capable de gratter, là et puis ici parce que la hampe de croche est trop longue. C'est de l'enluminure, c'est comme une méditation, c'est absolument nécessaire pour moi¹⁸⁸.

Manifestement, tout un jeu du corps est mis en branle dans la musique de Dusapin, et ce jeu se fait en relation avec une certaine cérébralité. Nous reviendrons plus en détail sur la relation de la main au cerveau chez Dusapin. Pour le moment, contentons-nous simplement d'illustrer le jeu du corps dans le faire musical avec un exemple en lien avec la manière d'approcher la rythmique et la métrique dans la musique de Dusapin : « C'est avec le corps que ces mesures doivent être comptées. Le tempo change, les mesures changent souvent, mais tout ça doit être très élastique, pour créer un effet comme improvisé. C'est pour que ça donne le sentiment d'une émission très naturelle¹⁸⁹. » Ainsi, sa musique repose sur une expression libre entre les dimensions manuelles et cérébrales des organes : « Dans ma

¹⁸⁸ Pascal Dusapin et Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 123-124.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 124.

musique, la mesure n'est jamais abstraite. Si j'ai besoin d'un 4/4, j'écris 4/4. Mais si j'ai besoin d'un 5/8 suivi d'un 7/16, il faut qu'il s'agisse toujours d'une pulsion très physique. Le corps ratisse toujours dans mon travail. Quand je dis le corps, cela veut dire le cerveau aussi¹⁹⁰. » Dans un paradigme de l'audible, l'organe de la main s'étend non seulement à tout le corps, mais il renvoie lui aussi à une dimension simultanément cérébrale et corporelle, comme c'est le cas pour l'oreille, tel que nous l'avons énoncé, et aussi pour l'œil, ce que nous soulignerons à l'instant.

1.5.3 L'œil comme organe *visuel* créatif et cérébral du musical

Si, parfois, l'œil se fait plus discret dans l'art des sons, par d'autres moments, il arrive que l'œil s'impose comme une oreille, une seconde oreille (car, même dans de tels cas, l'œil s'accompagne toujours du jugement final de l'oreille réelle). L'œil musical est donc un organe complexe, car il peut lui aussi recouvrir une double dimension, cérébrale et créatrice, intellectuelle et manuelle. L'œil peut se faire cerveau, mais il peut tout aussi bien se faire main, et même combiner ces deux facultés. Il conviendrait alors de distinguer cette double faculté de l'œil selon deux termes : l'œil-cerveau et l'œil-main.

L'œil-cerveau concerne l'*intelligibilité* du discours musical, tandis que l'œil-main concerne plutôt la *visibilité* de la musique. L'œil-cerveau de la musique est à l'œuvre quand il élabore des schèmes, des codes, des algorithmes, etc., quand il détermine le type de notation à employer, ou toute autre intervention en lien avec la mise en audibilité de la musique dans sa représentation visuelle, comme la technique gestuelle qui concerne la direction d'un ensemble. L'œil-main de la musique est plutôt à l'œuvre quand il s'affaire à rendre compte de l'expressivité de la musique dans la représentation visuelle, ainsi qu'à saisir la nature dynamique du mouvement ou de l'intensité du son. L'œil-main est alors guidé par des principes qui émanent de la sensation, plus que de l'intellect, et il assure donc ses fonctions dans une correspondance plus proche du corps que du cerveau. Par exemple, si l'œil-cerveau participe à déterminer la manière de noter une musique, c'est l'œil-main qui est plutôt sollicitée pour la notation elle-même, soit l'application de la notation déterminée. Encore, concernant le cas de la direction d'ensembles musicaux, l'œil-main s'exprime moins dans le contexte de l'apprentissage des codes enseignés pour la direction d'orchestre, se manifestant plutôt dans la capacité des chef·fe·s à personnaliser le mouvement musical, à capter et à transmettre les informations musicales par le geste,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 124-125.

ce qui fonde finalement la technique propre à un·e chef·fe, la dynamique et l'expressivité singulière de leurs gestes.

L'œil est très actif dans le processus d'écriture de Dusapin et il y occupe une position bien particulière dans sa relation avec l'oreille. Le compositeur avoue ouvertement s'adonner à une pratique écrite de la musique : « Je suis un 'musicien de table' et c'est à partir de ce lieu-là que se déploie *l'oreille-pensée*. Cette oreille-là est l'écoute du 'dedans'.¹⁹¹ » Pourtant, la musique de Dusapin échappe aux pièges d'une abstraction cérébrale. C'est que, comme nous l'avons évoqué au point précédent (1.5.2), l'approche compositionnelle de Dusapin témoigne d'une dimension manuelle intériorisée, laquelle assure à la fois la communication et un jeu de libre cours entre l'œil et l'oreille. À cet effet, Dusapin affirme qu'« en imaginant de la musique, je vois des formes. Je pourrais même préciser, 'j'entends' des formes tant ce déplacement entre vision et oreille intérieure m'est familier¹⁹² ». Un exemple éclairant à cet effet concerne ses œuvres pour piano et ce qu'il en dit :

Je souris toujours quand les pianistes me disent que ma musique de piano est pensée pour le piano. Ils sentent l'image mentale de la main du piano dans ma musique de piano. [...] Ils croient que je joue d'abord ma composition, avant de l'écrire. Mais ce n'est pas vrai. Je ne joue jamais ma musique pour piano, parce que je ne sais pas la jouer. Mais la main, oui, la main est dans ma tête, et je me souviens de tout. Oui, c'est comme si la main était vraiment dans ma tête¹⁹³.

Un peu plus loin, Dusapin revient sur cette interconnexion entre une dimension manuelle intériorisée et les organes mobilisés dans le contexte de l'écriture musicale, laquelle implique une certaine chorégraphie de la main (les mouvements tels que monter en haut de la feuille, redescendre, hésiter sur la direction, et ainsi de suite) :

Composer, c'est consentir au fait que ce désir d'équivalence parfaite entre partition et musique soit perpétuellement inassouvi. Pour mieux comprendre, il faut observer les mouvements continus de la main qui arpente la feuille de musique. [...] Ces mouvements de la main greffent et fécondent par boutures les rythmes et les timbres entre eux. La vitalité de l'un engendre la substance d'un autre et réciproquement. C'est par cet incessant mouvement que naît la musique. Il y aurait beaucoup à dire sur cette petite danse de la main et la façon dont elle participe à la fabrication d'une œuvre¹⁹⁴.

Pour Dusapin, la composition implique une « petite danse de la main », laquelle participe à la réalisation de l'œuvre. Dusapin constate que la main arpente la feuille de musique selon des

¹⁹¹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 118.

¹⁹² Propos rapportés par Patrick Paquier dans « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 83. Dusapin énonce des propos similaires dans Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 116.

¹⁹³ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 60.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 117.

mouvements continus, et ce sont ces mouvements de la main qui actionnent les germes de la composition entre eux. Le mouvement rend compte de l'action d'une force (vitalité), et l'action de cette force participe à constituer substantiellement les germes de la composition (rythmes et timbres) et à les agencer. Or, cette communication entre les organes est toujours à parfaire, Dusapin soulignant justement la fatalité de la composition musicale face à une concrétisation toujours imparfaite du monde sonore. Pour notre part, en ce qui concerne l'haptique musicale, nous pensons que ce perfectionnement des organes perceptifs repose essentiellement sur la dynamique et les interactions d'au moins trois facteurs mobilisant chacun, de près ou de loin, les organes de la musique, facteurs que nous nommons des « pôles moteurs », lesquels sont l'objet, la perception et l'attitude.

1.6 Les pôles moteurs de l'haptique en musique

Nous puisons le concept d'haptique dans le paradigme pictural posé par Deleuze dans son ouvrage sur le peintre Francis Bacon. Tout au long de cet exposé sur la logique de la sensation et sur le caractère haptique de la peinture de Bacon, il faut constater que Deleuze extrait sa conception directement à partir des toiles du peintre, c'est-à-dire des propriétés mêmes de l'œuvre picturale en tant qu'objet concret fixe, déterminé et immuable, en l'occurrence, dans le contexte particulier de *FB*, des toiles ou des tableaux. Or, dans un paradigme de l'audible, un tel exercice s'avère délicat. La question de l'œuvre étant ambiguë, les propriétés haptiques de l'œuvre musicale sont donc, à notre avis, à déceler sur au moins trois pôles moteurs distincts impliqués dans le processus de réalisation de l'œuvre. Ces pôles sont l'objet, la perception et l'attitude et agissent comme des « moteurs » de l'haptique, car ils fonctionnent comme des vecteurs de transmission, de réception, voire de « contagion ». En bref, ce n'est qu'en combinant les propriétés issues de ces trois pôles qu'il est possible de déterminer si l'œuvre est bel et bien haptique : dans le paradigme de l'audible, l'œuvre musicale haptique est littéralement dépendante de son processus.

Cette section entend explorer une dimension inédite dans le contexte pictural de l'haptique posé par *FB*. Cette dimension devient évidente lorsqu'il est question d'évaluer si une œuvre musicale est haptique. Aussitôt, c'est un problème qui surgit en réponse à cette question : qu'entendons-nous par « œuvre musicale » ? Une partition, une représentation, un enregistrement, l'interprétation de telle personne ou de tel ensemble, l'exécution authentique de telle musique ou bien son renouvellement ? Bref, la notion d'« œuvre » semble plus ambiguë en musique qu'en peinture, car elle peut renvoyer à une certaine multiplicité (partition, enregistrement, concert, interprétation, et ainsi de suite). En outre, les éléments qui constituent cette multiplicité peuvent être eux-mêmes marqués par une certaine

contingence, ce qui peut affecter la perception de ce qui est désigné comme l'œuvre : par exemple, la qualité d'un dispositif audio pour la lecture d'un enregistrement, l'acoustique d'une salle et sa configuration, l'interprétation donnée par un ensemble ou un·e soliste, la qualité de l'écriture de la partition et/ou de son édition, etc. Pour l'instant, acceptons seulement cette définition partielle : l'œuvre musicale, dans son sens le plus global, comporte une dimension métaphysique forte – après tout, il y a toujours un « corps » physique impliqué – et son processus de création (voire de recréation) passe nécessairement par un processus à paliers multiples de type composition-interprétation-réception¹⁹⁵.

Donc, en musique, une compréhension de l'haptique ne passe plus que par le seul cadre esthétique, mais dépend aussi de la relation entre le contexte et les différentes personnes et entités engagées dans la création/diffusion/réception d'une œuvre musicale donnée. Ainsi, le paradigme sonore, contrairement au paradigme pictural, permet de libérer l'haptique de son sens strictement esthétique, où elle est totalement dépendante de l'œuvre en tant qu'objet, en révélant deux autres pôles à partir desquels l'haptique peut être véhiculée musicalement, ce qui témoigne, d'ailleurs, davantage de l'idée de saisir l'œuvre dans son processus. Nous appelons ces trois volets d'influence sur l'œuvre haptique des « pôles moteurs », ceux-ci concernant respectivement l'objet, la perception et l'attitude. En outre, les trois pôles que nous proposons remplissent des fonctions clefs : ils sont tous des vecteurs de transmission, de réception et/ou de contagion, mais avec certaines particularités propres. L'objet est un vecteur de transmission qui repose sur la réception. La perception est un vecteur de réception qui repose sur la transmission. L'attitude est un vecteur de contagion qui influence la transmission et la réception. Ce pôle est particulièrement intéressant, car, dans le contexte ici présent, il dévoile la pertinence d'une éthique appliquée dans le musical en lien avec un certain principe de responsabilité.

1.6.1 L'objet : Vecteur de transmission reposant sur la réception

L'objet se caractérise par sa dimension empirique forte. Si, dans son sens global, il se rapporte à l'œuvre en soi, dans le paradigme musical, l'objet ne peut pas renvoyer à une œuvre aussi empirique que dans le contexte pictural de *FB*, où l'objet pictural, renvoyant à un tableau, une toile ou encore un triptyque, s'exprime d'une manière plus concrète que l'œuvre musicale. Plus encore, le discours deleuzien sur l'haptique y est essentiellement fondé à partir des propriétés mêmes des œuvres de Bacon,

¹⁹⁵ Cette formule est seulement illustrative. Il s'agit d'une formule plutôt traditionnelle, que nous avons retenue comme un exemple commun afin d'illustrer les multiples relations fondamentales et inhérentes à la création de l'œuvre musicale. Bien entendu, il existe de nombreuses autres formules plus ou moins complexes qui permettraient d'illustrer cela, mais nous avons choisi de nous abstenir d'user de tels schémas par souci de pédagogie.

ce qui, comme nous l'avons tout juste exposé, constitue un problème dans le contexte musical. Par surcroît, Deleuze pose la toile comme un élément critique dans l'exercice de la peinture, ce que traduit toute sa réflexion concernant la « toile blanche », que nous avons explorée au point 1.3 : « Tout est déjà sur la toile, et le peintre lui-même, avant que la peinture commence. Du coup, le travail du peintre est décalé et ne peut venir qu'après, après-coup : travail manuel, dont va surgir à vue la Figure¹⁹⁶. » Mais peut-on dire que la partition musicale joue un rôle équivalent à celui de la toile picturale ? Ne serait-ce pas plutôt la *manifestation* même de l'œuvre, dans son sens le plus englobant et dans toutes ses étapes, qui jouerait un tel rôle ?

L'œuvre musicale ne peut pas être saisie aussi concrètement qu'une œuvre d'art visuel telle qu'une toile, un tableau, ou encore une sculpture, laquelle se manifeste sous la forme d'un objet physique et « clos ». Or, le contexte musical, contrairement à celui pictural duquel est issue la conception de l'haptique, met en lumière que l'œuvre, dans son sens le plus global, ne repose qu'en partie sur un pôle matériel. Dusapin rend compte de cet enjeu ainsi : « N'oublions jamais que la musique écrite repose sur un étrange paradoxe [...]. La chose n'est pas la chose. Une partition n'est pas la musique, elle en est le moyen¹⁹⁷. » Par conséquent, le seul axe matériel n'est pas nécessairement suffisant en lui-même pour déterminer s'il y a œuvre musicale, et encore moins pour déterminer si l'œuvre est haptique. Ainsi, l'œuvre musicale en soi comprise en tant qu'objet est un objet bien plus métaphysique que physique. L'haptique dans une œuvre musicale ne peut donc pas être appréhendée de la même manière que le fait Deleuze avec les toiles de Bacon. Bref, l'œuvre musicale en soi, et par extension la présence de propriétés haptiques, se déterminent et s'appréhendent en fonction de l'interaction entre au moins trois pôles moteurs, à savoir ceux de l'objet, de la perception et de l'attitude, que nous dégagons pour le cadre de ce mémoire. Comprenons alors, dans le cas musical, le pôle de l'objet comme celui des moyens empiriques de l'œuvre musicale.

Ainsi, le pôle de l'objet concerne la partition, les instruments et les dispositifs, le lieu, etc., à la limite, même, tout « corps » mobilisé par la manifestation d'une musique. D'ailleurs, rappelons à quel point le lieu joue un rôle déterminant dans la réalisation de *Run Time Error*. En outre, soulignons que Criton considère les propriétés acoustiques d'une salle comme des « facteurs instrumentaux » :

Je m'intéresse aux qualités sonores, aux conditions qui les produisent et à la perception que nous en avons. Sous l'angle de la propagation du son, les lieux de concert et les matériaux qui les constituent – bois, verre, métal, béton – participent à la fabrication du son à

¹⁹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 92.

¹⁹⁷ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 116.

différentes échelles. Ils peuvent, à ce titre, être considérés comme des facteurs « instrumentaux »¹⁹⁸.

Par exemple, dans *Wander Steps*, pour deux accordéons, la salle de concert est musicalement instrumentalisée, puisque « les deux instruments régulent d'infimes variations qui favorisent l'émergence d'interférences sonores : sons différentiels, déphasages. Ces combinaisons font apparaître des constellations sonores imperceptiblement changeantes, stimulant les 'modes propres' à l'architecture de la salle de concert¹⁹⁹ ».

S'il peut apparaître évident que l'objet agit comme un vecteur de transmission, il est important de préciser que l'efficacité de la transmission repose quant à elle sur un exercice de réception de qualité proportionnelle. Dusapin est très conscient de cette relation délicate entre l'aspect transmissif et réceptif de l'objet lorsqu'il énonce, par rapport à l'usage de la partition, que « ce qui s'entend ne peut toujours être noté. Ce que l'on note ne peut toujours s'entendre, ce que l'on joue ne peut toujours s'écrire²⁰⁰ ». Une logique similaire s'applique concernant les instruments de musique, lesquels doivent être adaptés au répertoire joué. Par exemple, dans le cas d'une interprétation authentique de musique ancienne, l'instrumentiste ne choisira pas un instrument moderne, mais performera sur un instrument d'époque, ou une reproduction authentique de l'instrument. Encore, l'instrumentiste accordera – autant que faire se peut – une attention particulière à la disposition de son instrument par rapport à l'œuvre. C'est le cas, par exemple, de la guitare mobilisée par *La ritournelle et le galop* et *Territoires imperceptibles* de Criton, où « l'écriture provoque concrètement une mutation de la pratique instrumentale pouvant aller jusqu'à la nécessité d'une lutherie spécifique²⁰¹ ».

En bref, le pôle de l'objet agit comme un vecteur de transmission qui repose sur la réception. Outre les exemples déjà donnés concernant les œuvres de Criton et de Dusapin, rappelons l'étendue des divers objets mobilisés dans *Run Time Error*, notamment le processus par lequel ils sont sélectionnés pour l'œuvre, et lors duquel Steen-Andersen interroge de différentes manières leurs potentialités musicales. Tout cela renforce l'idée que, si l'objet agit de toute évidence comme un vecteur de transmission, la qualité de cette transmission repose, quant à elle, sur une perception et une attitude de qualité proportionnelle.

¹⁹⁸ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 31.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 117.

²⁰¹ Caroline Delume et Makis Solomos, « De la fluidité du matériau sonore dans la musique de Pascale Criton », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 38, 2002, p. 42.

1.6.2 La perception : Vecteur de réception reposant sur la transmission

Dans le contexte musical, une autre problématique se dévoile parallèlement à celle qui touche à la difficulté de rapporter une œuvre musicale à une entité physique immuable (ce qui fait que l'œuvre musicale résulte de la somme d'un certain nombre de contributions – voire de niveaux de manifestation) et concerne cette fois le fait que la création d'une œuvre musicale passe par plusieurs exercices de perception. En effet, si nous reprenons la formule de base énoncée plus haut, une œuvre musicale doit d'abord être composée, pour ensuite être interprétée/diffusée et reçue. De fait, la formule minimaliste composition-interprétation-réception implique déjà de nombreux exercices de perception distincts, lesquels influencent finalement la manifestation d'une musique en tant qu'œuvre.

Premièrement, cette formule comporte un premier terme qui concerne la phase de composition de l'œuvre, ce qui implique qu'un·e compositeur·rice doit non seulement « percevoir » l'idée musicale, mais trouver le meilleur moyen de la transmettre aux personnes impliquées dans la phase d'interprétation/diffusion. Pour Dusapin, c'est l'écriture. Or, ce procédé est lui-même soumis à une certaine série d'exercices de perception, comme en attestent ces propos de Paquier concernant la démarche du compositeur :

P. Dusapin écrit au crayon la partition avec l'aide d'une règle et il s'applique – dit-il – « à écrire avec précision pour que ça ralentisse ». Car il dit « entendre tout » et l'un des effets de son travail d'écriture est de « freiner ce flux continu » fait d'un « bavardage extrêmement nocif », par « un système de codification personnalisé » [...]. P. Dusapin compose à partir de cette « masse sonore ». Contrairement à Mozart pour qui c'est déjà écrit, pour qui la musique est entendue et s'impose, défile dans sa tête, chez P. Dusapin ce n'est pas déjà là, déjà écrit, dicté. Il a affaire à un flux continu qu'il doit traiter par l'écriture. Pour lui, composer c'est frayer, tracer, créer des « chemins de traverse » par où « le flux sonore qui l'envahit, l'opresse » parvient à s'écouler, grâce, dans un premier temps, à « une mise en forme » des sons²⁰².

En effet, contrairement à Mozart, qui se posait comme une sorte de réceptacle intermédiaire entre l'idée musicale et la partition, Dusapin entre plutôt dans une sorte de lutte par rapport à l'idée musicale, ce « flux continu » dans lequel il tente de s'orienter, qu'il essaie de traverser, et qu'il tâchera de *traiter* afin d'atteindre sa mise en audibilité. Cette position est expliquée en d'autres termes par Dusapin : « La musique n'est pas la partition, mais la mienne ne peut apparaître sans elle. Il m'est impossible de composer une musique sans l'écrire. Le 'corps' de mon travail est le papier, et c'est par cet étrange transfert de l'écriture que je puis transcrire mes intentions vers le monde incorporel des sons²⁰³. » Or,

²⁰² Patrick Paquier, « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 83.

²⁰³ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 116.

comme le rapportait Paquier, ce travail implique tout un processus de « démêlage »²⁰⁴, du moins dans le cas précis de Dusapin, processus qui implique nécessairement une succession d'exercices de perception. Par extension, il importe aussi de rendre intelligible l'idée musicale en vue de la phase d'interprétation. Paradoxalement, la réalisation d'un moyen de diffuser l'idée musicale constitue en elle-même une sorte de phase d'interprétation, mais à l'intérieur même de celle de la composition : l'idée doit être interprétée pour que la musique soit composée.

Deuxièmement, outre le fait qu'elle doit être interprétée pour être composée, l'œuvre composée doit être interprétée pour être diffusée et reçue. Encore une fois, cette phase d'interprétation implique à son tour généralement plusieurs exercices de perception. Par exemple, dans le cas d'une œuvre pour orchestre, il faut penser à toutes les instrumentistes de l'ensemble qui interpréteront la musique via une partition, puis, via la personne qui dirige l'orchestre (et dont la direction constitue encore une autre forme d'interprétation de l'œuvre), et ainsi de suite. Déjà, nombre de paliers de perceptions sont impliqués dans la création, la concrétisation, la réalisation ou encore la manifestation d'une œuvre musicale. Dans le cadre ultra simpliste de cette formule, nous n'avons même pas abordé le personnel technique de la salle, et diverses autres personnes susceptibles d'être impliquées dans un projet de création musicale. Qu'en est-il de cette phase dans le cas d'œuvres qui s'ancrent directement dans les subtilités et les complexités de l'interprétation ?

Dans plusieurs de ses œuvres, Criton fait intervenir ce qu'elle nomme l'« interprétation 'performative' », qu'elle associe à la notion d'« écoute 'performative' ». En effet, la compositrice mentionne qu'« à la différence d'une interprétation déterminée au 'note à note' et assujettie à des contraintes métriques fixes, l'interprétation 'performative' émerge avec un agencement subjectivant²⁰⁵ ». Cet « agencement subjectivant » concerne l'écoute, laquelle devient elle aussi « performative ». À ce sujet, *Chaoscaccia*, *Wander Steps* et *Circa* recourent à l'agencement entre l'interprétation et l'écoute « performative » au regard de la variété des modes de jeu mobilisés, mais surtout, en raison de la manière dont ces modes de jeu sont enchaînés les uns par rapport aux autres. Au sujet de *Chaoscaccia*, Criton explique ceci :

Chaoscaccia pour violoncelle repose sur la rupture et la discontinuité d'un *shift process*. Il s'agit de passer le plus rapidement possible d'un jeu à un autre. L'interprétation « performative » prend appui sur une écoute active et demande une gestuelle musicale intégrée corporellement. [...] L'élaboration subjective est essentielle dans ces mises en œuvre qui

²⁰⁴ Nous avons abordé ce processus au point 1.3.1.

²⁰⁵ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 304.

déplacent les habitudes, pour constituer de nouveaux possibles et de nouvelles contraintes²⁰⁶.

Quant à *Wander Steps* et *Circa*, Criton mentionne que « ces deux pièces développent une écriture processuelle accordant une part active aux interprètes, en particulier liée à une écoute ‘performative’²⁰⁷ ». Dans ces deux œuvres, l’interprétation et l’écoute « performatives » se justifient par rapport aux intentions artistiques initiales de Criton : « J’ai privilégié la recherche des conditions de jeu favorisant la génération de phénomènes acoustiques dans *Wander Steps* ainsi que l’expressivité intonative et la transitivité bruit-spectre dans *Circa*²⁰⁸. » L’implication du pôle de la perception est de toute évidence cruciale sur le résultat sonore de ces œuvres de Criton, ce que rend compte les propos suivants de la compositrice résumant les grandes lignes de sa démarche en lien avec *Wander Steps*²⁰⁹ :

La partition se présente sous forme de scénario « prescriptif » dont les opérations sont destinées à moduler les potentialités énergétiques de ces variables communes dans le temps. L’économie de la notation est destinée à libérer l’attention et « l’écoute active » des musiciens. Si les variations temporelles sont orientées pour produire des effets prévisibles, les « foyers de variables » communs, très sensibles aux variations dynamiques, fréquentielles, de registres et de tessitures, génèrent des comportements acoustiques variables. [...] L’écoute « performative » s’associe ici à la recherche d’un équilibre nécessaire pour moduler le flux de ces « foyers de variables » communs. Cette écoute active prend en compte l’équilibre énergétique relatif aux deux instruments dans l’évolution constante des phénomènes physiques qu’ils produisent²¹⁰.

Ainsi, Criton présente la partition de *Wander Steps* comme une sorte de « scénario ‘prescriptif’ » et non pas comme une partition solfégique où tout est dicté dans les moindres détails. En effet, Criton souligne le caractère économique de la notation qu’elle emploie pour la partition de *Wander Steps*, ce qui accorde une plus grande liberté aux interprètes, leur permettant de se consacrer davantage à l’écoute de l’œuvre plutôt qu’à sa lecture. Cette économie de la notation favorise aussi la perception, laquelle est fondamentale à *Wander Steps*, puisque l’œuvre est « ajustée » en temps réel par les instrumentistes. En résumé, comme l’expose Criton, « l’écoute ‘performative’ repose en quelque sorte sur une boucle énaïve *perception-action* (Varela 1995), qui implique la subjectivité des musiciens envers des choix de comportements génératifs²¹¹ ».

²⁰⁶ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L’art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 29.

²⁰⁷ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 296.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ L’œuvre peut être écoutée en suivant ce lien :

https://soundcloud.com/pascale-criton/wander-steps?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing (dernière consultation le 14 décembre 2023).

²¹⁰ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 296-297.

²¹¹ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 297.

Le pôle de la perception concerne à la fois la faculté de recevoir et celle de transmettre. De ce fait, c'est un pôle critique par rapport à la génétique de l'œuvre musicale, parce qu'il l'influence directement. La perception est un vecteur de réception qui repose sur la transmission. En effet, de toute évidence, la perception concerne la réception, mais la qualité de cette réception repose sur une qualité équivalente de la transmission, cette dernière véhiculant ce qui sera perçu. À cet effet, nous constaterons à l'instant que le pôle de l'attitude joue un rôle déterminant.

1.6.3 L'attitude : Vecteur de contagion influençant la transmission et la réception

L'attitude est un pôle totalement dynamique qui concerne principalement l'action et l'intention (volonté/conscience), et qui influence les conditions de possibilité de l'œuvre, de sa création et de son résultat artistique/esthétique. L'attitude agit comme un vecteur de contagion dont les conséquences sont susceptibles d'affecter la transmission et la réception d'une œuvre musicale. Ce pôle est plutôt absent dans *FB*, bien qu'il se décèle dans la théorie rieglienne en lien avec l'haptique, notamment via la notion de *Kunstwollen* (volonté d'art).

Dans son ouvrage *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Hermann Parret établit les bases du *Kunstwollen* rieglien en remarquant que « Riegl, dans l'introduction de son chef-d'œuvre de 1901, *Spätromische Kunstindustrie*, rappelle que déjà dans son premier livre de 1893, *Stilfragen*, une conception de l'œuvre d'art est proposée où le *style* est pensé 'comme le résultat d'un vouloir artistique (*Kunstwollen*)'²¹² ». Parret explique également que « le *Kunstwollen* serait un *Kunstdrang*, 'désir d'art', une impulsion créatrice de la nature sublimée dans l'esprit de l'artiste²¹³ », mais il nuance que le *Kunstwollen* ne repose pas sur une forme de libre arbitre : « Le *Kunstwollen* n'est pas une intention délibérée, un acte de libre vouloir, mais bien plutôt un 'devoir', une *nécessité*²¹⁴. » Y a-t-il une responsabilité immanente à la création, et notamment, à la création musicale ? Quoi qu'il en soit, plus qu'un désir ou une volonté d'art, le *Kunstwollen* rend compte d'une *éthique* de la création, laquelle ne peut être autrement (nécessité) :

Le *Kunstwollen* est le moteur de l'histoire de l'art. Il n'importe qu'il s'agisse d'une volonté individuelle ou d'un vouloir générique (supra-individuel), d'une catégorie marquant la psychologie de l'artiste ou plutôt la psychologie collective. Dans les deux cas, on se trouve du côté de la production (ou de la génération) de l'œuvre d'art. Si l'on passe de la

²¹² Herman Parret, *La main et la matière : Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann Éditeurs, 2018, p. 331.

²¹³ *Ibid.*, p. 324.

²¹⁴ *Ibid.*

caractérisation psychologique à la caractérisation *transcendantale*, on se place du côté de la réception, de la *saisie* sémantique ou de l'*interprétation*²¹⁵.

Parret conclut alors, et ces propos sont de prime importance ici : « L'interprétation de l'œuvre d'art dégage les conditions de possibilités de son être-là. Il s'agira alors de la saisie du sens immanent dans un processus de déchiffrement qui s'ajoute *a posteriori* au phénomène artistique²¹⁶. » Il est intéressant de constater que cette volonté d'art concerne à la fois l'individuel et le collectif, bien que ce qui importe de retenir ici, c'est que le *Kunstwollen* affecte la production de l'œuvre. Indubitablement, une responsabilité importante est consacrée à l'attitude.

En outre, le pôle de l'attitude se trouve réaffirmé par Parret dans le cadre des arts visuels, réaffirmation que nous pourrions tout aussi bien recalquer sur le paradigme musical : « La vue n'est pas *réceptive, passive*, mais présuppose bien plutôt, dans les termes de Fiedler, une '*attitude active*', en fait une '*attitude incarnée*²¹⁷. » À ce sujet, Parret complète cette affirmation en rapportant, dans une note de bas de page, quelques propos de Fiedler que nous avons retranscrits ici :

Lorsque notre organe sensoriel n'est que réceptif, lorsque nous nous abandonnons passivement aux associations des images visuelles, nous plongeons toujours plus profondément dans la torpeur et la confusion. En faisant cette expérience, nous prenons immédiatement conscience que seule une *attitude active* peut conduire à développer plus loin nos représentations de la *réalité visible*²¹⁸.

Une position similaire se constate chez Dusapin, par exemple lorsqu'il affirme qu'« écouter peut incliner notre cerveau à percevoir les informations sonores comme une invasion. Notre mémoire s'y perd et peine à reconstruire le flux. Cette invasion par les sons peut engendrer un oubli²¹⁹ ». Or, pour Dusapin, l'*attitude active* impliquée dans l'écoute d'une musique ne repose pas sur un exercice rationnel de l'audition : « Il peut [...] arriver que l'auditeur s'embrace de connexions mentales parasites [...] et que son cerveau, finalement, peine à se souvenir des événements antécédents. C'est tant mieux. Écouter n'est pas une activité rationnelle²²⁰. » Un peu plus loin, Dusapin revient sur ces propos en rajoutant : « Écouter une œuvre musicale n'est pas un travail d'expert en prévision. C'est une incessante conversion mentale qui renouvelle les éléments passés par une complexification instantanée des émotions présentes²²¹. »

²¹⁵ *Ibid.*, p. 329.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 346.

²¹⁸ Propos cités dans *Ibid.*, note n° 61.

²¹⁹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 12.

²²⁰ *Ibid.*, p. 111. Nous explorerons plus en détail la notion de l'« oubli », notamment son rôle chez Dusapin, au point 4.2.4.

²²¹ *Ibid.*, p. 112.

Ainsi, dans la conception esthétique de Riegl en lien avec l'haptique, Parret met en lumière le rôle créateur des spectateurs : « Le spectateur est un intermédiaire qui crée, à partir de ses motivations, un corrélat dans son unité et son homogénéité spatiale. Sont à l'œuvre dans cet acte modalisant de spatialisation créatrice : la perception, l'attention [...], une certaine intentionnalité, un *Wollen* 'affectif'²²². » Ces éléments convergent finalement dans « une sensorialité profondément incrustée dans le corps proprioceptif²²³ ». Cela se constate également dans les propos de Dusapin lorsque, par exemple, il mentionne que « tout ce que je pense au sujet de l'opéra est dans mes opéras. Si un auditeur veut savoir ce que je pense, il peut les écouter. [...] Ce qui compte est le désir. Je compose des opéras, car j'en éprouve le désir. Plutôt que la question du comment, c'est celle du pourquoi qui compte²²⁴ ». Ainsi, pour Dusapin, ce qui le motive principalement à créer, c'est, avant toute chose, le simple désir de le faire.

L'attitude est un vecteur de contagion qui influence la réception et la transmission, soit, si nous souhaitons le dire en un seul mot, l'interprétation. C'est en ce sens que l'attitude est *responsable*. En outre, l'attitude repose sur une forme de *réciprocité* et de *résistance*, car en tant que vecteur de contagion, l'attitude déclenche des « agents » de deux sortes : l'un défavorable à la constitution de l'œuvre, l'autre favorable. Recourons à une analogie écologique. Vecteur de contagion, l'attitude est susceptible, d'une part, de « libérer » des « agents polluants », lesquels contamineront la manifestation de l'œuvre, et d'autre part, de libérer des « agents fertilisants », lesquels favoriseront la réalisation de l'œuvre. Toutefois, dans tous les cas, l'effectivité de ces agents repose sur un facteur de réciprocité et/ou de résistance, lesquels sont déterminés par le degré de « responsabilité » incarné par une attitude donnée. La réciprocité et la résistance concernent la réaction (par l'attitude, la manière d'être) face à une attitude particulière. Si l'attitude est contagieuse et qu'elle se propage, il y a réciprocité, tandis que si l'attitude reste isolée, ne se propage pas, il y a alors résistance. Dans l'acte de création, notamment dans le paradigme de l'audible, où de nombreuses personnes et entités sont impliquées dans la manifestation d'une œuvre musicale, il devient crucial de déterminer la réaction appropriée – autrement dit, l'attitude à adopter – face à une attitude donnée, et cette réaction se détermine en fonction de la nature des agents libérés par ladite attitude : sont-ils contaminants ou favorables ?

²²² Herman Parret, *La main et la matière : Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann Éditeurs, 2018, p. 320.

²²³ *Ibid.*, p. 321.

²²⁴ Pascal Dusapin et Philippe Lierdeman, « Il n'y a pas de musique pure », *Revue des Deux Mondes*, mars 2006, p. 145 et 146.

Puisqu'il est un vecteur de contagion, il se dégage donc du pôle moteur de l'attitude une notion dont les implications sont sérieuses : la « responsabilité ». Cette responsabilité concerne à la fois la création, l'œuvre, la collaboration, la personne individuelle, etc., et relève de toute entité pensante pourvue d'une volonté et d'une capacité d'agir, et ce, au regard du fait que toute action engendre des conséquences, qu'elles soient positives ou négatives. Ainsi, de ce pôle, il se dévoile un volet considérable qu'il serait nécessaire d'approfondir dans le cadre d'une étude précisément portée sur le sujet : l'importance d'une éthique appliquée dans la création musicale, soit dans le faire *ensemble*, ce qui implique à la fois le collectif et l'individuel, et ce, dans toutes ses sphères d'expression possibles.

Chapitre II

La constitution d'un sens/monde haptique en peinture :

Brèches vers un paradigme de l'audible

2.1 Les trois éléments fondamentaux : Structure matérielle, Figure et contour

Deleuze considère que la structure matérielle, la Figure²²⁵ et le contour sont les trois éléments qui fondent la peinture de Bacon. La structure matérielle, qui consiste notamment en de grands aplats uniformes de couleur vive, enveloppe deux procédés originaux propres à Bacon, le nettoyage local et le trait asignant. La Figure, quant à elle, se rapporte à la sensation tant par son action sur le système nerveux (sujet) que par les rapports qu'elle entretient avec la structure matérielle et le contour (objet)²²⁶. Enfin, le contour est posé par Deleuze comme une membrane dynamique, lieu d'échange entre le double mouvement qui va de la structure matérielle à la Figure, et de la Figure à la structure matérielle. Nous présenterons ces trois éléments et verrons comment les relations qui découlent de leur interaction participent à la constitution d'un sens/monde haptique.

2.1.1 La structure matérielle (l'armature, l'aplat)

La structure matérielle, aussi désignée par les termes « armature » et « aplat », constitue tout un système original à la peinture de Bacon, car elle recouvre deux procédés tout aussi originaux : celui du « nettoyage local » et celui du « trait asignant ». En effet, Deleuze mentionne que « les deux procédés du nettoyage local et du trait asignant appartiennent à un système original qui n'est ni celui du

²²⁵ Bien que Deleuze ne donne aucune explication justifiant l'emploi de la majuscule concernant le terme spécifique de « Figure », nous pourrions sans doute en déduire sans trop de risque que cela est motivé par un désir de présenter ce terme, non pas comme un simple mot ou élément, mais comme un concept, considérant la récurrence du concept tout au long de *FB*. La majuscule permet alors de mettre l'accent sur la nature conceptuelle du terme « Figure », soulignant parallèlement sa participation active aux thématiques philosophiques abordées dans l'ouvrage. Notons en complément la singularité de cet élément dans la peinture de Bacon – et par extension dans le figural – par rapport à ceux du contour et de la structure matérielle qui sont communs à la peinture en général. Pour le contexte de ce mémoire, nous avons conservé la majuscule.

²²⁶ Ceci n'est pas sans évoquer la définition de la sensation donnée par Deleuze et que nous avons exposée au point 1.2 : « La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, l'instinct, le 'tempérament', tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet ('le fait', le lieu, l'événement) ». Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 39.

paysage, ni celui de l'informel ou du fond (bien qu'ils soient aptes, en vertu de leur autonomie, à 'faire' paysage ou à 'faire' fond, et même à 'faire' sombre)²²⁷ ».

Le nettoyage local se rapporte à une intervention de Bacon sur un segment déjà peint de la toile. Cette intervention vise à « nettoyer » les données figuratives présentes sur cette portion en constituant une zone d'indiscernabilité²²⁸, laquelle s'exprime par un brouillage, un flou :

L'aplat s'ouvrira comme un ciel vertical, en même temps qu'il se chargera de plus en plus de fonctions structurantes : les éléments de contour détermineront de plus en plus en lui des divisions, des sections planes et des régions dans l'espace qui forment une armature libre. Mais en même temps la zone de brouillage ou de nettoyage, qui faisait surgir la Figure, va maintenant valoir pour elle-même, indépendamment de toute forme définie, apparaître comme pure Force sans objet, vague de tempête, jet d'eau ou de vapeur, œil de cyclone, qui rappelle Turner dans un monde devenu paquebot²²⁹.

Le procédé du trait asignant renvoie à tout un jeu de marques ou de traits manuels libres visant à atteindre la figuration retrouvée. En effet, Deleuze admet qu'« il faudra assez vite faire des 'marques libres' à l'intérieur de l'image peinte, pour détruire en elle la figuration naissante, et pour donner une chance à la Figure, qui est l'improbable lui-même²³⁰ ». Ce jeu des marques libres est étroitement lié à l'acte de peindre, puisque « l'acte de peindre, c'est l'unité d[es] traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel. Passant par ces traits, la figuration retrouvée, recrée, ne ressemble pas à la figuration de départ²³¹ ». Ces derniers propos expriment comment, dans la logique de la sensation, la figuration retrouvée repose sur une présence manuelle (traits manuels libres) dont les jeux dynamiques (l'unité des traits, leur réaction et leur réinjection) passent par une certaine maîtrise (l'acte de peindre) Or, ces traits demeurent toutefois *libres*, et ne sont donc pas organisés en fonction d'une forme prédéterminée.

En somme, ces deux procédés renvoient à l'opération du diagramme avec laquelle ils sont interconnectés. À cet effet, Deleuze rapporte que « quand Bacon cherche à évoquer une formule très générale apte à exprimer le diagramme et son action de brouillage, de nettoyage, il peut proposer une formule linéaire autant que coloriste, une formule-trait autant qu'une formule-tache, une formule-distance autant qu'une formule-couleur²³² ». Ainsi, la structure matérielle est en corrélation avec la

²²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²²⁸ La notion d'« indiscernabilité » est au cœur de nos réflexions tout au long du chapitre 5.

²²⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 36.

²³⁰ *Ibid.*, p. 89.

²³¹ *Ibid.*, p. 92.

²³² *Ibid.*, p. 148.

Figure pour laquelle elle agit comme fond (isolation de la Figure) ou comme contour (dissipation de la Figure), ce que nous exposerons au cours des lignes suivantes.

2.1.2 La Figure

La Figure se caractérise par deux éléments de prime importance. D’abord, arrachée à la figuration, elle se dote d’une *capacité à agir sur le système nerveux* : « La Figure, c’est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair²³³ ». Ensuite, dans ses rapports avec la structure matérielle et le contour, la Figure participe activement à la *constitution du fait*, autrement dit, à la présentation immédiate de la sensation. De toute évidence, Deleuze pose la Figure en étroite relation avec la sensation. Non seulement recouvre-t-elle les deux « faces » simultanées de la sensation (le sujet et l’objet)²³⁴, mais la voie de la Figure – réalisée suivant le principe d’une figuration retrouvée – est *la* voie identifiée par Deleuze dans *FB* comme apte à constituer une logique de la sensation opératoire, que ce soit dans sa lutte contre les clichés de la figuration, ou bien dans sa rupture avec les volets illustratif et narratif de la représentation. Deleuze précise effectivement qu’« on ne peut lutter contre le cliché qu’avec beaucoup de ruse, de reprise et de prudence : tâche perpétuellement recommencée, à chaque tableau, à chaque moment de chaque tableau. C’est la voie de la Figure²³⁵ ». Précisons que Deleuze va même jusqu’à « extrémiser » cette voie, dans la mesure où il relève six œuvres de Bacon qui arrivent à se passer complètement de Figure :

Il y aura ou il y aurait peut-être lieu de distinguer une quatrième période très récente. Supposons en effet que la Figure n’ait plus seulement des composantes de dissipation, et même qu’elle ne se contente plus de privilégier ou d’enfourcher cette composante. Supposons que la Figure ait effectivement disparu, ne laissant qu’une trace vague de son ancienne présence. [...] Il s’agi[t] d’une période naissante : une « abstraction » qui lui serait propre, et n’aurait plus besoin de Figure. La Figure s’est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus que sable, herbe, poussière ou goutte d’eau...²³⁶

²³³ *Ibid.*, p. 39.

²³⁴ Voir la note n° 226 du présent mémoire.

²³⁵ *Ibid.*, p. 91.

²³⁶ Deleuze ajoute en note de bas de page : « Nous connaissons actuellement six tableaux de cette nouvelle abstraction ». *Ibid.*, p. 36, voir aussi la note n° 26. Les six œuvres sont les suivantes :

1. *Paysage*, 1978. L’œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/landscape-1> (dernière consultation le 28 décembre 2023).
2. *Jet d’eau*, 1979. L’œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/jet-water> (dernière consultation le 28 décembre 2023).
3. *Dune de sable*, 1981. L’œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/sand-dune> (dernière consultation le 28 décembre 2023).
4. *Paysage désert*, 1982. L’œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/piece-waste-land> (dernière consultation le 28 décembre 2023).

Selon Deleuze, c'est Cézanne qui aurait popularisé une telle voie en peinture, et ce, dans le sens d'une relation étroite entre la Figure et la sensation. Dans les mots de Deleuze : « Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : sensation. [...] Certes, Cézanne n'a pas inventé cette voie de la sensation dans la peinture. Mais il lui a donné un statut sans précédent²³⁷. » Enfin, comme nous l'avons brièvement évoqué, la Figure est dans un rapport corrélatif avec la structure matérielle. Ce rapport est de deux natures : soit la Figure est isolée par de grands aplats de couleur vive qui s'enroulent autour du contour, soit la Figure se déforme en passant dans un point de fuite situé dans le contour (pour se dissiper ultimement dans la structure matérielle). À cet effet, Deleuze précise que « cette corrélation, cette connexion, est elle-même donnée par le lieu, par la piste ou le rond, qui est la limite commune des deux, leur contour²³⁸ ». Ainsi, dans ce double échange de la Figure et de la structure matérielle, la communication entre ces deux éléments est assurée par le contour.

2.1.3 Le contour (le rond, la piste, le socle, la barre, etc.)

Deleuze définit le contour comme une membrane continuellement parcourue d'un double mouvement : celui qui va de la structure matérielle à la Figure (enroulement des aplats qui isolent la Figure), et le mouvement qui va de la Figure à la structure matérielle (dissipation de la Figure dans les aplats par un point de fuite). Le contour fonctionne donc comme le *lieu* du double échange entre la structure matérielle et la Figure : « Le contour comme lieu est le lieu d'un échange dans les deux sens, entre la structure matérielle et la Figure, entre la Figure et l'aplat [...]. Le contour est comme une membrane parcourue par un double échange. Quelque chose passe, dans un sens et dans l'autre²³⁹. » Le terme de « membrane », employé afin de qualifier le contour, est réitéré ici et là dans *FB*²⁴⁰ et semble avoir été soigneusement choisi par Deleuze. En effet, le terme renvoie directement aux propriétés que confère Deleuze au contour, comme la mobilité, la perméabilité (point de fuite), voire l'étanchéité (enroulement de la Figure)²⁴¹. Formellement, le contour est un élément plutôt simple (rond, piste, cube,

5. *Eau coulant d'un robinet*, 1982. L'œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/water-running-tap> (dernière consultation le 28 décembre 2023).

6. *Dune de sable*, 1983. L'œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/sand-dune-0> (dernière consultation le 28 décembre 2023).

²³⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 39.

²³⁸ *Ibid.*, p. 14.

²³⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁰ Notamment, dans les chapitres 3, 5 et 13.

²⁴¹ Voici les quatre définitions du terme « membrane » selon le *Dictionnaire Larousse* :

1. Mince paroi d'une substance poreuse qu'on interpose entre deux milieux et qui permet d'éliminer ou de concentrer certains constituants par osmose, dialyse, filtration, etc.

barre, ruban, etc.), mais c'est sa couleur qui lui confère ses propriétés dynamiques, lesquelles l'apparentent à une membrane, et ce, précisément en raison de sa couleur « modulante »²⁴². Deleuze mentionne que « le contour [...] s'effectue dans un élément autonome du tableau, cet élément se trouve déterminé par la couleur, de telle manière que la ligne en découle, et non l'inverse. C'est donc la couleur encore qui fait ligne et contour²⁴³ ». Dans la conception de l'haptique ou de la logique de la sensation, le contour est émancipé de toute subordination à la ligne : il se détermine, non pas par un « tracé », mais par les rapports de la couleur (colorisme). Nous constaterons le rôle fondamental de la couleur dans la logique de la sensation, ainsi que son rôle par rapport à la constitution d'un sens/monde haptique, plus particulièrement aux points 2.2.2 et 2.2.3.

2.1.4 Les piliers d'un sens/monde haptique : Convergence de la structure matérielle, de la Figure et du contour dans la couleur

Deleuze pose la structure matérielle, la Figure et le contour comme les trois éléments qui fondent la peinture de Bacon. En effet, l'aplat fonctionne comme fond, la Figure comme forme, et le contour, qui est la limite commune des deux, fonctionne comme lieu d'échange entre l'aplat et la Figure. Deleuze précise que la structure matérielle, la Figure et le contour sont « donc bien trois éléments distincts. Or tous les trois convergent vers la couleur, dans la couleur²⁴⁴ ». C'est que la couleur constitue les aplats, la chair de la Figure, et détermine un contour. En effet, la couleur des aplats compose la structure matérielle en fonction de ses zones intrinsèques de voisinages ; la couleur participe à la dissolution de la Figure ; encore, la couleur trouve un rapport particulier avec le contour, puisqu'elle fait elle-même ligne et contour. Or, si la couleur marque le point de convergence des trois éléments fondamentaux à la peinture de Bacon, c'est seulement en fonction d'un principe de modulation qui s'effectue dans des

-
2. Enveloppe souple, sélectivement perméable, entourant un organe, une cellule ou un organite cellulaire.
 3. Partie d'un transducteur vibrant facilement sous l'effet d'une pression acoustique, ou qui peut engendrer, en vibrant, une onde sonore.
 4. Paroi étanche et mobile servant à séparer des compartiments d'un ensemble mécanique, entre lesquels elle joue le rôle de diaphragme.

Ces définitions peuvent être consultées en suivant ce lien :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/membrane/50381> (dernière consultation le 11 décembre 2023).

En complément, voir aussi les définitions données par le *Dictionnaire de l'Académie Française* :

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1645> (dernière consultation le 11 décembre 2023).

²⁴² Comme nous l'exposerons aux points 2.2.2 et 2.2.3, Deleuze accorde un rôle fondamental à la couleur prise dans une dynamique de modulation, ce qu'il désigne par l'expression « modulation de la couleur », et plus techniquement, par le terme « colorisme ». Brièvement, Deleuze distingue les variations de couleurs basées sur des rapports de valeur de celles basées sur des rapports de tonalité. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 111 et 124-125 (voir la note n° 126).

²⁴³ *Ibid.*, p. 142.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

rappports particuliers de la couleur²⁴⁵, ce que Deleuze désigne par le terme « colorisme ». Deleuze affirme que « c'est la modulation, c'est-à-dire les rapports de la couleur, qui expliquent à la fois l'unité de l'ensemble, la répartition de chaque élément, et la manière dont chacun agit dans les autres²⁴⁶ ». À noter que pour notre propos, cette convergence dans la couleur est de prime importance, car c'est d'un tel jeu des couleurs que se constitue un sens/monde haptique : « C'est la couleur, ce sont les rapports de la couleur qui constituent un monde et un sens haptique, en fonction du chaud et du froid, de l'expansion et de la contraction²⁴⁷. » Deleuze renchérit sur cette idée un peu plus loin en précisant que « ce qu'on appelle vision haptique, c'est précisément ce sens des couleurs. Ce sens – ou cette vision – concerne d'autant plus la totalité que les trois éléments de la peinture, armature, Figure et contour, communiquent et convergent dans la couleur²⁴⁸ ». Pour l'heure, tenons-nous-en à ces propos, mais nous reviendrons plus en profondeur sur la notion de couleur et sur la modulation de la couleur (colorisme) aux points 2.2.2 et 2.2.3.

2.2 Les trois éléments fondamentaux en rapport avec le diagramme, la couleur, le colorisme, le mouvement et le rythme

En fonction des trois éléments fondamentaux cernés par Deleuze et de leurs interactions, il se dégage quelques autres éléments sollicités par les rapports entre la structure matérielle, la Figure et le contour. Dans le cadre de nos propos, nous n'en retenons que cinq, lesquels s'avéreront musicalement pertinents : le diagramme, la couleur, la modulation de la couleur (colorisme), le mouvement et le rythme. Avant de préciser plus en profondeur les liens dynamiques animant ces éléments avec ceux fondamentaux à la peinture de Bacon, il importe tout d'abord de se familiariser quelque peu avec ceux-ci. Voici donc un bref portrait sommaire de chacun de ces cinq éléments, ce qui sera suivi d'un examen plus approfondi de chacun d'eux.

Le diagramme est un champ opératoire qui introduit dans le tableau des possibilités de fait, sans toutefois constituer le fait lui-même. En effet, le diagramme doit être manipulé et contrôlé par l'artiste au risque d'échouer, visuellement ou manuellement. Sensation brute, le diagramme *échoue manuellement* lorsqu'il est laissé à lui-même dans le tableau : la sensation y est alors complètement déchaînée et échappe à toute capture. Condition nécessaire à la constitution d'un monde haptique étroitement lié à

²⁴⁵ Il s'agit des rapports de tonalité, lesquels sont distingués des rapports de valeur. Cette distinction est abordée au point 2.2.2.2.

²⁴⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 137.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 143.

la sensation, le diagramme *échoue visuellement* lorsqu'il est surcontrôlé : la sensation est alors indétectable dans le tableau et ne peut donc pas être capturée. Néanmoins, l'opération réussie du diagramme conduit à la constitution d'un sens/monde haptique, la sensation pouvant désormais être détectée et capturée. Nous remarquerons en outre comment cette notion est déterminante dans l'approche de Criton, par exemple dans *Circle Process* et *Chaoscaccia*.

La couleur est un élément constitutif du diagramme, et tout comme lui, elle participe directement à la constitution d'un sens/monde haptique en raison de sa capacité d'action directe sur le système nerveux²⁴⁹. En outre, la couleur peut prendre une expression *monochromatique*, comme dans le cas des aplats de la structure matérielle, ou une expression polychrome, comme dans le cas de la chair des Figures, ce que Deleuze désigne notamment par le terme « *chronochromatique* ». De plus, la couleur peut fonctionner soit selon des *rappports de valeur*, de types digitaux, lesquels procèdent par code et par programme, ou soit par des *rappports de tonalité*, de types analogiques, lesquels procèdent par modulation et selon l'opération du diagramme²⁵⁰. Enfin, cette notion sera explorée dans le contexte musical où il se révélera que les palettes de couleurs peuvent être données par une multiplicité d'éléments.

La modulation de la couleur, ou « colorisme », renvoie à l'opération du traitement de la couleur basé sur des rapports de tonalité. Le colorisme est un principe « modulateur » qui mobilise une perception haptique des couleurs. C'est notamment sur ce point que l'haptique de Deleuze se distingue de la conception rieglienne de l'haptique – laquelle a fortement inspiré Deleuze –, puisque chez Riegl, la considérant davantage selon des rapports de valeur, la couleur reste un principe proprement optique. En outre, tout comme le diagramme, le colorisme comporte aussi son lot de risques d'échecs. En lien avec le monochromatisme des aplats, le traitement des couleurs peut conduire à une *inertie du fond*, alors qu'en lien avec le chronochromatisme de la chair des Figures, le colorisme peut conduire à un « *surbrouillage* » de la Figure. Il incombe donc, selon Deleuze, de suivre les deux exigences suivantes : celle de l'homogénéité du fond et d'une armature aérienne (pour les aplats), puis celle d'une forme singulière ou spécifique (pour les Figures).

Le mouvement concerne un principe qui est généralisé dans la logique de la sensation : la mobilité. En effet, la sensation est non seulement en mouvement constant, mais sa présence est notamment « palpable » lorsqu'elle passe d'un niveau de sensation à un autre. Bref, le mouvement est *symptomatique*

²⁴⁹ Nous constaterons ce lien plus précisément au point 2.2.2. Voir aussi : *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁰ Deleuze distingue le code de l'analogie au chapitre 13, et plus précisément à la p. 108-109. *Ibid.*, p. 105 à 113. Pour notre part, nous distinguerons le modèle digital du modèle analogique au chapitre 6.

de la présence de la sensation, c'est-à-dire de *forces vitales* en action. Deleuze dégage ainsi trois types de mouvements, lesquels sont en relation avec des forces spécifiques. Premièrement, il y a le double mouvement qui va de la Figure à la structure matérielle, et vice versa, lequel fait intervenir *des forces de dissipation, d'isolation et de déformation*. Deuxièmement, il y a celui qui s'effectue entre les Figures elles-mêmes (accouplement des Figures), et que Deleuze rapporte à des *forces d'accouplements*, lesquelles reprennent à leur manière les forces du premier type (dissipation, déformation et isolation). Finalement, le troisième type de mouvement est exclusif aux triptyques et mobilise des *forces de séparation et de division* (mais dans une forme de réunion), lesquelles reprennent également à leur compte les forces du premier type. Enfin, Deleuze désigne la coexistence des différents mouvements dans le tableau en tant que rythme. Il sera alors l'occasion d'approfondir la notion de mouvement chez Dusapin, notamment via *Cascando, Loop et Extensio*.

Le rythme est rapporté à la sensation complexe. En lien avec cette notion, Deleuze pose la sensation simple comme une vibration, et il soulève qu'entre la sensation simple et la sensation complexe, il y a la résonance. Ces états de la sensation (vibration, résonance, rythme) sont en correspondance avec les trois types de mouvements dégagés par Deleuze (le fait, la première *matter of fact* et la seconde *matter of fact*). Ainsi, le premier type de mouvement s'apparente au fait, alors que les deux autres correspondent respectivement à la première et à la seconde *matter of fact* (ou fait commun). Selon Deleuze, le rythme doit atteindre à sa pleine libération, et celle-ci ne s'effectue pleinement que dans les triptyques (second fait commun), suivant le phénomène de résonance donné par l'accouplement des Figures (premier fait commun). En effet, la relation entre les triptyques et le rythme s'explique au regard de l'organisation circulaire de ces derniers, soit une organisation qui repose sur la distribution et la *circulation* de trois rythmes de base : l'actif, le passif et le témoin. Ces fonctions rythmiques sont directement calquées sur les personnages rythmiques développés par Messiaen, et dont s'est ouvertement inspiré Deleuze. Ainsi, dans les triptyques, le rythme subit un traitement particulier : *il devient lui-même Figure*.

2.2.1 Le diagramme

Le diagramme est sans doute l'un des éléments les plus complexes de la logique de la sensation deleuzienne. En effet, ce dernier ne correspond qu'indirectement à sa définition usuelle comme schéma ou croquis. Contrairement au diagramme en tant que tel, qui organise ou facilite la représentation, le diagramme deleuzien *brouille* la figuration : « Le diagramme manuel fait irruption comme une zone de brouillage, de nettoyage, qui doit défaire à la fois les coordonnées optiques et les connexions

tactiles. [...] Le diagramme n'est jamais effet optique, mais puissance manuelle déchaînée²⁵¹. » Le diagramme est une puissance manuelle, parce qu'il se déchaîne sur la toile par le jeu de taches et de traits non figuratifs. Il s'agit donc d'un diagramme propre à la logique de la sensation, qui ne sert plus la représentation ou la conception cérébrale, mais qui fait proliférer la sensation sur tout le tableau. Ainsi, comme nous l'avons évoqué à quelques moments déjà, le diagramme n'est pas opératoire par lui-même, et doit donc être manipulé par l'artiste, ce dont rend compte Deleuze dans les propos suivants :

En effet, étant lui-même une catastrophe, le diagramme ne doit pas faire catastrophe. Étant lui-même zone de brouillage, il ne doit pas brouiller le tableau. Étant mélange, il ne doit pas mélanger les couleurs, mais rompre les tons. Bref, étant manuel, il doit être réinjecté dans l'ensemble visuel où *il déploie des conséquences qui le dépassent*²⁵².

Lorsque Deleuze évoque le diagramme, c'est toujours en fonction de son aspect fonctionnel ou opératoire. Il définit même le diagramme comme étant « l'ensemble *opératoire* des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs²⁵³ ». Bref, comme un diamant brut qui ne révèle son étincelante beauté qu'à la suite d'un polissage, le diagramme incorpore la sensation dans le tableau dans un état tel qu'elle est complètement déchaînée, et c'est pourquoi il doit être contrôlé/manipulé afin que la sensation puisse être *capturée*. Or, ce n'est que par l'opération du diagramme que la sensation peut être *détectée*.

2.2.1.1 L'échec visuel et l'échec manuel du diagramme

Le diagramme est à risque d'échouer dans son entreprise, et ce, en raison de ses effets qui le dépassent : « L'essentiel du diagramme, c'est qu'il est fait pour que quelque chose en sorte, et il rate si rien n'en sort²⁵⁴. » Ce quelque chose qui doit sortir correspond à l'émergence de la figuration retrouvée, à la réussite de la sortie de la toile (voir le point 1.3). Ainsi, Deleuze identifie deux types d'échecs picturaux induits par une manipulation *inadéquate* du diagramme : le tableau peut échouer visuellement ou bien manuellement. Le premier cas traduit une quasi-absence – voire une absence totale – du diagramme dans le tableau, ce qui conduit à un étouffement de la sensation, celle-ci se trouvant dans un état où elle est ne peut plus être détectée, faute de présence suffisante. La capture des forces est donc compromise. Deleuze voit un exemple de l'échec visuel dans les arts « trop cérébraux », comme la peinture abstraite :

²⁵¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 128.

²⁵² Nous soulignons. *Ibid.*, p. 149.

²⁵³ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

Il est certain que la peinture abstraite procède par code et programme : elle implique des opérations d'homogénéisation, de binarisation, qui sont constitutives d'un code digital. Mais il se trouve que les Abstraites sont souvent de grands peintres, c'est-à-dire n'appliquent pas à la peinture un code qui lui serait extérieur : au contraire, ils élaborent un code intrinsèquement pictural. C'est donc un code paradoxal puisque, au lieu de s'opposer à l'analogie, il la prend pour objet, il est l'expression *digitale* de l'analogique en tant que tel. *L'analogie passera par un code, au lieu de passer par un diagramme. C'est un statut qui frôle l'impossible*²⁵⁵.

Dans le second cas, celui de l'échec manuel, c'est plutôt le contraire qui se produit, et la sensation se retrouve alors dans un état où elle est complètement déchaînée, échappant cette fois à toute capture. Deleuze voit un exemple de l'échec manuel dans les arts « trop manuels », soit trop proches de la sensation, comme l'art informel, l'expressionnisme abstrait et l'*action painting* :

L'art informel lui aussi frôle peut-être l'impossible : en étendant le diagramme à tout le tableau, il le prend pour le flux analogique lui-même, au lieu de faire passer le flux par le diagramme. Cette fois, *c'est comme si le diagramme ne portait que sur soi, au lieu d'être usage et traitement*. Il ne se dépasse plus dans un code, mais se fond dans un brouillage²⁵⁶.

Qu'il s'agisse d'un échec visuel ou manuel, dans tous les cas, ceux-ci rendent compte de la condition *inopératoire* du diagramme dans le cadre d'une logique de la sensation, et surtout, de l'impératif de non seulement en faire usage, mais de le faire adéquatement. Ce dernier point illustre parfaitement les enjeux entourant les relations entre les différents pôles moteurs de l'haptique (objet, perception, attitude) présentés au point 1.6, notamment le rôle accordé à celui de l'attitude, lequel est déterminant par rapport à la manière dont l'artiste contrôlera ou manipulera le diagramme. En effet, cela rend compte d'une responsabilité, d'un engagement et d'une implication nécessaire et continue de l'artiste vis-à-vis de la création d'une œuvre. À cet effet, l'attitude qu'aura l'artiste sera déterminante dans sa capacité et/ou sa volonté à contrôler/manipuler le diagramme.

2.2.1.2 Le diagramme et le motif chez Cézanne

Il est possible d'apprivoiser la complexité du diagramme en tant que champ opératoire en se reportant au rapprochement que fait Deleuze entre le diagramme et le motif cézannien. Pour cela, nous devons cependant évoquer un aspect qui ne sera développé que bien plus tard au courant de ce mémoire, soit le modèle analogique²⁵⁷. En revanche, cet effleurement nous aidera à anticiper le fonctionnement du modèle analogique, sans toutefois nuire à la compréhension du diagramme qui s'ensuivra. Deleuze affirme ainsi que « le diagramme, c'est exactement ce que Cézanne appelle le

²⁵⁵ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 110.

²⁵⁶ Nous soulignons. *Ibid.*

²⁵⁷ Ce sujet est au cœur du chapitre 6.

motif²⁵⁸ », et ce, parce que le diagramme et le motif partagent fondamentalement les mêmes caractéristiques, soit l'entrelacement de la géométrie (comme charpente) et de la couleur (comme sensation), et la manière dont ils répondent au modèle analogique.

Premièrement, selon Deleuze, « le diagramme réunit indissolublement [...] deux moments : la géométrie y est 'charpente', et la couleur, sensation, 'sensation colorante'²⁵⁹ ». Ces deux éléments, charpente et sensation, Deleuze les reprend tels quels dans sa définition du motif de Cézanne : « Le motif est fait de deux choses, sensation et charpente. C'est leur entrelacement. Une sensation, ou un point de vue, ne suffisent pas à faire motif : même colorante, la sensation est éphémère et confuse, elle manque de durée et de clarté [...]. Mais la charpente suffit encore moins : elle est abstraite²⁶⁰. » En bref, la charpente (géométrie) se rapporte davantage à une activité cérébrale conférée par l'œil, et instaure une certaine structure/forme, alors que la couleur (sensation), se rapporte plutôt à une activité manuelle conférée par la main de l'artiste, et instaure son lot de sensations et de forces dans le tableau. En outre, ces deux éléments sont cernés par Deleuze en fonction d'une relation d'interdépendance : charpente *et* sensation sont nécessaires à l'œuvre et s'expriment autant dans le diagramme de Bacon que dans le motif de Cézanne.

Deuxièmement, Deleuze attribue le fonctionnement du diagramme et du motif au modèle analogique (qu'il oppose à celui digital). Concernant le motif cézannien, Deleuze établit clairement le rapprochement au modèle analogique en affirmant que « Cézanne fait un usage analogique de la géométrie, et non pas un usage digital²⁶¹ ». Il en va de même pour le diagramme de Bacon, ce qu'explique Deleuze dans le passage suivant (en profitant du même coup pour réitérer la parenté du diagramme au motif) : « Le diagramme ou motif serait analogique, tandis que le code est digital²⁶². » Bref, Bacon tout comme Cézanne œuvrent du côté des *forces* plutôt que des *formes*, ce qui justifie cette correspondance quasi mutuelle du diagramme et du motif. En effet, Deleuze mentionne, par rapport au modèle analogique, que « c'est dans un tel système que, à la fois, la géométrie devient sensible, et les sensations, claires et durables : on a 'réalisé' la sensation, dit Cézanne. Ou, suivant la formule de

²⁵⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 105.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

²⁶² *Ibid.*

Bacon, on est passé de la possibilité de fait au Fait, du diagramme au tableau²⁶³ ». En ce sens, pour toutes ces raisons, Deleuze pose Cézanne comme un précurseur de la logique de la sensation²⁶⁴.

Finalement, ce qu'il importe particulièrement de retenir de cet exposé sur le diagramme, c'est le rôle qu'il occupe par rapport à l'haptique. En effet, Deleuze avoue le lien direct entre le diagramme et la constitution d'un sens/monde haptique, lorsqu'il explique qu'étant une « puissance manuelle déchaînée, le diagramme défait le monde optique, mais en même temps doit être réinjecté dans l'ensemble visuel où il induit un monde proprement haptique, et une fonction haptique de l'œil²⁶⁵ ». D'ailleurs, c'est précisément sur cette relation du diagramme et de l'haptique que se conclut l'ouvrage *FB*. Or, le diagramme ne participe pas seul à la constitution d'un sens/monde haptique : le diagramme n'est pas une notion isolée : il « collabore » avec d'autres, dont notamment, la couleur.

2.2.1.3 L'approche diagrammatique chez Pascale Criton : L'exemple de *Circle Process* et de *Chaoscaccia*

Dans l'article « Bords à bords : Vers une pensée-musique », Criton explique que « *Mille Plateaux* développera l'approche d'une hétérogenèse sémiotique et fait appel en quelque sorte à un *nomos*, musical entre autres, dans une stratégie qui entend se démarquer du structuralisme²⁶⁶ ». Criton souligne alors une dimension intéressante au regard des pôles moteurs de l'haptique exposés au point 1.6, notamment celui de l'objet, puisqu'elle souligne une relation étroite entre la dimension métaphysique de ce qui s'exprime (matières d'expression) et celle empirique qui en permet l'expression (comme les outils et les techniques) :

La musique, dans sa capacité à produire des matières d'expression par (re)groupement de forces, par (ré)organisation de fonctions (effectuation de l'agencement diagrammatique), travaille à même le chevauchement du sémiotique et du matériel. La production de matières d'expression s'accompagne de la production d'outils, de techniques²⁶⁷.

Plus concrètement, nous pouvons puiser, à cet effet, un exemple à même la démarche de Criton, lequel concerne l'écriture et les partitions diagrammatiques. Dans l'article « Variables, process et degré

²⁶³ *Ibid.*, p. 112.

²⁶⁴ Rappelons tout de même ces propos de Deleuze quant au rapprochement Bacon-Cézanne, où il explique que sur bien des points, Bacon n'a rien à voir avec Cézanne, bien que « ce par quoi Bacon reste cézannien, c'est l'extrême poussée de la peinture comme langage analogique ». *Ibid.*, p. 113. La peinture comme langage analogique se définit par le rôle de la couleur, laquelle est alors considérée comme l'élément duquel découle tous les autres, comme nous l'exposerons au point 2.2.3.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 128-129.

²⁶⁶ Ce *nomos*, cette loi, pourrait correspondre à l'éthique schizophrénique de la ritournelle en raison de ses mouvements déterritorialisants, notions que nous aborderons au point 5.2.1. Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 6.

²⁶⁷ Nous pourrions rapprocher « matières d'expression » au terme « sensation ». *Ibid.*, p. 7.

zéro », la compositrice confie ceci : « À la différence des écritures contemporaines très déterministes, mon intérêt s'est porté sur des scripts gestuels intensifs, déplaçant l'attention que l'interprète accorde à l'exécution d'une partition sur un *diagramme*, c'est-à-dire un jeu de variables à agencer librement dans la durée²⁶⁸. » Il y a donc tout un espace de liberté (et de créativité !) qui est accordé à l'instrumentiste dans l'interprétation de telles œuvres. Ainsi, pour l'écriture de sa musique, Criton élabore des partitions diagrammatiques où « l'idée est de favoriser une interprétation créative, de construire une matrice qui laisse place à l'imagination du musicien²⁶⁹ ». Les instrumentistes participent donc activement à la composition et à la création de l'œuvre. En bref, « l'écriture diagrammatique est avant tout un 'mode d'emploi' opératoire qui indique ce que l'on doit faire et non ce que l'on entend²⁷⁰ ». Ainsi, pour Criton, l'écriture diagrammatique est un médium de notation qui lui permet d'exprimer la dimension gestuelle impliquée dans l'interprétation de ses œuvres tout en invitant l'instrumentiste à appréhender la partition comme un espace de création participatif. Les partitions diagrammatiques sont notamment sollicitées dans *Circle Process* et *Chaoscaccia*, desquelles Criton explique ceci :

Ces pièces sont pensées de façon processuelle pour une interprétation que j'appelle « performative ». Les partitions se présentent sous forme de diagrammes déplaçant l'attention que l'interprète accorde habituellement à l'exécution d'une partition « solfégique » sur un jeu de variables à agencer librement dans la durée²⁷¹.

Dans l'univers de Criton, les partitions diagrammatiques se distinguent de leurs homologues « solfégiques » non seulement par leur « mode opératoire », mais aussi par le résultat qu'elles produisent. Par exemple, la compositrice souligne une altération qualitative de la temporalité, laquelle devient fluide, puisque l'écriture diagrammatique admet un temps flottant, un temps non pulsé²⁷², achronométrique : « Le temps, habituellement fixé dans l'interprétation de la musique écrite, est ici flexible et non métrique : la temporalité du geste est à la discrétion de l'interprète. La priorité est accordée à la 'consistance' de comportements acoustiques et à l'expression dynamique des figures dans la durée²⁷³. » En outre, ce sont l'enchaînement de différents modes de jeux qui donnent la forme de l'œuvre, ce que Criton désigne par le terme « style », expliquant que « la forme est donnée par l'enchaînement synoptique des *styles* ou manières de jouer²⁷⁴ » et où « chaque *style* est précisément établi

²⁶⁸ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 295.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 28.

²⁷¹ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 301-302.

²⁷² Cette notion est abordée au point 4.2.3 et légèrement avant, à la fin du point 4.2.2.

²⁷³ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 28

²⁷⁴ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 302.

techniquement et correspond à un état (*ethos*) tout à la fois sonore, dynamique – j’ajouterais même psychique²⁷⁵ ».

Si la compositrice utilise un tel type de partitions, c’est que, pour elle, comme c’était le cas pour Bacon en peinture, la musique fait intervenir un diagramme : « L’agencement musical serait caractérisé par le chevauchement du subjectif, de l’intensif et du diagrammatique²⁷⁶. » Toujours selon elle, « traversée par une dimension diagrammatique, la musique procède en effet par spécification (analyse des propriétés, des composantes acoustiques), distribution des composantes (typologies de parentés, séries, modes, gammes) et stratifications partitives (accords, agrégats, polyphonie)²⁷⁷ ». De surcroît, Criton explique que les « différentes élaborations subjectives ont en commun de jouer sur un déplacement des repères²⁷⁸ » et que « ces expériences font appel aux sensations intimes, à l’intégration sensorielle et multimodale, à la constitution d’une écoute qui n’est plus seulement auditive mais investie d’un imaginaire esthétique complexe²⁷⁹ ». Ainsi, « ces pratiques d’autonomisation des signes reposent sur la (re)composition de systèmes d’énonciation qui échappent à la standardisation des signes²⁸⁰ ». Ce faisant, « les fonctions subjectivantes rebondissent entre le signe et l’affect, l’élaboration sensorielle, motrice et psychique devient un principe de joie qui, à la différence d’une stratification préétablie, donne accès à un devenir-autre et à la découverte d’une transitivité possible²⁸¹ ». Tout comme cela s’appliquait pour les artistes peintres, le diagramme, puissance manuelle déchaînée, doit être manipulé, contrôlé pour qu’il ne s’étende pas sur toute l’œuvre, de sorte que l’œuvre entière ne porterait plus que sur lui. Le diagramme doit être présent, certes, mais *opératoire*. Rappelons que Deleuze comparait le diagramme incontrôlé à l’image d’une « carte qui serait aussi grande que le pays²⁸² », ce qui illustre l’impératif de fonctionnalité du diagramme.

Le diagramme est un outil, c’est-à-dire un médium qui permet à l’artiste de dégager, de révéler ou encore d’accéder à la sensation dans son œuvre. Dans le cas des œuvres à « création collective » de

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 9.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 6.

²⁷⁸ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 308.

²⁷⁹ Nous soulignons. *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Nous avons rapporté ces propos au point 1.4.1. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 98.

Criton, l'usage, la manipulation et le contrôle du diagramme est partagé par plusieurs personnes²⁸³. C'est pourquoi la compositrice collabore étroitement avec ses interprètes lorsque sa musique fait un tel usage du diagramme, ce qu'elle affirme dans la déclaration suivante concernant *Circle Process* et *Chaoscaccia* : « Un important travail d'élaboration – à la fois technique et expressif – a été réalisé en collaboration pour chacune de ces pièces solistes afin de stabiliser des *styles* de jeu²⁸⁴. » Elle explique que les styles sont investis d'une dimension qui relève du diagrammatique, c'est-à-dire de la sensation²⁸⁵, en les définissant ainsi : « les *styles* sont avant tout des manières de jouer, mais aussi des manières de sentir (régimes de vitesses, ralentissements, accélérations) investies d'une idée à la fois sonore et émotionnelle (tension, rupture, construction, déconstruction)²⁸⁶. » Voyons à présent plus précisément le traitement du diagramme partitif et du processus emprunté afin de parvenir à le manipuler dans *Circle Process* et *Chaoscaccia*.

*Circle Process*²⁸⁷ est une œuvre pour violon, conçue en étroite collaboration avec la violoniste Silvia Tarozzi. L'œuvre « est composé[e] d'une suite de douze états distribués dans un cadran circulaire. Chaque état est constitué d'un ensemble de variables et d'une zone de transformation orientée²⁸⁸ ». Criton explique qu'« il est possible de commencer à partir de n'importe quel point et de s'arrêter à tout point désiré sur le cadran, tout en respectant la succession. Le cycle peut être réalisé de façon contractée ou dilatée, cependant les douze états restent proportionnels²⁸⁹ ». En collaboration, les musiciennes ont alors « progressivement stabilisé des manières de jouer et donné consistance à une douzaine de *styles* de jeu, à la fois techniques et expressifs. Chaque *style* est précisément établi, caractérisé par une région, des modes de jeu et des types de progression²⁹⁰ ». En outre, les styles de jeu, qui, rappelons-le, sont liés à une interprétation performative investissant la sensation, permettent la conduite matérielle et directionnelle de l'œuvre²⁹¹. Les styles sont en lien avec l'intervention d'un diagramme, lequel

²⁸³ Cette dynamique d'une participation collective quant au contrôle du diagramme réitère l'importance du pôle moteur de l'attitude que nous avons exposé au point 1.6.3.

²⁸⁴ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 302.

²⁸⁵ Pour rappel, tel qu'exposé un peu plus tôt au courant de la présente section (2.2.1), le rapport entre le diagramme/diagrammatique et la sensation se conclut en raison de la définition que donne Deleuze du diagramme, rapportant ce dernier à une « puissance manuelle déchaînée ». Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 128-129.

²⁸⁶ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 303.

²⁸⁷ L'œuvre peut être écoutée en suivant ce lien :

https://youtu.be/wYoS_IAPiTs?si=XfrMPnjTAZbL_vX (dernière consultation le 17 décembre 2023).

²⁸⁸ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 302. Pour visualiser un exemple de la partition, se reporter à la Figure 3 en p. 303 de l'article.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 302.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 303.

²⁹¹ En écho avec la définition des styles donnée par Criton (et rapportée au paragraphe précédent) selon laquelle les styles de jeu sont « une manière de sentir ». *Ibid.*

« actualisable de façon précise et souple, règle l'enchaînement des *styles* et la forme générale de la pièce²⁹² ». Ainsi, « si la forme de *Circle Process* est scandée par l'enchaînement des *styles*, leurs déroulements respectifs s'effectuent au sein d'un temps flexible : la temporalité du geste et la durée des transitions sont prises en charge par l'interprète²⁹³ ». Le geste²⁹⁴ est donc un aspect important dans l'approche diagrammatique des œuvres de Criton, à mi-chemin entre une approche corporelle et cérébrale de la musique : « Cette *liberté du geste*, rappelle Silvia Tarozzi, 'repose sur un processus d'interprétation créative en relation avec un temps ouvert. Il s'agit d'un temps performatif qui repose sur l'écoute et demande une gestuelle musicale vraiment intégrée corporellement²⁹⁵. » Ainsi, dans ce cas, « le geste est avant tout productif, il n'est pas soumis à un résultat métrique, ni de hauteurs fixes, mais s'élabore avec les variables expressives propres à chaque *style* au sein de 'régions'²⁹⁶ ».

Un peu dans la même nature, mais dans une voie tout à fait opposée, *Chaoscaccia*²⁹⁷, une œuvre pour violoncelle conçue en collaboration avec la violoncelliste Deborah Walker, reprend les principes de la liberté du geste : « Nous avons privilégié un principe différent et même opposé à celui de *Circle process*, reposant cette fois non plus sur la transition fine par contiguïté, mais sur la rupture et le saut : *shift process*²⁹⁸. » Ce processus est résumé par Criton ainsi :

Il s'agit de passer le plus rapidement possible d'un jeu à un autre. L'interprétation « performative » prend appui sur une écoute active et demande une gestuelle musicale intégrée corporellement. À la différence d'une interprétation se référant à des hauteurs de notes et à des contraintes métriques fixes, l'interprétation « performative » émerge avec un agencement subjectivant. L'élaboration subjective est essentielle dans ces mises en œuvre qui déplacent les habitudes, pour constituer de nouveaux possibles et de nouvelles contraintes²⁹⁹.

Ainsi, le geste est étudié dans son processus, dans les conditions qui caractérisent son opération : « C'est la 'façon' de faire, le geste lui-même qui serait guide, inversant le rôle habituel du geste en musique qui consiste à effectuer le mouvement garant du résultat escompté, à se plier pour l'obtenir³⁰⁰. » Dans *Chaoscaccia*, le geste est abordé dans son univers dynamique et sur la base de ses

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ À propos du geste en musique, se reporter à l'article de Philippe Leroux aux connotations deleuziennes : « ...phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 21, n° 2, 2011, p. 29-48.

²⁹⁵ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 304.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 303-304.

²⁹⁷ L'œuvre peut être écoutée en suivant ce lien :

https://youtu.be/wRn-diZO5jU?si=0YineWEH7C_vtqG_ (dernière consultation le 14 décembre 2023).

²⁹⁸ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 305. Pour visualiser un exemple de la partition, se reporter à la Figure 4 en p. 308 de l'article.

²⁹⁹ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 29.

³⁰⁰ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 305.

vertus expressives : « Nous avons travaillé sur la dynamique expressive du geste en développant des types de coupures, des vitesses d'extension et des techniques de raccordement minimales. [...] Ici, le geste entretient avant tout les conditions sensibles d'un événement dynamique, il précise l'idée motrice dont le son *résulte*³⁰¹. » En outre, *Chaoscaccia* est ouvertement influencée par l'ouvrage *Chaosmose* de Félix Guattari, dont certaines notions ont été déterminantes dans l'approche et le processus de création :

L'élaboration de la pièce s'est en partie déroulée parallèlement à une lecture collective de *Chaosmose*, le dernier livre de Guattari. Une fois par mois pendant deux ans, nous nous sommes réunis – artistes, performers, philosophes, psychiatres, sociologues – pour partager et mettre « en acte » nos réceptions de cette lecture. Ces rendez-vous ont créé un contexte d'écoute particulier pour notre travail en cours et l'idée de « shifters de subjectivité » développée dans *Chaosmose* ont donné un sens élargi, mais surtout partageable à notre démarche³⁰².

Prenons un instant pour comparer le diagramme de *Circle Process* avec celui de *Chaoscaccia*. Par rapport à la logique de la sensation, le contexte musical offre une dimension dynamique qui n'est généralement pas accessible dans le contexte pictural, du moins, dans le cas des œuvres de Bacon telles que présentées par Deleuze dans *FB*. En effet, les œuvres y sont déjà finies et la logique de la sensation y est *de facto* opératoire. Or, dans *Circle Process*, il est intéressant de relever comment cette œuvre offre une fenêtre directe sur le processus même de l'opération de la logique de la sensation – la manière dont elle est rendue opératoire –, puisque nous assistons, en parallèle de la constitution de l'œuvre, à la manipulation même de Tarozzi du diagramme. Dans *Circle Process*, le diagramme n'est pas constamment opératoire, mais il le devient peu à peu par la manière dont Tarozzi le traite chaque fois qu'elle passe d'un geste à l'autre : dans le diagramme macrocosmique de *Circle Process*, chaque geste introduit son propre diagramme microcosmique à maîtriser. Si, dans *Chaoscaccia*, le passage d'un geste à un autre se fait de manière plutôt abrupte (« shifter »), dans *Circle Process*, la plupart des transitions se font par fondu-enchaîné. Dans *Chaoscaccia*, le diagramme est exploité d'une toute autre manière, ce qui se reflète également dans l'aspect visuel des partitions diagrammatiques³⁰³. La partition de *Circle Process* présente les différents modes de jeu dans une organisation circulaire, alors que celle de *Chaoscaccia* se présente comme un tableau où chaque saut d'un geste à l'autre est illustré par un point, tous reliés entre eux par une ligne. La partition de *Chaoscaccia* présente ainsi douze gestes distincts traversés par plus d'une soixante-dizaine de points d'intervention. Le tableau organise également l'œuvre en cinq parties, alors qu'une telle organisation est absente du diagramme de *Circle Process*. Dans les deux cas, un travail très

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 306.

³⁰³ Rappelons simplement qu'il est possible de visualiser le diagramme de *Circle Process* et le diagramme de *Chaoscaccia* en se reportant aux Figures 3 et 4 de l'article. *Ibid.*, p. 303 et 308.

élaboré a été nécessaire afin d'en arriver à la création de ces œuvres : le diagramme a été préalablement organisé et assimilé. Or, dans *Chaoscaccia*, nous assistons moins à la manipulation elle-même du diagramme, mais plutôt aux différents niveaux de la sensation, à ses différents degrés d'élasticité et de forces expressives.

Par exemple, dans la première minute de *Circle Process*, l'espace sonore se constitue de sons aériens, occasionnés par le glissement de l'archet, s'entrecoupant de petites interventions ponctuelles et percussives lorsque l'archet percute, par moment, le bois de l'instrument. Vers 1.07', Tarozzi introduit un nouveau son à l'espace sonore de *Circle Process*, une sorte de « crépitement » donné par un geste à la main droite, toujours en poursuivant le premier geste de glissement à la sonorité plus aérienne (archet, main gauche). Ce n'est que vers 2.20' que le premier geste cesse, après s'être estompé graduellement, ce qui laisse place à une affirmation complète du second geste.

Dans *Chaoscaccia*, la première minute et demie de l'œuvre présente un geste de rebondissement qui donne un effet très percussif, ce qui rend d'emblée le début de cette œuvre plus rythmique que celui de *Circle Process*. Vers 1.30', on entend Walker sauter distinctement d'un geste à l'autre en alternant celui de rebondissement avec un geste plus fluide et glissant de l'archet, alors que dans *Circle Process*, la transition entre le premier et le second geste se faisait sur le mode d'un fondu-enchaîné. Le changement d'un état à l'autre tombe presque dans l'indiscernabilité dans *Circle Process*, alors que dans *Chaoscaccia*, la sensation est abordée de telle manière que le changement de geste, brusque, parvient à incorporer en lui-même de la sensation dans le flux plus général de l'œuvre. Ainsi, *Chaoscaccia* peut parfois présenter une succession très rapide de gestes différents dans un court laps de temps. Par exemple, vers 4.30', un espace sonore bien distinct est en cours, mais il laisse place à un autre bien différent autour de 4.48'. Cet espace bascule à son tour sur un autre geste tout aussi distinct, vers 4.58', lequel est remplacé encore une fois, autour de 5.06', par un geste qui vise cette fois à incorporer la nouvelle dynamique sonore qu'empruntera *Chaoscaccia* pour les prochains moments.

Vers 3.43', *Circle Process* emprunte un fonctionnement très proche du processus de *Chaoscaccia* qui passe d'un geste à l'autre de manière très rapide et soudaine. Ce moment est composé d'une sorte de catharsis du geste de crépitement affirmé vers 2.20', laquelle est suivie d'une césure, puis d'un geste incisif de l'archet, ce qui marque un moment très fort de *Circle Process* en matière de flux de sensation. La sensation s'affirme alors dans un état très contrasté par rapport au mode de changement plus graduel qui avait lieu depuis le début, ce qui fait qu'elle se présente de manière déchaînée. Or, ce moment reste bref, puisque Tarozzi reprend le contrôle du diagramme incorporé par ce nouveau geste

en le ramenant à un niveau d'expression plus restreint : le geste de l'archet devient plus stable et contrôlé. Cela se répercute sur l'axe sonore, alors plutôt monophonique. Or, comme il se compose d'harmoniques, il présente du même coup une multiplicité de sons perceptibles dans leurs microvariations. Le son devient un geste lui-même : l'oscillation. Vers 4.38', le geste gagne en présence, puisque les oscillations deviennent de plus en plus consistantes sur le plan sonore, mouvement qui se poursuit encore un moment avant de s'estomper peu à peu en se confondant avec l'introduction d'un autre style, lequel concerne le geste de mouvements circulaires de l'archet. Néanmoins, par moment, *Chaoscaccia* emprunte aussi des transitions plus discrètes et moins abruptes, par exemple vers 13.00' jusqu'à la fin de l'œuvre, où les différents sauts d'un geste à l'autre sont nettement moins prononcés, chacun des gestes se fondant les uns dans les autres, « *fade out* » de la sensation.

Le geste est donc une forme de diagramme dont tout le travail d'élaboration consiste à maîtriser la puissance manuelle déchaînée du diagramme. En effet, rappelons que dans l'univers de Criton, l'écriture diagrammatique lui permet d'exprimer et de concentrer l'attention de l'interprète sur une dimension gestuelle importante à l'œuvre. De plus, le geste, même soigneusement travaillé, est toujours soumis à une certaine part de contingence, comme c'est le cas également pour *Run Time Error*³⁰⁴. Enfin, comme c'était le cas avec la double dimension (manuelle et visuelle/cérébrale) des organes, il se dégage une double dimension du geste : l'intention et la corporéité. Cette double dimension repose cette fois sur le pôle moteur de l'objet (corporéité du geste) et de l'attitude (intentionnalité du geste), ces deux pôles reposant à leur tour sur celui de la perception (communication entre la compositrice et les musiciennes), lequel dépend à son tour de celui de l'attitude.

Le diagramme participe à la constitution d'un sens/monde haptique en vertu de sa propension à défaire le monde optique. En d'autres termes, l'intervention du diagramme permet de brouiller les données de la figuration conservée afin de faire émerger la figuration retrouvée qui est, comme nous l'avons abordé au premier chapitre, le niveau de « figuration » auquel correspond le figural. Pour Pascale Criton, l'usage du diagramme s'est imposé comme une nécessité naturelle : « L'émergence d'une étrangeté, d'une (non)consistance, nous incitait à développer des scripts diagrammatiques, permettant une démarche à la fois haptique et somatique³⁰⁵. » C'est une question, non pas de production de nouveauté, mais de capture et de présence de forces : « Il ne s'agit pas de faire du

³⁰⁴ Dans un entretien qui porte sur les coulisses d'une production de *Run Time Error*, Simon Steen-Andersen souligne cet aspect. L'entretien peut être visionné en suivant ce lien :

https://youtu.be/zQve3l6I3Mw?si=l2R3aWGGRFZqA_Z6b (dernière consultation le 5 décembre 2023).

³⁰⁵ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 306.

nouveau à tout prix, mais de laisser émerger des ‘rapports directs’ entre des forces nouvelles qui se présentent à nous dans le jeu mobile et intensif du monde présent³⁰⁶. »

2.2.2 La couleur

Deleuze pose la couleur comme un élément constitutif du diagramme : suivant la géométrie en tant que charpente, la couleur, elle, y est « sensation colorante³⁰⁷ ». Cette relation de la couleur à la sensation s’explique non seulement par le fait que la structure matérielle, la Figure et le contour convergent en elle, mais aussi au regard de la définition que donne Deleuze de la peinture dans le cadre de la logique de la sensation, laquelle est apte à dégager directement des forces (présences) sous ou par-delà la sensation, notamment en raison des couleurs : « Le système des couleurs lui-même est un système d’action directe sur le système nerveux³⁰⁸. » La couleur a donc la capacité d’agir directement sur le système nerveux, capacité partagée par la Figure. En effet, couleur et Figure sont rapportées à la sensation par Deleuze. Il est alors intéressant de constater le rôle que joue la couleur par rapport à la Figure, ainsi que la manière dont ces deux éléments se recouvrent en tant que sensation.

2.2.2.1 La couleur de la Figure-chair et de l’aplat-section³⁰⁹

La couleur structure la Figure parce qu’elle constitue la chair de la Figure. Contrairement aux aplats, la chair de la Figure ne se compose pas de plages de couleurs monochromes, mais plutôt de *coulées de couleurs de tons rompus*. Deleuze explique que les coulées de tons rompus qui constituent la chair de la Figure se distinguent des plages monochromes des aplats selon trois aspects : « Les tons rompus constituent la chair de la Figure. À ce titre ils s’opposent de trois manières aux plages monochromes : le ton rompu s’oppose au ton éventuellement le même, mais vif, pur ou entier ; empâté il s’oppose à l’aplat ; enfin il est polychrome³¹⁰. » C’est pourquoi Deleuze affirme qu’« il y aura un chronochromatisme du corps, par opposition au monochromatisme de l’aplat³¹¹ ». Cette opposition entre le monochromatisme des aplats et le chronochromatisme du corps des Figures est musicalement curieuse, car elle véhicule une certaine temporalité, laquelle est précisément donnée par les variations mêmes de la couleur. Nous explorerons cet aspect temporel plus précisément au point 4.1.2. Pour

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 105.

³⁰⁸ Pour rappel, nous avons exposé cette définition de la peinture en lien avec l’habilité à rendre présente des forces au point 1.2. *Ibid.*, p. 53.

³⁰⁹ L’expression « Figure-chair » et « aplat-section » est employée par Deleuze lorsqu’il précise les deux régimes de la couleur chez Bacon. Gilles Deleuze, « Préface pour l’édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 247.

³¹⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 141.

³¹¹ *Ibid.*, p. 50.

l'instant, retenons seulement le lien de la couleur à la sensation. Ainsi, c'est l'expression *chronochromatique* de la couleur qui est rapportée à la sensation, soit les coulées de couleurs des tons rompus qui modèlent le corps des Figures, lesquels permettent la convergence de la Figure et de la couleur en sensation.

2.2.2.2 Les rapports de valeur et les rapports de tonalité

Si Deleuze différencie les couleurs uniformes des aplats des couleurs « vivantes » (coulées de tons rompus) de la chair de la Figure, c'est parce qu'il distingue la couleur de type « optique », basée sur des *rapports de valeur*, de la couleur « haptique », basée sur des *rapports de tonalité*. Concernant les premiers, Deleuze écrit que « les rapports de valeur, [sont] fondés sur le contraste du noir et du blanc, et [...] définissent un ton comme foncé ou clair, saturé ou raréfié³¹² ». Concernant les seconds, Deleuze mentionne que « les rapports de tonalité [sont] fondés sur le spectre, sur l'opposition du jaune et du bleu, ou du vert et du rouge, et [...] définissent tel ou tel ton pur comme chaud ou froid³¹³ ». Afin de mieux cerner cette distinction, Deleuze présente un exemple concret (abordé au point 1.2.1), qui se base sur deux mélanges de couleurs, dont l'un conduit à un gris « optique » (blanc-noir), et l'autre à un gris « haptique » (rouge-vert). Deleuze se questionne : « N'y a-t-il pas deux gris très différents, le gris optique du blanc-noir, et le gris haptique du vert-rouge ?³¹⁴ »

Les rapports de valeur découlent du contraste entre le noir et le blanc et rendent compte d'une tension optique entre le clair et l'obscur. Ce faisant, les rapports de valeur participent à la constitution d'un espace *optique*, ce que Deleuze affirme quand il explique qu'« on ne pourra parler d'espace optique que quand l'œil effectue une fonction elle-même optique, en raison de rapports de valeur prévalants ou même exclusifs³¹⁵ ». Au contraire, les rapports de tonalité sont fondés sur l'opposition des couleurs mêmes du spectre et rendent compte de la sensation induite par la tension entre le chaud et le froid. Les rapports de tonalité participent alors à la constitution d'un espace *haptique*, ce dont rend compte Deleuze dans les mots suivants : « Quand les rapports de tonalité tendent à éliminer les rapports de valeur, comme déjà chez Turner, chez Monet ou Cézanne, on parlera d'un espace haptique, et d'une fonction haptique de l'œil, où la planitude de la surface n'engendre les volumes que par les couleurs différentes qui y sont disposées³¹⁶. » C'est pourquoi Deleuze crée l'expression « colorisme » pour désigner le jeu des couleurs fondé sur des rapports de tonalités, qu'il souhaite distinguer de celui fondé

³¹² *Ibid.*, p. 123.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Ici, soulignons les correspondances avec la notion de « surface plane » de l'art égyptien, dans lequel Deleuze et Riegl relevaient des propriétés essentiellement haptiques. *Ibid.*

sur des rapports de valeurs, que nous pourrions apparenter au « luminisme »³¹⁷. Les rapports de valeur passent par un code (modèle digital), alors que les rapports de tonalité passent par un diagramme (modèle analogique)³¹⁸.

Ainsi, la coulée de couleurs est en rapport de voisinage avec le diagramme, lequel se présente comme son point d'application : « C'est avec le diagramme, comme point d'application ou lieu agité de toutes les forces, que la coulée de couleurs est en rapport de voisinage. Et ce voisinage peut certes être spatial [...], mais il peut aussi être topologique et se faire à distance³¹⁹. » À cet effet, Deleuze pose le gris haptique rouge-vert comme beaucoup plus proche du diagramme que le gris optique noir-blanc : « Le diagramme est bien un point d'arrêt ou de repos dans les tableaux de Bacon, mais un arrêt plus proche du vert et du rouge que du noir et du blanc, c'est-à-dire un repos cerné par la plus grande agitation, ou qui cerne au contraire la vie la plus agitée³²⁰. » Le sens haptique donné par la couleur relève alors des jeux de sa modulation : « La modulation de la couleur recrée au contraire une fonction proprement haptique, où la juxtaposition de tons purs ordonnés de proche en proche sur la surface plate forme une progression et une régression autour d'un point culminant de vision rapprochée³²¹. » En somme, le traitement des couleurs en fonction de rapport de tonalité offre un résultat dynamique dans la présentation du « mélange » : les tons y sont rompus, et non pas homogénéisés en une expression convergente uniforme.

En bref, les rapports de valeur sont associés par Deleuze à la figuration, alors que les rapports de tonalité sont associés au figural et à la stimulation d'un sens/monde haptique. Les rapports de valeur renvoient à une forme de luminisme, de contraste entre le clair et l'obscur d'une couleur. Ces rapports se composent à l'intérieur d'une même matière (ici, la couleur). Par exemple, les variations au sein d'une même couleur, comme le rouge foncé et le rouge clair. Enfin, ces variations sont produites par le mélange d'une couleur avec du blanc ou du noir. Les rapports de tonalité, quant à eux, renvoient à des relations d'intensité qui s'établissent entre une couleur et d'autres couleurs. Ces rapports rendent compte, non plus d'une variation de luminosité, mais d'intensité, car les contrastes engendrés concernent la « chaleur » et la « froideur » d'une couleur. Par exemple, suivant le spectre des couleurs, un rouge « chaud » est caractérisé par la présence d'orangé (vermillon), ou de jaune (ce qui donne

³¹⁷ Sur le luminisme en peinture, voir plus précisément : *Ibid.*, p. 126.

³¹⁸ Sur la distinction entre le modèle digital et analogique, se reporter au point 6.1.

³¹⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 141.

³²⁰ *Ibid.*, p. 129.

³²¹ *Ibid.*, p. 124-125.

l'orange) et un rouge « froid » tendra plutôt vers le violet (pourpre), ou vers le bleu (ce qui donne le violet). Ainsi, bien que le contraste puisse être assigné à une couleur singulière, par exemple, un rouge violacé, celui-ci repose davantage sur le rapport d'une couleur avec une autre couleur que sur des rapports proprement intrinsèques à la couleur (comme c'est plutôt le cas avec la luminosité d'une couleur³²²). De surcroît, les rapports de tonalité ne sont rendus possibles que par un processus d'une certaine complexité, lequel s'exprime dans la présence même de la couleur donnée. Ainsi, le rouge, le bleu et le jaune sont les trois couleurs primaires. Le mélange entre chacune des couleurs primaires donne à son tour de nouvelles couleurs, dites « secondaires » : par exemple, le rouge mélangé au jaune donne de l'orange, et le rouge mélangé au bleu du violet. Enfin, une couleur primaire mélangée avec une couleur secondaire donne une couleur tertiaire, comme le vermillon et le pourpre. Si Deleuze associe les rapports de tonalité au figural et leur accorde une capacité à stimuler un sens haptique, c'est en raison de tout ce processus dynamique qui sous-tend la création de la couleur elle-même, ce qui s'exprime tout aussi dynamiquement par la seule présence de la couleur elle-même, laquelle est « polychrome³²³ », exprimant à la fois l'ensemble des couleurs qui la fonde tout en constituant en elle-même une entité singulière (comme le vermillon ou le pourpre). N'y aurait-il pas dans ces jeux d'intensité des couleurs une incarnation continue du principe de figuration retrouvée où la déformation d'une chose donnée engendre la création d'une toute nouvelle entité ?

2.2.2.3 Les palettes de couleurs de la musique

Dans le paradigme de l'audible, la notion de la couleur est abstraite, ce qui fait que bon nombre de matériaux et d'éléments peuvent se poser dans une œuvre comme une couleur, du moins, comme un agent colorant. Parmi ceux-ci, le timbre est sans doute le paramètre colorant le plus évident. D'ailleurs, dans l'histoire de la musique, le souci accordé au timbre est caractéristique des nouvelles perspectives de la création musicale, notamment chez les compositeur·rice·s modernes français·e·s au tournant du XX^e siècle, comme Claude Debussy, Maurice Ravel et Stravinski³²⁴. En témoignent des œuvres comme le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894), *Jeux d'eau* (1901-02) et le *Sacre du printemps* (1913). Cet intérêt pour le timbre se transmettra auprès des générations suivantes et se décroisonnera d'une initiative proprement française pour se retrouver au cœur de certaines œuvres d'autres coins du monde, comme

³²² Sans entrer dans les subtilités techniques de la couleur, le blanc et le noir peuvent ne pas être considérés comme des couleurs à proprement parler, parce qu'ils résultent de l'éclaircissement ou de l'assombrissement maximal de n'importe quelle couleur.

³²³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 141.

³²⁴ Bien qu'originaire de Russie, la musique de Stravinski de cette époque peut être rattachée à l'école française étant donné la forte activité du compositeur en France à ce moment-là de sa vie, laquelle a certainement influencé son art.

dans le cas du *Poème pour flûte et orchestre* (1918) de l'états-uniens Charles Griffes ou bien comme paramètre exploité dans certaines œuvres issues du sérialisme intégral de la seconde moitié du XX^e siècle, lequel est pratiqué notamment par les Allemands. Enfin, le timbre trouve son « apogée » dans la musique spectrale, notamment avec les compositeurs français Gérard Grisey et Tristan Murail, ce que rapporte Marie-Claire Mussat dans *Trajectoires de la musique au XX^e siècle* :

La musique spectrale prend en compte la globalité du phénomène sonore : le spectre n'est qu'une représentation pratique de ce phénomène qui établit un lien privilégié entre l'œil et l'oreille. De même l'obsession du timbre n'est pas un tic. En effet, l'acoustique met aussi en évidence l'interdépendance des paramètres et leur imbrication. Il s'ensuit que le timbre, par sa complexité, apparaît comme un support idéal pour une écriture fondée sur des réseaux d'interaction, qu'il s'agisse de *Partiels* ou des six pièces du cycle des *Espaces acoustiques* (1974-1985) de Grisey, de *Gondwana* (1980) ou de *Désintégrations* (1982) de Murail³²⁵.

Or, le timbre n'est pas le seul élément musical apte à opérer des colorations, et particulièrement au XXI^e siècle, il n'est pas exagéré que de conférer une telle capacité à l'ensemble des matériaux musicaux. À cet effet, dans « Rendre audibles des forces non audibles par elles-mêmes », Deleuze explique qu'il est possible de « considérer que les durées, les rythmes, les timbres à plus forte raison, sont en eux-mêmes des couleurs proprement sonores qui viennent se superposer aux couleurs visibles, et qui n'ont pas les mêmes vitesses ni les mêmes passages que les couleurs visibles³²⁶ ».

Ainsi, les rythmes et les dynamiques peuvent aussi participer à la coloration d'une œuvre musicale, tout comme l'instrumentarium mobilisé et les modes de jeu employés. Par exemple, mentionnons à cet effet la seconde étude « Mode de valeurs et d'intensités » des *Quatre études de rythmes* de Messiaen. Quant à l'instrumentarium, soulignons que le musicologue Jonathan Nubel constate que l'emploi d'un clavecin dans *Medeamaterial* de Dusapin permet de donner une couleur baroque à l'œuvre : « Il faut remarquer en passant que, de fait, les passages mettant en jeu le clavecin prennent immédiatement une couleur baroque, couleur qui pourrait être accentuée par l'usage d'autres instruments de continuo, comme l'envisage Dusapin lui-même dans la préface de la partition³²⁷. » Le lieu peut aussi être considéré comme un matériau musical colorant, comme en témoignent ces propos de Criton, position que nous avons déjà évoquée au point 1.6.1 : « Le lieu est un *acteur*, c'est un ensemble de facteurs qui participe

³²⁵ Marie-Claire Mussat, *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 121.

³²⁶ Gilles Deleuze, « Rendre audibles des forces non audibles par elles-mêmes », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 144. Dans un autre texte, « Le temps musical », Deleuze réitère cette idée lorsqu'il énonce qu'il est possible de « considérer que les durées et les rythmes sont en eux-mêmes des couleurs, des couleurs proprement sonores qui se superposent aux couleurs visibles, et n'ont pas les mêmes vitesses ni les mêmes passages que les couleurs visibles ». Gilles Deleuze, « Le temps musical », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 242.

³²⁷ Jonathan Nubel, « Le timbre baroque dans *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », *Musimédiane*, n° 7, 2013, p. 7.

au 'produire' et à la réception sonore. Revêtu de bois ou de tentures ou armé de verre et de métal, son acoustique sera déterminante pour la couleur, la clarté ou la confusion du son³²⁸. » Encore, soulignons les différents modes de jeu comme un autre élément de coloration d'une œuvre musicale. À cet effet, les œuvres d'Henry Cowell, comme *The Banshee* (1925), sont éloquentes. Nous pouvons aussi souligner comment cet élément est de prime importance dans les créations de Criton, par exemple dans *Artefacts* où le « comportement physique sensible aux modes de jeu frottés a constitué un matériau de référence pour structurer des couplages *hauteur-timbre* et *vitesse-dynamique* et développer un milieu sonore malléable³²⁹ ». En outre, par exemple dans *Trans*, Criton exploite une variation des modes de jeu basée sur l'hétérogénéité (pour les mouvements « Fluant », « Suspensif » et « Mobile ») ou l'homogénéité (pour les mouvements « Double » et « Diagonale ») : « Si *Fluant*, *Suspensif* et *Mobile* se déploient selon des articulations variées, *Double* et *Diagonal*, [...] se déroulent sur des modes de jeu plus homogènes. Ces deux mouvements donnent à entendre des transformations continues, la variation infime d'un flux sonore³³⁰. »

En conclusion, la couleur en elle-même ne participe pas exactement à la constitution d'un sens/monde haptique : c'est son traitement qui est déterminant. En effet, la couleur peut être traitée selon des rapports de valeur (figuratifs) ou des rapports de tonalité (figuraux). En musique, nombre de matériaux peuvent se poser comme des couleurs sonores, et ainsi, constituer toute une palette de couleurs propre au musical. Il faut souligner ici une distinction très intéressante entre le contexte pictural et celui musical de l'haptique : en peinture, la couleur est concrète, alors qu'en musique, elle est abstraite. En peinture, un bleu reste un bleu, un rouge un rouge... bien qu'il faille admettre quelques nuances ! Ainsi, il serait intéressant de déterminer ce qui vaut pour des rapports de valeur et de tonalité en musique. À quoi pourrait renvoyer le fait d'éclaircir ou d'obscurcir un son (rapports de valeur) ou le fait de chauffer ou de refroidir un son (rapports de tonalité) ? Étant donnée la nature abstraite de la couleur en musique, il est difficile de répondre catégoriquement à ces associations, puisque nombre d'éléments peuvent, dans un contexte donné, s'exprimer à titre de couleur. Quoi qu'il en soit, retenons simplement que la couleur se pose comme un matériau nécessaire à la constitution d'un sens/monde haptique, mais c'est surtout son traitement en fonction de *rapports de tonalité* qui participe à une telle constitution, ce que Deleuze désigne par le « colorisme ».

³²⁸ Pascale Criton, « Mobilité et hétérotopie », *Filigrane*, 2011, p. 2.

³²⁹ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 25. Pour un exemple de la partition, se reporter à la Figure 1 de l'article qui se trouve à la p. 26.

³³⁰ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 298.

2.2.3 La modulation de la couleur (colorisme)

Afin de désigner les jeux modulants de la couleur selon des rapports de tonalité (et non pas de valeur), Deleuze emploie le terme « colorisme ». Cette distinction entre les rapports de valeurs et les rapports de tonalité se retrouve au fondement de la définition suivante que donne Deleuze des peintres « coloristes » : « On appelle coloristes les peintres qui tendent à substituer aux rapports de valeur des rapports de tonalité, et à ‘rendre’ non seulement la forme, mais l’ombre et la lumière, et le temps, par ces purs rapports de la couleur³³¹. » Les peintres coloristes ne se distinguent pas par une absence de blanc et de noir dans leur palette de couleurs, mais bien plutôt par la manière dont ils ou elles traitent les couleurs, ce qu’affirme Deleuze en expliquant que « les coloristes pourront très bien utiliser le noir et le blanc, les clairs et les foncés ; mais précisément, ils traitent le clair et le foncé, le blanc et le noir, comme des couleurs, et mettent entre eux des rapports de tonalité³³² », ce qui fait écho à notre idée d’admettre un vaste éventail de matériaux musicaux à titre de couleurs, comme c’est le cas pour l’usage du blanc et du noir par les coloristes. Bref, le colorisme rend compte d’une libération des couleurs dans leur traitement, puisqu’elles occupent à présent un rôle central dans l’acte pictural : « Le ‘colorisme’, ce ne sont pas seulement des couleurs qui entrent en rapport (comme dans toute peinture digne de ce nom), c’est la couleur qui est découverte comme le rapport variable, le rapport différentiel dont tout le reste dépend³³³. » La couleur se pose alors comme le paramètre premier, essentiel et fondamental, de l’acte de peintre.

2.2.3.1 Le colorisme et la constitution d’un sens/monde haptique

Le colorisme, en tant qu’il incarne un principe « modulateur » est, dans le cadre de la logique de la sensation, en étroite relation avec la constitution d’un sens/monde haptique, puisqu’il mobilise une perception bien particulière des couleurs, laquelle est directement liée à une vision haptique : « Le colorisme prétend dégager un sens particulier de la vue : une vue haptique de la couleur-espace, par différence avec la vue optique de la lumière-temps³³⁴. » C’est sur cette notion, qui concerne précisément la couleur, que l’haptique deleuzienne se distingue de celle rieglienne. En effet, bien qu’il range le colorisme du côté de l’haptique, Deleuze admet cependant que ce n’était pas le cas pour Riegl : « Si nous revenons à l’art byzantin, le fait qu’il combine une modulation des couleurs avec une rythmique des valeurs implique que son espace n’est pas uniquement optique ; malgré Riegl, le ‘colorisme’ nous

³³¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 130.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

semble irréductiblement haptique³³⁵. » Deleuze renforce également cette relation avec l'haptique en examinant le vocabulaire même du colorisme, lequel constitue un champ lexical en rapport à l'haptique. En effet, Deleuze mentionne que « le vocabulaire du colorisme, non seulement froid et chaud, mais 'touche', 'vif', 'saisir sur le vif', 'tirer au clair', etc. témoigne pour ce sens haptique de l'œil (comme dit Van Gogh, une vision telle que 'tout le monde qui a des yeux puisse y voir clair')³³⁶ ».

2.2.3.2 Les dangers inhérents au colorisme : L'échec du fond inerte et de la Figure « surbrouillée »

Maintenant que nous avons saisi la notion du colorisme chez Deleuze, nous pouvons aborder l'enjeu que véhicule cette notion. En effet, comme nous l'avons exposé, le colorisme tient sa particularité, non pas tant dans les couleurs elles-mêmes, mais bien dans le *traitement* de celles-ci. Or, c'est précisément ce traitement des couleurs qui est problématique dans le colorisme, car – tout comme le diagramme – il est à risque d'échouer. Deleuze explique que « ce traitement de la couleur à son tour a ses dangers propres, son éventuelle catastrophe sans laquelle il n'y aurait pas de peinture³³⁷ ». Ces dangers sont en quelque sorte inévitables, et il faudra « lutter » pour les contrer ou les atténuer : « Comment sauver d'une part la grande homogénéité ou unité du fond comme d'une armature perpendiculaire à la progression chromatique ? Mais d'autre part aussi, comment sauver la spécificité ou singularité d'une forme en perpétuelle variation ?³³⁸ »

Le colorisme est en étroite relation avec le diagramme, puisque, comme nous l'avons mentionné au point 2.2.1.2, la modulation de la couleur a lieu exactement dans le diagramme. Le colorisme, c'est donc la modulation même, et le diagramme, c'est le lieu du colorisme. C'est du moins ce que laisse sous-entendre Deleuze dans les propos suivants : « Le diagramme agit comme modulateur, et comme lieu commun des chauds et des froids, des expansions et contractions. Dans tout le tableau, le sens haptique de la couleur aura été rendu possible par le diagramme et son intrusion manuelle³³⁹. » Le diagramme n'est pas la modulation elle-même, mais il *agit* comme un modulateur, il se fait agent de la

³³⁵ Nous avons laissé intentionnellement le contexte de cette affirmation, mais peut-être cela mériterait-il un léger éclaircissement. Ici, Deleuze laisse sous-entendre que l'art byzantin, qui, rappelons-le, marque l'achèvement de la conquête d'un espace optique, peut comporter quelques failles qui laissent présumer des réminiscences ou des germes de l'haptique autruche égyptienne – ou d'une haptique à venir – failles qui reposent précisément sur le colorisme. *Ibid.*, p. 125 (note n° 126).

³³⁶ *Ibid.*, p. 131.

³³⁷ *Ibid.*, p. 134.

³³⁸ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 247.

³³⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 129.

modulation, parce que le colorisme doit passer par lui. Ainsi, deux dangers guettent continuellement le colorisme : le fond inerte et le brouillage inadéquat de la Figure. Deleuze rapporte ces dangers ainsi : « Deux dangers, puisqu'il ne fallait pas que le fond reste inerte, ni que la forme se brouille ou tombe dans la grisaille³⁴⁰. » Ces dangers, rapportés précisément au colorisme, font écho à l'échec visuel (inertie du fond/sensation indétectable) et manuel (« surbrouillage » de la Figure/sensation déchaînée qui échappe à la capture) du diagramme, que nous connaissons déjà. Afin de contrer ces dangers occasionnés par le passage nécessaire de la modulation des couleurs dans le diagramme, Deleuze propose deux exigences qui permettraient de maîtriser les dérapages « diagrammatiques » qui guettent le colorisme. Mais avant de les voir, il importe de préciser brièvement la nature des deux dangers à contrer.

De manière plus générale, il faut comprendre que « le problème de la modulation, c'est [...] celui du passage de la couleur vive en aplat, du passage des tons rompus, et du rapport non-indifférent de ces deux passages ou mouvements colorés³⁴¹ ». C'est que la couleur existe selon deux modes de clarté, comme nous l'avons exposé au point 2.2.2.1, l'un en lien avec le monochromatisme des aplats, et l'autre, en lien avec le chronochromatisme des corps des Figures³⁴². Deleuze résume ainsi : « Tout le problème de la modulation est dans le rapport des deux, entre cette matière de chair et ces grands pans uniformes. La couleur n'existe pas comme fondue, mais sur ces deux modes de la clarté : les plages de couleur vive, les coulées de tons rompus³⁴³. » Ainsi, pour chacun de ces deux modes de clarté, se dégage un danger respectif : celui de l'inertie du fond, en lien avec le monochromatisme des aplats, et celui du « surbrouillage », en lien avec le chronochromatisme de la chair de la Figure. Plus exactement, Deleuze rapporte ces problèmes dans les propos suivants : « Il y a un premier danger, nous l'avons vu, si le fond reste indifférent, inerte, d'une vivacité abstraite et figée [...], mais un autre danger encore, si la Figure laisse ses tons rompus se brouiller, se fondre, échapper à la clarté pour tomber dans une grisaille³⁴⁴. »

Interviennent alors les deux exigences de Deleuze, chacune d'elles répondant respectivement à l'un des deux dangers tout juste exposés : « Mais outre le danger de reconstituer un code, la modulation devait tenir compte de deux exigences³⁴⁵. » La première permet de lutter contre le danger de l'inertie

³⁴⁰ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 247.

³⁴¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 133.

³⁴² Nous reviendrons également sur cette distinction au point 4.1.2.

³⁴³ *Ibid.*, p. 134.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 132

du fond et consiste en « l'exigence d'une homogénéité du fond, et d'une armature aérienne, perpendiculaire à la progression chromatique³⁴⁶ ». La seconde s'emploie à contrer le brouillage excessif de la Figure et repose sur « l'exigence d'une forme singulière ou spécifique, que la taille des taches semblait mettre en question³⁴⁷ ». En résumé, la première exigence concerne l'homogénéité du fond et le caractère aérien de l'armature (structure matérielle), alors que la seconde concerne la forme singulière ou spécifique consacrée à la Figure. Deleuze rapporte que Bacon se distingue des peintres modernes en retenant simultanément les deux régimes de la couleur pour ses œuvres, soit l'aplat-section et la Figure-chair (ou couleur-chair) :

Le génie de Bacon coloriste est dans ces deux sens à la fois, tandis que la plupart des peintres modernes n'ont conservé que le premier aspect. Mais les deux sont strictement corrélatifs chez Bacon : le ton vif pur des grands aplats, et le processus d'intensification, le ton rompu de la chair et le processus de rupture ou de fournaise, les secrets du mélange des complémentaires³⁴⁸.

Bref, nous commençons sans doute à le saisir, mais la logique de la sensation, et l'haptique qui en découle reposent sur un certain impératif d'équilibre, mobilisent une certaine modération parmi l'ampleur des possibles liée à un monde de forces illimitées et déchaînées qu'une telle logique esthétique explore. Puiser dans le chaos et constituer une chaosmose³⁴⁹.

En résumé, la modulation de la couleur (colorisme) participe à la constitution d'un sens/monde haptique lorsqu'elle traite la couleur selon des rapports de tonalité et non plus de valeur. Ces derniers s'apparentent à une sorte de luminisme qui met de l'avant un principe de clair-obscur, alors que les rapports de tonalité appartiennent à un colorisme particulier, lequel met de l'avant un principe de modulation basé sur des rapports issus du spectre même des couleurs (et non pas d'une relation de clair-obscur). Plus encore, le colorisme rend compte d'une position centrale occupée par la couleur : elle devient l'essence même de la peinture, son élément fondamental à partir duquel tout découle.

En musique, il y a certainement quelque chose d'équivalent, notamment dans les musiques contemporaines depuis le XX^e siècle, où un principe de modulation, proche de celui du colorisme deleuzien, supplante le dogme de celui mélodico-harmonique et thématique qui était au cœur des musiques opérant selon les codes de l'harmonie tonale fonctionnelle. Plus qu'une simple coloration de l'œuvre, le colorisme opère une modulation de ses matériaux, laquelle traduit des rapports de forces

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 248.

³⁴⁹ La notion de chaosmose est abordée au point 3.1.

lorsqu'elle se fait, en peinture, selon des rapports de tonalité. Et plus encore, le colorisme constitue lui-même le fondement de l'œuvre. Un tel rôle accordé à la modulation se décèle de manière évidente dans les œuvres de Criton et la compositrice recourt fréquemment à l'idée d'« intermodulation » lorsqu'elle évoque les processus de modulations dans ses œuvres³⁵⁰. Déjà, la Seconde École de Vienne³⁵¹ initia, au début du XX^e siècle avec le dodécaphonisme, une lancée en ce sens en accordant à la série un statut fondamental par rapport à la constitution de l'œuvre musicale. Code ou diagramme³⁵², une telle pensée a certainement initié un engouement pour la création musicale à partir des rapports mêmes entre les matériaux sonores. Or, pour Deleuze, comme nous le verrons au sixième chapitre, les rapports et les modulations concernées par le colorisme procèdent selon le modèle analogique, qu'il distingue du modèle digital – modèles que nous pouvons associer au paradigme de l'audible –, et que nous avons rapportés à la distinction picturale entre la modulation de la couleur selon des rapports de valeur ou de tonalité.

2.2.4 Le mouvement

De manière générale, l'élément du mouvement est quelque peu abstrait, car il est difficile – voire impossible – de le renvoyer à une entité empirique précise et concrète. Cela est d'autant plus problématique en peinture, car, contrairement à la musique, le mouvement y est encore plus abstrait. Une situation similaire s'est posée un peu plus tôt en lien avec la couleur, celle-ci étant concrète en peinture, mais abstraite en musique. C'est un peu l'inverse qui s'articule ici : étant donnée la nature de la manifestation de l'œuvre, le mouvement est beaucoup plus concret en musique qu'il ne l'est en peinture. C'est pourquoi, tout comme c'était le cas pour la couleur en musique, une multiplicité d'éléments picturaux participe à instaurer un mouvement dans l'œuvre visuelle, comme nous pourrions le constater par rapport aux différents échanges entre la structure matérielle, la Figure et le contour, lesquels participent à la mobilité de l'œuvre picturale.

En effet, le mouvement traduit une dynamique de mobilité, qui, dans le cadre d'une logique de la sensation, se trouve généralisé. Deleuze accorde une qualité essentiellement élastique à la sensation, ce qui fait alors du mouvement un *symptôme* de la sensation (le mouvement n'est pas la sensation elle-même), et Deleuze est même très catégorique à ce propos lorsqu'il mentionne que « le mouvement

³⁵⁰ Voir notamment : Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 301.

³⁵¹ Constituée du compositeur viennois Arnold Schoenberg, et de ses deux étudiants, Alban Berg et Anton Webern.

³⁵² Sur l'ambiguïté conférée par Deleuze à la Seconde École de Vienne, se reporter au point 4.2.2.

n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*³⁵³ ». C'est que la sensation se caractérise par le passage d'un niveau à un autre, et que la mobilité permet de rendre compte d'un tel passage de la sensation. Considérant le mouvement comme un symptôme du passage de la sensation d'un niveau à un autre, Deleuze ajoute alors que « ce n'est pas le mouvement qui explique les niveaux de sensation, ce sont les niveaux de sensation qui expliquent ce qui subsiste de mouvement³⁵⁴ ». Ainsi, ce qu'il faut comprendre, c'est que le mouvement est plus précisément symptomatique de *forces vitales* (lesquelles sont nécessairement en action). C'est donc moins le mouvement en lui-même qui importe pour Deleuze, mais plutôt son rôle expressif par rapport aux forces (vitales) en action qui animent la logique de la sensation. Pour ce constat, Deleuze s'inspire directement des motivations de Bacon vis-à-vis de la peinture : « Ce qui intéresse Bacon n'est pas exactement le mouvement, bien que sa peinture rende le mouvement très intense et violent. Mais à la limite, c'est un mouvement sur place, un spasme, qui témoigne d'un tout autre problème propre à Bacon : *l'action sur le corps de forces invisibles*³⁵⁵. » Ainsi, la mobilité rend compte de l'aspect dynamique de la force « en train de frapper », de la sensation en train de se faire, ce que nous avons justement constaté en exposant la différence entre le diagramme de *Circle Process* et de *Chaoscaccia*³⁵⁶, et où cette dernière se distinguait de *Circle Process* dans la manière de présenter la sensation, *Chaoscaccia* exprimant une forte mobilité, car son processus repose essentiellement sur l'idée de rupture et de saut. Deleuze explique que la sensation relève de l'action d'une force qui vient brouiller ce qui composait initialement la zone frappée par la force tout autant que ce qui composait ladite force, lesquelles deviennent toutes deux indiscernables, ce qui laisse passer des « lignes de forces », soit de la sensation :

Quand une force s'exerce sur une partie nettoyée, elle ne fait pas naître une forme abstraite, pas plus qu'elle ne combine dynamiquement des formes sensibles : au contraire, elle fait de cette zone une zone d'indiscernabilité commune à plusieurs formes, irréductible aux unes comme aux autres, et les lignes de force qu'elle fait passer échappent à toute forme par leur netteté même, par leur précision déformante (on le voyait dans le devenir-animal des Figures)³⁵⁷.

Par rapport à la « zone d'indiscernabilité » évoquée dans ces derniers propos, bien que nous traitions davantage du sujet tout au long du cinquième chapitre, il est intéressant d'anticiper déjà certaines

³⁵³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 45.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.* À ce sujet, nous pourrions rajouter les propos suivants : « Les Figures de Bacon ne sont nullement des corps suppliciés, mais des corps ordinaires, dans des situations de contraintes ordinaires. [...] Les corps, les têtes, les Figures de Bacon sont de la chair. Et ce qui intéresse Bacon, ce sont les forces invisibles qui s'exercent sur la chair. » Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 245.

³⁵⁶ Pour rappel, cela a été abordé au point 2.2.1.3.

³⁵⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 59.

implications de l'indiscernabilité quant à l'haptique, pour laquelle elle agit comme un principe de « localité ». En effet, en fonction de ce que nous avons déjà exploré, la zone d'indiscernabilité est le lieu qui permet l'émergence d'une figuration retrouvée, voire elle est cette émergence elle-même. Si Deleuze se réfère au « devenir-animal des Figures », c'est parce que celui-ci est exemplaire de la notion d'indiscernabilité, laquelle traduit une sorte d'état d'« entre-deux » qui constitue en lui-même un état singulier³⁵⁸. En effet, les Figures prises dans un devenir-animal sont à la fois humaines et animales, et une telle simultanéité est rendue possible grâce à leur corps conçu en tant que viande, caractéristique à la fois de l'humain et de l'animal³⁵⁹. Un exemple d'un tel « entre-deux » se constatait justement dans les transitions par fondu-enchaîné dans *Circle Process*, où, par exemple, le premier et le second geste s'« emboîtaient » longuement et dynamiquement l'un dans l'autre, instaurant à ce moment-là une zone d'indiscernabilité. Quoi qu'il en soit, ce qu'il importe de retenir de tout cela, c'est à quel point le mouvement est participatif dans la logique de la sensation. Ici, le mouvement est intense : « Tout le corps est parcouru par un mouvement intense. Mouvement difformément difforme, qui reporte à chaque instant l'image réelle sur le corps pour constituer la Figure³⁶⁰. » En peinture, le mouvement témoigne alors d'un enjeu profond de la logique de la sensation – et donc de la constitution d'un sens/monde haptique – soit celui de la *capture de forces*, de la mise en visibilité de forces non visibles par elles-mêmes³⁶¹, ce que nous pouvons également constater dans *Circle Process* et *Chaosaccia* de Criton.

2.2.4.1 Les trois types de mouvement dans les toiles de Bacon

Dans cet intime rapport du mouvement aux forces, Deleuze dégage trois types de mouvement à partir des toiles de Bacon. Le premier type concerne le double mouvement qui va de la Figure à l'aplat ou de l'aplat à la Figure, faisant intervenir des forces d'isolation, de dissipation et de déformation. Deleuze expose ce mouvement dans les mots suivants : « En premier lieu, dans les tableaux simples, il y avait double mouvement, de la structure à la Figure, et de la Figure à la structure : forces d'isolation, de déformation et de dissipation³⁶². » Ce premier type de mouvement est donc en lien avec l'enroulement de la Figure dans la structure matérielle, ou en lien avec sa dissipation par un point de fuite situé dans le contour. C'est la sensation simple, la vibration. Pour reprendre ce que nous avons exposé à propos de *Circle Process*, c'est à ce type de mouvement que pourrait correspondre, par exemple, la présentation du premier geste qui occupe la première minute de l'œuvre. Le second type concerne

³⁵⁸ Un tel état d'« entre-deux » n'est pas sans rappeler la diagonale, notion que nous étudierons au point 4.2.2.

³⁵⁹ Cela sera notamment expliqué au point 5.1.

³⁶⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 26.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

³⁶² *Ibid.*, p. 80.

le mouvement de l'accouplement des Figures et fait intervenir une force d'accouplement, ce dont Deleuze rend compte ainsi : « En second lieu, il y a un mouvement entre les Figures elles-mêmes : forces d'accouplement qui reprennent à leurs niveaux les phénomènes d'isolation, de déformation et de dissipation³⁶³. » Ce deuxième type de mouvement correspond à la résonance, soit l'accouplement de deux sensations simples, ce que nous détaillerons lors de notre étude du rythme au point 2.2.5. Dans *Circle Process*, ce second type de mouvement pourrait correspondre à l'introduction du second geste vers 1.07', où celui-ci s'« accouple » avec le premier, les gestes interagissant sans cesse entre eux jusqu'à ce que le second s'affirme et que le premier finisse par s'estomper complètement vers 2.20'. Enfin, le troisième type de mouvement que soulève Deleuze concerne les triptyques et fait intervenir des forces de séparation ou de division (une sorte de séparation-réunion occasionnée par les panneaux du triptyque). Deleuze mentionne alors qu'« il y a un troisième type de mouvements et de forces, et c'est là qu'intervient le triptyque : à son tour il peut reprendre l'accouplement à titre de phénomène, mais il opère avec d'autres forces et induit d'autres mouvements³⁶⁴ ». Ce troisième type de mouvement correspond quant à lui au rythme, ici entendu comme la circulation de trois fonctions rythmiques, l'actif, le passif et le témoin. Nous explorerons ces toutes dernières notions plus précisément à partir du point 2.2.5.2 où nous constaterons également une correspondance avec ce type de mouvement dans *Circle Process* au point 2.2.5.5.

Bref, ces trois types de mouvements expriment en fait les trois niveaux de forces³⁶⁵ par lesquels passera le corps de la Figure : le fait de la Figure (Figure isolée/déformée), la première *matter of fact* (Figures accouplées), et la seconde *matter of fact* (Figures séparées par le triptyque), lesquels conduisent en somme à la constitution d'un autre fait, le fait pictural, c'est-à-dire la réalisation du tableau lui-même (ou de la toile, du triptyque, etc.), bref, la manifestation de l'œuvre haptique³⁶⁶. D'ailleurs, cela confirme notre rapprochement de *Circle Process* à la présentation de l'opération même du diagramme, puisqu'elle navigue parmi ces différents types de mouvements, ce qui fait que nous assistons aux différentes manières de manipuler le diagramme, ainsi qu'à différents niveaux d'expression de la sensation. Enfin, de manière plus générale, ce qui est d'autant plus intéressant pour notre désir d'appliquer l'haptique à

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Les différents niveaux de forces en lien avec les types de faits et de *matter of fact*, sont abordés au point 2.2.5.1. Les « faits » sont traités au point suivant (2.2.4.2).

³⁶⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 81.

un paradigme de l'audible, c'est que Deleuze affirme que « la coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le *rythme*³⁶⁷ ».

2.2.4.2 Le fait pictural, le fait, et les deux sortes de faits communs (*matter of fact*)

Le fait pictural, voire le « fait musical », renvoie à la réalisation/manifestation de l'œuvre (haptique !) dans le cadre d'une logique de la sensation opératoire. Il est constitué suivant la « restitution » d'un sens/monde haptique, et marque, parallèlement à l'accomplissement de l'œuvre, la constitution d'un sens haptique : la *vision* pour la peinture, l'*audition* pour la musique. Deleuze définit le fait pictural ainsi : « Le fait lui-même, ce fait pictural *venu de la main*, c'est la constitution du troisième œil, un œil haptique, une vision haptique de l'œil, cette nouvelle clarté. C'est comme si la dualité du tactile et de l'optique était dépassée visuellement, vers cette fonction haptique issue du diagramme³⁶⁸. » En revanche, le fait (à ne pas confondre avec le fait pictural) et les deux faits communs concernent plutôt les mouvements ou les niveaux de forces que traverse le corps des Figures. Plus encore, comme nous le verrons très bientôt, ils sont directement liés à la notion de rythme.

Ainsi, le fait est constitué suivant l'isolation ou la déformation de la Figure dans ses rapports avec la structure matérielle (fond/point de fuite). Deleuze explique que « le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est..., ce qui a lieu...³⁶⁹ » Il s'agit du fait de la Figure³⁷⁰ ; c'est l'événement. Deleuze dégage aussi deux sortes de « faits communs » (*matter of fact*). Le premier type de fait commun (ou la première *matter of fact*) advient suivant l'accouplement des Figures, lequel se produit lorsque deux Figures se rencontrent sur le même fait. Deleuze récapitule cela ainsi : « [La] première 'matter of fact' [survient] quand deux Figures se trouvent prises sur le même fait, c'est-à-dire quand le corps est en proie à la force d'accouplement, force mélodique³⁷¹. » Le deuxième type de fait commun (ou *matter of fact*) est « exclusif »³⁷² aux triptyques où « c'est la séparation des corps dans l'universelle lumière, dans l'universelle couleur, qui devient le fait commun des Figures, leur être rythmique, seconde 'matter of fact' ou Réunion qui sépare³⁷³ ». En bref, la première *matter of fact* concerne l'accouplement

³⁶⁷ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 38.

³⁶⁸ Nous soulignons afin de mettre en évidence la puissance manuelle relative à l'opération du diagramme impliquée dans la constitution de l'haptique. *Ibid.*, p. 151. Dans le contexte musical, nous avons souligné au point 1.5 que cette puissance manuelle est exprimée par tous les organes de la musique (oreille, main, œil) et que tous ces organes participent à la musique en se créant une « oreille » propre.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² À noter que Deleuze admettra la possibilité de considérer des tableaux simples comme des triptyques. Cet aspect est abordé à la toute fin du point 2.2.5.5.

³⁷³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 81.

des Figures, alors que la seconde est propre au triptyque, et concerne la séparation des Figures par les panneaux du triptyque, lesquelles restent pourtant réunies par le triptyque dans son ensemble³⁷⁴. Deleuze résume ces deux faits communs ainsi : « Il y a donc deux sortes de relations non narratives, deux sortes de ‘matters of fact’ ou de faits communs : celle de la Figure accouplée, et celle des Figures séparées comme parties d’un triptyque³⁷⁵. »

2.2.4.3 Le mouvement chez Dusapin et son comportement dans *Cascando*, *Loop* et *Extenso*

La notion de mouvement est très intéressante dans la musique de Dusapin, puisque le compositeur en dégage lui-même certains types tels que la dérivation, la bifurcation, voire les notions d’attracteur et de détracteur. Pour lui, la musique est fondamentalement un jeu de mouvements multiples : « Ce que je cherche en musique est une hétérogénéité de mouvements épars et multiples qui tentent toujours d’atteindre le rivage face à leurs origines³⁷⁶. » Dans une plus large mesure, cela fait écho à la notion de multiplicité. D’ailleurs, pour Dusapin, c’est même tout l’acte de composition qui s’opère selon une multiplicité de mouvements, affirmant que « composer, c’est aussi : tisser, tramer, déformer, entrelacer, altérer, dégrader, substituer, corrompre, assembler, tresser, combiner, transformer, décomposer, recomposer...³⁷⁷ », actions qui impliquent une forte dimension manuelle. Le mouvement est associé à la vie dans le vitalisme deleuzo-guattarien, et à cet effet, Dusapin mentionne justement que « composer, c’est se réjouir de cet infini mouvement. C’est un acte vitaliste³⁷⁸ ». Il compare le jeu des différents mouvements inhérents au musical et à la composition d’une œuvre au mécanisme d’une montre : « C’est un peu comme une montre [...]. Tous ces mouvements se contrarient mais participent au même projet : faire avancer l’aiguille dans le bon sens et à la bonne vitesse. Une montre est une boîte possédant un système en son sein³⁷⁹. »

Revenons aux quelques types de mouvements que dégage Dusapin de ses œuvres et de son approche compositionnelle. Dans l’univers musical du compositeur, la dérivation occupe une place de choix : « J’en fais toujours un grand usage dans mon travail : dériver³⁸⁰. » Selon lui, à l’image d’un bateau, « dériver c’est *avancer devant*, tout en s’écartant de sa direction. [...] Lorsqu’un bateau s’écarte de son chemin, il dérive³⁸¹ ». Ainsi, « l’on pourrait définir la dérivation comme une notion relative au

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

³⁷⁶ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 22.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 110.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 73-74.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 21-22.

moyen d'inventer un nouveau chemin par une attraction opposée³⁸² ». Or, lorsqu'il énonce que la « dérivation est aussi une division³⁸³ », cela n'est pas sans rappeler la circulation des fonctions rythmiques, notamment dans le cadre de l'exemple du *Triptyque d'août 1972* de Bacon, que nous présenterons dans la prochaine section³⁸⁴.

Outre la dérivation, Dusapin évoque la bifurcation, laquelle consiste en une « division en deux branches du même chemin, à ne pas confondre avec la dérive qui est un glissement du plan sur le côté³⁸⁵ ». Encore, selon le compositeur, « bifurquer, c'est prendre une autre direction, mais c'est surtout décider du chemin au dernier instant, juste avant de continuer sur celui que nous jugions le meilleur³⁸⁶ », ce qui fait que la bifurcation est posée comme l'entreprise « de transformer totalement les propriétés et les aptitudes du système précédent³⁸⁷ », ce qui se rapporte aux déformations (opposées à la notion de transformation) du modèle analogique, voire de la figuration retrouvée. De surcroît, Dusapin évoque les attracteurs et les détracteurs. Il explique qu'« un attracteur est une petite énergie primitive qui rassemble d'autres énergies³⁸⁸ », alors que « la *détraction* est l'action de retrancher : il s'agit de retirer ou de retenir le flux par une action sonore autoritaire³⁸⁹ ». Encore une fois, il serait ici tout aussi pertinent de renvoyer à l'exemple du *Triptyque d'août 1972*, notamment en ce qui concerne les jeux de valeurs retirées/ajoutées.

*Cascando*³⁹⁰, *Loop*³⁹¹ et *Extenso*³⁹² sont trois œuvres dont Dusapin offre une certaine description de leurs jeux de mouvements. Concernant *Loop* et *Cascando*, le compositeur explique que « ces deux partitions commencent de la même façon, par la même note, enfin *presque* car une octave les sépare³⁹³ ». Puis, il ajoute : « Composé [*sic.*] en 1995, *Loop* posait déjà la question qui nous occupe et qui sera en quelque sorte résolue par la composition de *Cascando* deux années plus tard³⁹⁴. » En effet, « ces deux

³⁸² *Ibid.*, p. 21.

³⁸³ *Ibid.*, p. 22.

³⁸⁴ Se référer au point 2.2.5.4. En effet, il en ressortira que dans la contemplation du triptyque, les fonctions rythmiques « dérivent » d'un panneau à l'autre, dépendamment de la portion considérée par le regard.

³⁸⁵ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 39.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ L'œuvre peut être écoutée en suivant ce lien : https://youtu.be/GoPs7dtDBFc?si=APKhHIAJXPY_wFw7 (dernière consultation le 17 décembre 2023).

³⁹¹ Un extrait de l'œuvre peut être écouté en suivant ce lien : https://medias.ircam.fr/xa0db41_loop-pascal-dusapin (dernière consultation le 17 décembre 2023).

³⁹² L'œuvre peut être écoutée en suivant ce lien : <https://youtu.be/ihXSrL12YV0?si=Biu9xhrRS6LJYt4O> (dernière consultation le 17 décembre 2023).

³⁹³ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 40.

³⁹⁴ *Ibid.*

partitions empruntent le même chemin avant de bifurquer et de *courber* leurs destins sur deux modes opposés ». Notons que l'une des œuvres, *Loop*, incarne la stabilité, tandis que l'autre, *Cascando*, est associée à l'instabilité. En effet, la formation instrumentale (pôle moteur de l'objet) mobilisée par *Loop*³⁹⁵ est homogène et crée de la stabilité, alors que celle de *Cascando*³⁹⁶ est hétérogène et engendre de l'instabilité. À propos de *Loop*, Dusapin souligne que l'œuvre « va fonctionner par identités semblables mais toujours tenter d'inventer un espace divergent en *courbant* ses directions³⁹⁷ », alors que *Cascando* « va, au contraire, jouer la différence par une distinction et une assimilation par les bords³⁹⁸ ». Ces processus ne sont pas sans rappeler le dynamisme du contour dans les œuvres de Bacon. Dusapin mentionne aussi que le matériau est structuré sur la base d'une recherche par « transition de phase » plutôt que par développement de l'identité. La notion de « transition de phase » est puisée par Dusapin dans le domaine de la physique et « elle désigne par exemple le processus d'évaporation de l'eau qui est le passage d'un état à l'autre obtenu par le réchauffement de l'eau³⁹⁹ ». C'est selon ce type de mouvement que les passages d'états de l'un à l'autre procèdent dans *Cascando*, ce qui engendre une certaine instabilité, alors que *Loop* est beaucoup plus stable, fonctionnant par « identités semblables » et par la courbure de ses directions.

Si *Loop* et *Cascando* sont des œuvres très rythmées et itératives, *Extenso*, en revanche, déploie plutôt une grande masse sonore englobante, un long flux sonore bien mouvementé, mais qui échappe à toute pulsation. En effet, Dusapin explique qu'« *Extenso* définit un espace harmonique constitué par des lignes mélodiques qui s'enveloppent d'elles-mêmes en répétant leurs identités. Progressivement, cette matière va se renverser et se courber jusqu'à une position verticale ; par blocs d'accords jusque vers le grave de l'orchestre⁴⁰⁰ ». Néanmoins, peu avant 3.15', il est intéressant de remarquer l'usage d'un motif insistant, similaire à celui qui marque le début de *Cascando* et de *Loop*, caractérisé par l'itération. Ce motif est ici beaucoup plus lent, et beaucoup plus lourd, bien qu'il s'« énervera » un peu plus ensuite. Or, nous pouvons constater comment une même idée peut s'exprimer selon des mouvements différents, constituant, dans le cas de *Cascando* et de *Loop*, plus particulièrement la conduite temporelle de l'œuvre, alors que dans *Extenso*, bien que participant à la conduite temporelle de l'œuvre, le

³⁹⁵ La formation instrumentale de *Loop* comprend huit instruments identiques, lesquels sont répartis en deux groupes égaux de quatre instruments. *Ibid.*, p. 40.

³⁹⁶ La formation instrumentale de *Cascando* comprend huit instruments, soit la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, le cor, la trompette, le trombone et la contrebasse. *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

mouvement en détermine plutôt la densité sonore, soit la conduite spatiale. Contrairement à *Loop* et *Cascando*, la pulsation du temps dans *Extenso* est généralement peu perceptible (temps non pulsé), et ce, même dans le cas des ictus aux cuivres vers 10.55' où il se dégage moins un marquage du temps, une pulsation/métrique temporelle, que des explosions ou débordements du son/de la masse sonore dans l'espace. Dusapin rapporte justement que, « à certains égards, la forme utilisée dans *Extenso* est à l'inverse de celle de *Cascando*, puisque initiée par une proposition réduite [...]. C'est ainsi que l'on passera d'une ligne/masse à un rythme/bloc⁴⁰¹ ».

En bref, le mouvement participe à la constitution d'un sens/monde haptique, mais surtout, il en est symptomatique. Plus précisément, c'est que le mouvement est le symptôme de la présence de la sensation, laquelle se ressent par son passage d'un niveau à un autre⁴⁰². La musique, cet art *a priori* du temps, est aussi, sinon plus, un art du mouvement. La musique est un ensemble de mouvements dont la coexistence est, tout comme en peinture, assurée par le rythme.

2.2.5 Le rythme

Deleuze rapporte la sensation simple à la vibration et associe le rythme à la sensation complexe. Entre les deux, il y a la résonance, laquelle se produit suivant l'accouplement de deux sensations simples. Le rapprochement opéré par Deleuze entre la sensation et la Figure devient alors plus évident, mais il prend un sens plus imposant au regard des notions de « fait pictural », du « fait », et des deux « matters of fact » (ou faits communs). Nous reviendrons très vite sur ces notions. Néanmoins, il importe avant tout de préciser les liens entre celles-ci et la notion de rythme.

2.2.5.1 Vibration, résonance et libération du rythme

Comme nous le disions en début de section, Deleuze associe la sensation simple à la vibration. En effet, il affirme que « la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration⁴⁰³ ». L'état vibratoire de la sensation constitue son expression la plus simple. En revanche, cette simplicité de la sensation ne laisse pas encore émerger le rythme, parce que « dans la sensation simple, le rythme dépend encore de la Figure, il se présente comme la vibration qui parcourt le corps

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰² Ce passage d'un niveau à un autre, Deleuze l'associe à l'idée d'une « chute », notion abordée au point 2.2.5.3.

⁴⁰³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 47.

sans organes, il est le vecteur de la sensation, ce qui la fait passer d'un niveau à un autre⁴⁰⁴ ». Cependant, pour Deleuze, il faut atteindre à « peindre la sensation, qui est essentiellement rythme...⁴⁰⁵ ».

C'est la résonance qui va assurer le passage de la vibration à un état plus complexe, la sensation complexe étant le rythme lui-même. La résonance advient suivant le premier fait commun, celui qui marque l'accouplement des Figures : c'est la rencontre de deux sensations simples. Deleuze explique précisément qu'« il arrive [...] que deux sensations se confrontent, chacune ayant un niveau ou une zone, et faisant communiquer leurs niveaux respectifs. Nous ne sommes plus dans le domaine de la simple vibration, mais dans celui de la résonance. Alors il y a deux Figures accouplées⁴⁰⁶ ». Or, si le rythme ne s'y est pas encore pleinement libéré, son processus de libération est du moins déjà bien enclenché, tel que l'attestent ces propos de Deleuze : « Dans l'accouplement de sensation, le rythme se libère déjà, parce qu'il confronte et réunit les niveaux divers de sensations différentes⁴⁰⁷. » Deleuze ajoute : « Il est maintenant résonance, mais il se confond encore avec les lignes mélodiques, points et contrepoints, d'une Figure accouplée ; il est le diagramme de la Figure accouplée⁴⁰⁸. » C'est seulement dans le triptyque que le rythme parvient à achever sa libération. Néanmoins, dans la résonance, c'est-à-dire dans les forces d'accouplement, la sensation se fait déjà plus complexe que dans l'état vibratoire, où elle est qualifiée de « simple »⁴⁰⁹.

Ainsi, Deleuze affirme qu'« avec le triptyque enfin, le rythme prend une amplitude extraordinaire, dans un mouvement forcé qui lui donne l'autonomie, et fait naître en nous l'impression de Temps⁴¹⁰ ». Avant d'approfondir ce point, arrêtons-nous encore un moment à quelques propos de Deleuze sur ce sujet :

L'accouplement, la résonance, n'est pas le seul développement de la sensation complexe. [...] Le triptyque est sans doute la forme sous laquelle se pose le plus précisément l'exigence suivante : il faut qu'il y ait un rapport entre les parties séparées, mais ce rapport ne doit être ni logique ni narratif. Le triptyque n'implique aucune progression, et ne raconte aucune histoire. Il doit donc à son tour incarner un fait commun pour les Figures diverses. Il doit dégager une « matter of fact »⁴¹¹.

C'est sur la base de cette exigence d'un rapport entre les parties du triptyque que le rythme trouve sa pleine libération. C'est qu'il y a une organisation circulaire (et non pas linéaire) des triptyques, laquelle

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 66 et 71.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 68.

repose sur la distribution de trois rythmes de base : actif, passif et témoin. Deleuze mentionne précisément que « le triptyque serait la distribution des trois rythmes de base. Il y a une organisation circulaire du triptyque, plutôt que linéaire⁴¹² ». Encore, au sujet du triptyque de Bacon, Deleuze ne manque pas de faire une allusion au musical : « Plus que d'un meuble, il en fait l'équivalent des mouvements ou des parties d'une musique⁴¹³. » Le parallèle avec le musical peut aussi s'élargir aux fonctions rythmiques elles-mêmes.

2.2.5.2 Les fonctions rythmiques empruntées à Messiaen : Le témoin, l'actif et le passif

C'est dans le contexte des triptyques de Bacon que Deleuze développe les fonctions rythmiques du témoin, de l'actif et du passif, avouant ouvertement qu'il les calque directement sur les personnages rythmiques de Messiaen : « C'est exactement ce que disait Olivier Messiaen pour la musique, quand il distinguait le rythme actif, le rythme passif et le rythme témoin, et montrait qu'ils ne renvoyaient plus à des personnages rythmés, mais constituaient eux-mêmes des personnages rythmiques⁴¹⁴. » Deleuze rapporte alors la définition suivante du compositeur à propos de ses personnages rythmiques, dans laquelle il explique que « de même que sur une scène de théâtre, lorsque trois acteurs sont en présence, il advient que l'un des trois agit, que le second subit l'action du premier, et que le troisième immobile assiste à la chose⁴¹⁵ ». En bref, ce qu'il faut retenir de cette particularité qui relie le triptyque au rythme, c'est que c'est dans celui-ci que le rythme atteint à sa pleine libération, car *il se fait alors lui-même Figure*. C'est du moins ce qu'il est possible de conclure à partir de ces mots de Deleuze : « Mais en même temps, dans cette chute immobile, se produit le plus étrange phénomène de recomposition, de redistribution, car c'est le rythme lui-même qui devient sensation, c'est lui qui devient Figure, d'après ses propres directions séparées, l'actif, le passif et le témoin⁴¹⁶. » Puisque ces notions sont certainement les plus musicales de toute la théorie de Deleuze qui fonde la logique de la sensation (et puisque le rythme constitue un élément incontournable dans la constitution d'un sens/monde haptique), voyons alors les fonctions rythmiques du témoin, de l'actif et du passif telles que présentées par Deleuze.

Les fonctions rythmiques sont dynamiques dans les triptyques de Bacon. En effet, celles-ci y sont constamment en circulation, ce qui fait écho à l'organisation « circulaire » de ceux-ci. Deleuze souligne

⁴¹² *Ibid.*, p. 70.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Cité par Deleuze, dans *Ibid.*, note n° 65 : « Sur la notion essentielle de 'personnage rythmique', cf. l'analyse de Messiaen in Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, éd. Belfond, p. 70-74, et Golea, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, éd. Julliard ».

⁴¹⁶ Notons ici l'allusion à la notion de « chute », que nous aborderons au point 2.2.5.3. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 71.

que « c'est dans les triptyques que les couleurs deviennent lumière, et que la lumière se divise en couleurs. On découvre alors le rythme comme essence de la peinture. Car ce n'est jamais tel ou tel personnage, tel ou tel objet, qui possèdent un rythme⁴¹⁷ ». Plus précisément, c'est la fonction de témoin qui circule sans cesse dans le tableau, confrontant alors les Figures-variation que sont les rythmes actif et passif. Deleuze mentionne qu'« il faut une Figure-témoin, pour la Figure-variation. Et sans doute la variation double, allant dans les deux sens, peut affecter la même Figure, mais elle peut évidemment se répartir entre deux Figures. Et le témoin de son côté peut être deux témoins, plusieurs témoins⁴¹⁸ ». Il ajoute que « les témoins rythmiques sont comme des Figures actives ou passives qui viennent de trouver leur niveau constant, ou qui le cherchent encore, tandis que les témoins apparents sont sur le point de s'élaner ou de tomber, de devenir passifs ou actifs⁴¹⁹ ». Ainsi, les fonctions rythmiques des triptyques se relancent constamment. Or, comme nous le constatons, Deleuze ne mentionne que deux Figures rythmiques, bien qu'il distingue trois fonctions rythmiques. C'est que le témoin (Figure-témoin) se distingue de l'actif et du passif, alors que les deux derniers se recouvrent par la variation (Figure-variation). Plus encore, dans un tel état de circulation, ce sont les rythmes qui deviennent des Figures :

Les rythmes sont les seuls personnages, les seules Figures. Ce que les trois panneaux du triptyque distribuent, de manière variée, c'est comme les trois rythmes de base, un rythme constant ou plutôt « témoin », et deux autres rythmes, l'un à variation croissante ou amplification [...], l'autre à variation décroissante ou élimination⁴²⁰.

En outre, le rythme témoin est un élément de repère qui agit comme une constance par rapport à la variation, mais qui n'est pas de l'ordre d'un témoin-spectateur : « Bacon a besoin, dans ses tableaux et surtout dans les triptyques, d'une fonction de témoin, qui fait partie de la Figure et n'a rien à voir avec un spectateur. [...] Ce sont des témoins, non pas au sens de spectateurs, mais d'élément-repère ou de constante par rapport à quoi s'estime une variation⁴²¹. » Deleuze précise que le témoin existe en lui-même, alors que l'existence de l'actif et du passif est relative à celle de l'un et de l'autre. Ainsi, Deleuze affirme que le rythme témoin « se définira comme témoin par [...] son horizontalité, son niveau presque constant. En effet, c'est l'horizontale qui définit un rythme *rétrogradable en lui-même*, donc sans croissance ni décroissance, sans augmentation ni diminution : c'est le rythme-témoin⁴²² ». Quant à l'actif et au passif, Deleuze expose que ceux-ci, « verticaux, ne sont *rétrogradables que l'un par rapport à*

⁴¹⁷ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 248.

⁴¹⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 70.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁴²⁰ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 249.

⁴²¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 22.

⁴²² Nous soulignons. *Ibid.*, p. 74.

l'autre, chacun étant la rétrogradation de l'autre⁴²³ ». Le témoin se rapporte donc à la Figure-témoin, alors que l'actif et le passif se rapportent à la Figure-variation. La Figure-témoin se caractérise, non pas par une fonction de voyance⁴²⁴, laquelle serait figurative, mais par son horizontalité, alors que la Figure-variation se caractérise par sa verticalité, comme nous l'examinerons à l'instant.

2.2.5.3 La verticalité de la Figure-variation et l'horizontalité de la Figure-témoin

La verticalité qui concerne les fonctions rythmiques de l'actif et du passif est logiquement liée à la notion de « chute », laquelle rend compte de toute possibilité de « développement ». Pour Deleuze, c'est que « la chute est ce qu'il y a de plus vivant dans la sensation, ce dans quoi la sensation s'éprouve comme vivante. [...] Bref, est chute tout ce qui se développe (il y a des développements par diminutions)⁴²⁵ ». Les rythmes actif et passif mettent en opposition des rapports d'augmentation et de diminution, ce qui se traduit par un jeu de valeurs ajoutées ou retirées : « On entre plus profondément dans le domaine des valeurs et du rythme, pour autant que ce qu'on ajoute ou qu'on soustrait n'est pas une quantité, un multiple ou un sous-multiple, mais des valeurs définies par leur précision ou leur 'brièveté'⁴²⁶. » Dans la peinture de Bacon, ces valeurs peuvent prendre l'aspect de jets aléatoires, de Figures mutilées ou revêtant une prothèse, etc. Deleuze explique ceci : « Les mutilations et les prothèses chez Bacon servent à tout un jeu de valeurs retirées ou ajoutées⁴²⁷. » En bref, l'actif procède par augmentation et amplification, il est croissant, et concerne les valeurs ajoutées. Le passif, qui s'oppose en tout et pour tout à l'actif, procède plutôt par diminution et élimination, il est décroissant, et concerne les valeurs retirées. Deleuze mentionne précisément que « la chute est exactement le rythme actif. Dès lors, il devient possible dans chaque tableau de déterminer (par la sensation) ce qui vaut pour la chute, [*sic.*] On détermine ainsi le rythme actif, qui varie d'un tableau à l'autre. Et le caractère opposable, présent dans le tableau, aura le rôle de rythme passif⁴²⁸ ». En somme, c'est un principe d'opposition qui justifie le rapport de codépendance entre l'actif et le passif.

L'horizontalité concerne quant à elle la fonction de témoin, et Deleuze affirme que « dans les triptyques, c'est [...] sur l'horizontale qu'on cherchera le rythme-témoin à valeur constante⁴²⁹ ». L'horizontale présente ainsi plusieurs particularités, lesquelles ne font pas intervenir la notion de chute

⁴²³ Nous soulignons. *Ibid.*

⁴²⁴ Deleuze précise aussi que « le témoin plus profond, le témoin figural, ce sera celui qui ne voit pas, qui n'est pas en situation de voir ». *Ibid.*, p. 73.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 74.

associée à la verticalité. Premièrement, Deleuze expose que l'« horizontale peut présenter plusieurs Figures⁴³⁰ », ce qui fait écho à sa définition en tant que Figure-témoin – que nous avons exposée un peu plus haut –, dans laquelle est stipulée la possibilité de plusieurs témoins. Deuxièmement, Deleuze mentionne que « l'horizontale peut aussi être effectuée suivant un mouvement de translation⁴³¹ ». La translation désigne un mouvement dans lequel un objet, se déplaçant dans une certaine direction, ne voit ni sa forme ni son orientation s'altérer. Ce mouvement rend alors compte de la régularité et de la continuité qui caractérise la Figure-témoin, ce qui se rapporte aux valeurs constantes véhiculées par le rythme témoin. Enfin, Deleuze explique que « l'horizontale peut encore être effectuée par un corps couché [...]. Ou bien par plusieurs corps couchés, accouplés, suivant un diagramme horizontal. C'est en ce sens que les triptyques pour leur compte reprennent les Figures accouplées⁴³² ». Cette troisième particularité reprend à son tour les deux autres, mais dans une perspective « génétique », où les Figures constituent désormais elles-mêmes l'horizontale, comme nous le constaterons, par exemple, dans *Circle Process* au point 2.2.5.5.

En bref, selon ce que nous venons de voir par rapport aux trois rythmes de base, Deleuze extirpe trois lois du triptyque : la distinction de trois rythmes ; l'existence d'un rythme témoin et la circulation du témoin dans le tableau ; puis, la détermination d'un rythme actif et d'un rythme passif. Deleuze affirme que ces trois lois découlent directement d'un irrationalisme issu de la logique de la sensation, car « ces lois n'ont rien à voir avec une formule consciente à appliquer ; elles font partie de cette logique irrationnelle, ou de cette logique de la sensation qui constitue la peinture⁴³³ ».

2.2.5.4 La circulation des fonctions rythmiques dans le tableau : L'exemple du *Triptyque d'août 1972*

Un exemple probant permet d'étudier plus concrètement la circulation des fonctions rythmiques. En effet, Deleuze présente le *Triptyque d'août 1972*⁴³⁴ comme l'« un des tableaux les plus profondément musicaux de Bacon⁴³⁵. » Il explique ceci :

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 79.

⁴³⁴ L'œuvre peut être visualisée en suivant ce lien :

<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-august-1972> (dernière consultation le 17 décembre 2023).

L'œuvre peut aussi être visualisée et agrandie en suivant cet autre lien : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-triptych-august-1972-t03073> (dernière consultation le 17 décembre 2023).

⁴³⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 77.

Si le témoin est fourni au centre par les allongés, et par l'ovale mauve bien déterminé, on voit sur la Figure de gauche un torse diminué, puisque toute une partie en manque, tandis qu'à droite le torse est en voie de se compléter, s'est déjà ajouté une moitié. Mais aussi tout change avec les jambes : à gauche une jambe est déjà complète, tandis que l'autre est en train de se dessiner ; et à droite, c'est l'inverse : une jambe est déjà amputée, tandis que l'autre s'écoule. Et corrélativement l'ovale mauve du centre trouve un autre statut, devenu à gauche une flaque rose subsistante à côté de la chaise, et à droite un écoulement rose à partir de la jambe⁴³⁶.

Ainsi, sur le panneau central, Deleuze constate le témoin. Ensuite, en fonction du torse des Figures, Deleuze distingue sur le panneau de gauche, le passif, et sur celui de droite, l'actif. Or, la circularité du témoin dans le triptyque – l'étendue de couleur rosacée/mauve – vient altérer cette perception lorsque le regard de Deleuze considère plutôt les jambes des Figures que leur torse. Ainsi, le rythme actif se trouve, non plus sur le panneau de droite, mais sur celui de gauche, et le passif, non plus sur celui de gauche, mais sur celui de droite. Il est aussi intéressant de souligner dans cet exemple le rôle des prothèses et des mutilations que Deleuze présentait au service d'un jeu de valeurs retirées ou ajoutées.

En somme, Deleuze tire de tout cela un principe plus général des triptyques, lequel pose un ratio d'unité de couleur et de lumière pour un certain ratio de division des Figures : « Et c'est cela, le principe des triptyques : le maximum d'unité de lumière et de couleur, pour le maximum de division des Figures. Telle était la leçon de Rembrandt : c'est la lumière qui engendre les personnages rythmiques⁴³⁷. » En effet, Deleuze fait des liens entre l'activité rythmique dans la peinture de Rembrandt et celle qu'il expose par rapport à Bacon⁴³⁸. Il pose d'abord chez Rembrandt le contour en lien avec la vibration, qu'il rapporte à une sorte d'ébranlement, puis souligne que la superposition des couches de sensations engendre la résonance. Enfin, il relève l'activité des fonctions rythmiques de l'actif, du témoin et du passif en lien avec l'arrière-plan du tableau caractérisé, sous l'influence de Claudel, par l'expression « amplitude de la lumière ». À cet effet, Deleuze donne comme exemple un tableau de Rembrandt datant de 1642, *Ronde de nuit*⁴³⁹.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁴³⁸ Deleuze explique que « chez Rembrandt, dans les natures mortes ou les scènes de genre, mais aussi dans les portraits, il y a d'abord l'ébranlement, la vibration : le contour est au service de la vibration. Mais il y a aussi les résonances qui viennent des couches de sensations superposées. Et plus encore, il y a ce que décrivait Claudel, cette amplitude de la lumière, immense 'arrière-plan stable et immobile' qui va avoir un bizarre effet, assurer l'extrême division des Figures, cette répartition en actifs, passifs et témoins, comme dans la '*Ronde de nuit*' (ou dans telle nature morte où les verres à niveau constant sont des 'témoins à demi aériens', tandis que le citron pelé et le coquillage de nacre opposent leurs deux spirales) ». *Ibid.*, p. 71.

⁴³⁹ L'œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://artsandculture.google.com/asset/the-night-watch-rembrandt-harmensz-van-rijn/eQEojRwTdypUKA> (dernière consultation le 17 décembre 2023).

2.2.5.5 Musiques mobiles : Mouvement, vibration et rythme

Il est intéressant d'anticiper quelques similitudes entre le devenir – qui sera au cœur du chapitre 4 en tant que principe dynamico-temporel de l'haptique – et la notion de rythme, considérant que de cette dernière, Deleuze dégage, dans *FB*, des fonctions rythmiques de l'ordre de l'actif, du passif et du témoin, lesquels forment, d'une certaine manière, un bloc de coexistence, un tout indissociable. Il y présente en outre le rythme d'une manière bien particulière. Ainsi, par rapport à la responsabilité des peintres, Deleuze souligne que ces personnes doivent rendre visibles des forces invisibles par l'acte de peindre : « Il appartiendrait donc au peintre de faire voir une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multisensible⁴⁴⁰. » Toutefois, Deleuze précise qu'une telle vision n'est possible que si la sensation est exprimée selon une puissance vitale bien particulière : « Mais cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse⁴⁴¹. » Or, la puissance vitale soulignée dans ces propos de Deleuze n'est nulle autre que le rythme : « Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une 'logique des sens', disait Cézanne, non rationnelle, non cérébrale⁴⁴². »

Criton met le rythme en lien avec l'activité d'une diagonale⁴⁴³, de laquelle elle dit que « c'est dans la possibilité de liaison, ou de mise en relation qu'apparaît la force de la production d'une diagonale capable de jouer sur des bifurcations et des connexions entre éléments épars⁴⁴⁴ ». Suivant ce contexte, Criton soutient les propos suivants concernant le rythme, conférant à la diagonale un rythme propre, un rythme créateur – tel, peut-être, une forme de *diagramme* injectant des conditions de possibilités spatio-temporelles dans l'œuvre :

La conception sémiotique, polyvalente, du rythme qui en découle [de la diagonale] s'associe aux possibilités de rupture dans d'innombrables régimes de signes : le rythme contre la mesure, le rythme contre la forme est un déploiement de possibles qui renvoie avant tout à des rapports dynamiques et à un devenir expressif⁴⁴⁵.

Non seulement le rythme s'exprime par le mouvement, mais il est ici directement rapporté au devenir. D'ailleurs, c'est justement dans un mouvement issu du devenir qu'est prise la circulation des

⁴⁴⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 46.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ La diagonale est abordée principalement au point 4.2.2.

⁴⁴⁴ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 292.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

fonctions rythmiques de l'actif, du passif et du témoin. La musique de Criton est également marquée par une activité rythmique qui relève du continuum sonore et de la vibration. Rappelons que, dans *FB*, Deleuze associe la sensation simple à la vibration, la sensation complexe au rythme, et qu'entre les deux, il situe la résonance, qui est occasionnée suivant l'étreinte de deux sensations simples, comme une sorte de niveau intermédiaire entre la vibration et le rythme. Dans la musique de Criton, et comme nous l'avons constaté plus explicitement par rapport à *Circle Process*, rappelons que cette dynamique des mouvements s'exprime par la microvariabilité⁴⁴⁶. À ce sujet, ramenons quelques-uns des mots de la compositrice : « Je m'intéresse en effet, depuis les années 1980, à la variabilité du son et à sa réalité complexe, en particulier aux aspects micrologiques qui interrogent notre perception et notre cerveau⁴⁴⁷. » Plus précisément, ce qui intéresse Criton, c'est d'œuvrer sur le versant *vibratoire* du musical (plutôt que, par exemple, sur celui mélodique), versant que Deleuze associe à la sensation simple. La démarche de Criton passe par un travail minutieux sur la relation entre deux pôles moteurs, l'*objet* et la *perception* : « Je m'intéresse aux comportements acoustiques et j'aime travailler au niveau des 'conditions de production' du son, au niveau des instruments à proprement parler, dont je modifie l'accord, ou encore de dispositifs d'écoute qui permettent de percevoir l'information vibratoire de diverses façons⁴⁴⁸. » Il en résulte que, comme Delume et Solomos le constatent, dans la musique de Criton, « il n'y a pas de déroulement linéaire. Les sections s'articulent comme par circulation de tensions et détente. Ce sont les mouvements oscillants de l'énergie concentrée par la densité des événements multiples qui déterminent la succession des nappes sonores⁴⁴⁹ », ce qui s'exprime par l'idée d'un continuum sonore, que l'on pourrait associer à la fonction rythmique du témoin, alors que les « mouvements oscillants » pourraient être associés aux fonctions de l'actif et du passif. D'ailleurs, Delume et Salomos ne manquent pas de relever, de la musique de Criton, une expression caractéristique essentiellement vibratoire, reposant sur des propriétés purement acoustiques, plutôt que narratives ou illustratives, expression qui est rapportée à la sensation :

Avec la démultiplication des continuums s'instaure un espace global ausculté de l'intérieur, comme au microscope : le « corps » sonore est à l'image du corps réel dont les *sensations* ne peuvent être discrétisées que si l'on fait intervenir le langage. Voilà une musique qui ne « parle » pas, mais qui « vibre » – au sens littéral⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ Pour rappel, la microvariabilité, qui définit la musique de Criton, a été abordé au point 1.3.1.

⁴⁴⁷ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 293.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Caroline Delume et Makis Solomos, « De la fluidité du matériau sonore dans la musique de Pascale Criton », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 38, 2002, p. 48.

⁴⁵⁰ Nous soulignons. *Ibid.*

Ainsi, la microvariabilité de Criton permet une expérience à l'échelle microcosmique de la circulation des fonctions rythmiques, ce dont témoigne la « démultiplication des continuums sonores », desquels se constitue un « espace global ». En effet, l'idée d'une démultiplication des continuums correspond aux caractéristiques que nous avons exposées par rapport à la Figure-variation, alors que l'espace global engendré par la démultiplication des continuums sonores correspond à celles en lien avec la Figure-témoin. En outre, tout comme nous l'avons explicité dans l'exemple du *Triptyque d'août 1972*, les fonctions rythmiques circulent sans cesse dans la musique de Criton. Par exemple, nous décelons un exemple d'une telle circulation dans *Circle Process*⁴⁵¹, où, vers 11.30', un certain espace sonore ondulatoire est déjà bien en cours, duquel, vers 11.55', commence à se dégager des harmoniques aiguës, lesquelles conduisent peu à peu à un nouvel univers sonore – quoique inspiré du précédent –, mais dans lequel le geste de l'archet, bien qu'il demeure à peu près le même, perd désormais de son importance au profit du jeu des harmoniques. Ce passage est extrêmement intéressant, puisque le geste de l'archet s'apparente aux fonctions de la Figure-témoin, alors que le geste des harmoniques emprunte aux fonctions de la Figure-variation. Or, les fonctions rythmiques associées au geste de l'archet et à celui des harmoniques vont carrément circuler d'un geste à l'autre. C'est que le geste de l'archet, tout comme celui des harmoniques, module. Lorsque l'un module, l'autre est témoin et vice versa. En outre, tout au long de ce segment, la circulation des fonctions rythmiques ne cesse de croître, de gagner en importance. En revanche, plus elle croît, plus elle s'accélère, ce qui fait qu'elle devient de plus en plus difficilement assignable, ce qui instaure une zone d'indiscernabilité⁴⁵². Ce moment se poursuit sur une certaine durée, soit jusqu'aux environs de 14.00', où un nouveau changement de caractère s'installe.

En bref, le rythme participe à la constitution d'un sens/monde haptique sur bien des aspects. Dans la logique de la sensation, le rythme doit atteindre à sa pleine libération, c'est-à-dire qu'il doit se faire lui-même Figure, sensation. Lorsque le rythme est en relation avec la sensation simple, il n'est pas encore libéré, et nous sommes alors dans le domaine de la vibration. Pour qu'il devienne rythme, il doit nécessairement passer par la résonance, laquelle survient suivant l'accouplement de deux sensations simples. Si Deleuze associe la libération du rythme au triptyque, c'est parce qu'il considère la circulation des fonctions rythmiques (témoin, actif et passif) comme la conséquence d'un rythme libéré. Or, cela n'est pas catégoriquement exclusif qu'aux triptyques à proprement parler. En effet, Deleuze affirme que « finalement, chez Bacon, il n'y a que des triptyques : même les tableaux isolés

⁴⁵¹ Rappelons que l'œuvre peut être écoutée en suivant ce lien :

https://youtu.be/wYoS_IAPtTs?si=XfrMPnjTAZbL_-vX (dernière consultation le 17 décembre 2023).

⁴⁵² Cette notion est au cœur du chapitre 5.

sont, plus ou moins visiblement, composés comme des triptyques⁴⁵³ ». Nous pourrions en dire autant, par exemple, de *Circle Process*, notamment au regard du segment que nous avons tout juste souligné. L'élément du rythme est sans aucun doute, parmi le diagramme, la couleur, la modulation de la couleur (colorisme) et le mouvement, celui qui est le plus familier au paradigme musical.

2.3 Rétrospective du chapitre et perspectives prochaines

La structure matérielle, la Figure et le contour sont les trois éléments fondamentaux dans la peinture de Bacon. En correspondance avec des éléments issus de la conception deleuzo-guattarienne de la musique moléculaire, ils se transposent plus ou moins tels quels en musique, comme nous le verrons tout au long de la seconde partie. Dans *FB*, Deleuze rapporte ces éléments à leur équivalent en sculpture : la structure matérielle est associée l'armature, la Figure à une Figure mobile qui se déplace parmi l'armature et le socle, et le contour au socle, lequel serait aussi mobile. En se basant sur le tableau *L'Homme au chien* (1953)⁴⁵⁴, il donne un exemple pour chacun d'eux :

[Bacon] distingue dans sa peinture trois éléments fondamentaux qui sont la structure matérielle, le rond-contour, l'image dressée. Si l'on pense en termes de sculpture, il faut dire : l'armature, le socle qui pourrait être mobile, la Figure qui se promène dans l'armature avec le socle. S'il fallait les illustrer (et il le faut à certains égards, comme dans « *L'Homme au chien* » de 1953), on dirait : un trottoir, des flaques, des personnages qui sortent des flaques et font leur « tour quotidien »⁴⁵⁵.

Ainsi, en musique, la structure matérielle pourrait se rapporter aux divers éléments qui participent au squelette de l'œuvre, comme la structure métrique, la forme de l'œuvre dans son organisation temporelle, le caractère des sonorités employées, et plus encore. La Figure pourrait trouver son équivalent dans les matériaux thématiques, motiviques ou conceptuels de l'œuvre. Enfin, le contour

⁴⁵³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 81. Deleuze réitère cette idée de la manière suivante : « Si l'on prend conscience de ce développement du triptyque, de cette manière propre à Bacon d'effectuer les rapports de la peinture avec la musique, alors on peut revenir aux tableaux simples. On verra sans doute que chacun est déjà organisé comme un triptyque, et qu'il enroule un triptyque : il distribue des rythmes, trois rythmes au moins, comme autant de Figures qui résonnent dans l'aplat, et que l'aplat sépare et fait communiquer à la fois, se superposer. » Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 249.

⁴⁵⁴ En observant bien ce qui apparaît comme les pattes arrière du « chien », il est possible de relever un exemple assez éloquent des interactions entre la structure matérielle, la Figure et le contour. En effet, certaines régions des pattes arrière, notamment sur celle de droite, sont difficilement distinguables. À ces endroits, impossible de discerner ce qui appartient à la Figure, au contour ou à la structure matérielle. Nous y voyons en effet un diagramme (les traits/taches), mais celui-ci reste localisé et n'est pas étendu à tout le tableau. L'œuvre peut être visualisée en suivant ce lien : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/man-dog> (dernière consultation le 13 décembre 2023). L'œuvre peut aussi être visualisée et agrandie en suivant cet autre lien : <https://g.co/arts/bQkCsH4FMKnERq47A> (dernière consultation le 13 décembre 2023).

⁴⁵⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 14-15.

pourrait quant à lui être associé à l'articulation spatio-temporelle de l'œuvre : son parcours parmi les différentes couleurs sonores, sa progression agogique, et ainsi de suite.

Or, ces trois éléments sont en constante interaction et, dans cette activité, font à leur tour intervenir d'autres éléments, tels que le diagramme, la couleur, la modulation de la couleur (colorisme), le mouvement et le rythme. À notre avis, tous partagent non seulement des correspondances avec le musical, mais se décèlent également dans le fonctionnement de trois principes que nous extrayons de toute cette présentation deleuzienne de l'haptique dans la perspective d'une convergence avec la conception deleuzo-guattarienne de la musique moléculaire : le devenir comme principe dynamico-temporel, l'indiscernabilité comme principe de « localité », et le modèle analogique comme principe opératoire. Ces trois principes fondent respectivement les chapitres 4, 5 et 6 de ce mémoire.

Ainsi, la notion de devenir s'exprime comme un principe dynamico-temporel de l'haptique permettant de traduire à la fois la mobilité continue de la création et celle des œuvres, tout en rendant compte de la nature dynamique des rapports des forces capturées par l'œuvre. En peinture, ce principe s'incarne dans le caractère haptique (aspect dynamique) de la modulation de la couleur (colorisme, couleurs en devenir), dans les mouvements, dont ceux entre la structure matérielle, la Figure et le contour, dans l'expression des fonctions rythmiques, où l'actif, le passif et le témoin circulent constamment dans le tableau, passant des uns aux autres, etc. Il se traduit aussi par l'impératif deleuzien de rendre sensible le temps (mise en audibilité des forces sonores), ainsi que dans les différentes temporalités découlant des modalités chronochromatique et monochromatique d'expression des couleurs, notions qui seront abordées au quatrième chapitre. Dans la conception de la musique moléculaire, le devenir en tant que principe dynamico-temporel de l'haptique s'exprime dans l'opposition que posent Deleuze et Guattari entre l'Histoire-mémoire et le devenir-crédation, par l'activité créatrice de la diagonale qui, en tant que ligne de fuite ou de devenir, pousse l'œuvre vers la création de territoires inédits, ou encore par la notion d'oubli, qui favorise l'émergence de la figuration retrouvée et qui, plus qu'un simple concept, s'incarne comme une attitude active chez l'artiste.

La notion d'indiscernabilité en tant que principe de « localité » inscrit la création au niveau de la figuration retrouvée, laquelle rend compte, non seulement de l'émergence de quelque chose d'inédit, mais aussi (et surtout) de *rapports de forces* capturés par l'émergence d'une nouvelle figuration issue du brouillage des données de la figuration conservée, rendues ainsi *indiscernables*. Ainsi, l'haptique se « localise » dans des zones d'indiscernabilité. En peinture, le diagramme se pose comme le lieu des rapports de forces, imposant une zone de brouillage, sans toutefois brouiller tout le tableau. Non

seulement l'haptique se manifeste-t-elle dans cette zone de brouillage, mais la zone reste en elle-même localisée, sans s'étendre à tout le tableau, ce qui fait que la sensation qui en est issue peut être détectée et capturée. En outre, l'indiscernabilité se décèle dans le traitement (colorisme) et le type de présentation des couleurs (tons rompus), lesquelles tendent vers l'indiscernabilité, sans nécessairement l'incarner de manière radicale (chacune des couleurs conserve des propriétés propres). Enfin, toujours en peinture, l'apothéose de l'indiscernabilité comme principe de localité transparait lorsque Deleuze pose le rythme des triptyques comme une Figure lui-même. En effet, le personnage est ici complètement effacé au profit de cette notion *invisible* qu'est le rythme dans la peinture. Pour reprendre l'exemple du *Triptyque d'août 1972*, et en parallèle avec celui du pape qui crie, bien que quelque chose reste figuré sur la toile, ce que souhaite souligner Deleuze par son analyse, ce n'est pas sa variation d'un panneau à l'autre, mais la manière dont les microvariations dans la disposition des différents éléments au sein des différents panneaux – de même que celle des éléments qui les constituent – est *haptique* et suscite un sens haptique de la vision, car, de tout cela découle un rythme particulier, un dynamisme propre, conféré notamment par la circulation des fonctions rythmiques dans le tableau. La vue s'est-elle constitué une *oreille* haptique ?

Dans une plus large mesure, en raison de ses connexions avec le minoritaire, l'indiscernabilité se pose elle-même comme le lieu du devenir, comme nous l'explorerons au cinquième chapitre. En peinture, le cas du corps des Figures constitue un exemple remarquable de cela. En effet, présenté comme de la viande, le corps des Figures marque une zone d'indiscernabilité entre l'humain et l'animal, tous deux des êtres de chair. Dans le contexte de la musique moléculaire, les forces associées au musical sont le l'ordre de la schizophrénie, notion qui se pose dans son sens le plus large comme un mode de pensée. Ce mode de pensée permet de répondre au problème de la ritournelle, cette dernière étant dotée d'une propension au molaire (force territorialisante). Dans la perspective du moléculaire, la création musicale est indissociable de la notion de « devenir », et plus précisément d'un « devenir-minoritaire ».

Finalement, le modèle analogique, qui renvoie à la modulation et qui se distingue du modèle digital, se pose comme le principe opératoire de l'haptique, c'est-à-dire que l'analogie correspond au mode de fonctionnement d'une œuvre haptique (elle parvient à son expression, la sensation est sentie). En peinture, le modèle analogique marque le mode opératoire du diagramme, et surtout, de toute évidence, du colorisme. Procéder selon le mode de l'analogie se révèle comme une manière efficace de prévenir de potentiels dérapages diagrammatiques (échecs manuel ou visuel). En témoignent la nature des divers

mouvements décelables tant dans les toiles de Bacon que dans les œuvres musicales, comme celles de Dusapin, de même que la circulation des fonctions rythmiques, laquelle module sans relâche de l'une à l'autre. Dans *FB*, Deleuze illustre le fonctionnement du modèle analogique en recourant à la distinction entre le fonctionnement des synthétiseurs digitaux et analogiques. Il distingue également la transformation de la déformation en recourant aux différences entre le modèle analogique et digital. Par rapport à la musique moléculaire, le modèle analogique comme principe opératoire marque le devenir-minoritaire qui caractérise le moléculaire face au molaire. Dans un tel mode d'expression, la musique moléculaire opère des figurations retrouvées, se prêtant donc à l'haptique. En somme, tout cela exprime une position ontologique et dynamique qualifiée par le terme « vitalisme », où la création est elle-même conçue comme un acte intrinsèquement vital, non seulement par Deleuze et Guattari, mais aussi par Criton et Dusapin.

Partie II

**Convergence de l'haptique picturale et de la musique
moléculaire selon trois principes communs**

Chapitre III

La musique moléculaire deleuzo-guattarienne

3.1 Les mouvements territoriaux en rapport avec le devenir de la création

Bien que Deleuze et Guattari n'aient pas développé explicitement la notion de « musique haptique », ils ont toutefois abordé le musical selon des principes qui s'apparentent à ceux de l'haptique par la notion de « musique moléculaire ». Or, avant de plonger plus directement dans le sujet de la musique, il importe de saisir une notion dynamique fondamentale dans la pensée deleuzo-guattarienne, laquelle est essentielle pour la distinction que nous présenterons entre le molaire et le moléculaire au point suivant (3.2). Cette notion, nous la désignons par l'expression « mouvements territoriaux ».

Deleuze et Guattari abordent la dynamique (actualisation/virtualisation⁴⁵⁶) des processus en lien avec la création dans la fenêtre de mouvements associés à la formation/déformation/reformation d'un territoire, tels que la territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation⁴⁵⁷. L'expression que nous employons, « mouvements territoriaux », permet de référer de manière succincte à l'ensemble de ces trois mouvements. Déjà, dans le contexte de *FB*, les éléments du mouvement et du rythme, et par extension du colorisme, exprimaient un dynamisme essentiel au cœur du fonctionnement de la logique de la sensation, soit un impératif général reposant sur une certaine mobilité constante. Les mouvements territoriaux reprennent à leur manière cette conception mobile et dynamique du monde *vivant*. Ainsi, la territorialisation rend compte de la formation d'un territoire. La déterritorialisation exprime la déformation⁴⁵⁸ d'un territoire. La reterritorialisation rend compte de la reformation d'un territoire. Un territoire en tant que tel, quant à lui, marque l'arrêt « mortiferaire » de sa mobilité, de tout potentiel de devenir : il est territorialisé, fixe et statique, et non plus saisi en fonction de mouvements dynamiques, c'est-à-dire saisi dans son processus, dans son *en train de se faire*, dans son devenir. Ce qu'il est important de retenir de ces mouvements territoriaux, c'est que la création, *en tant que capture de forces*, est rapportée

⁴⁵⁶ L'actuel et le virtuel sont des notions abordées au point 3.2. Pour les propos qui y seront développés, nous tenions à anticiper le lien terminologique qui subsiste en mentionnant ces deux termes. Néanmoins, jusqu'à ce que ces notions soient définies au début du point 3.2, leur compréhension en tant que telle n'est pas nécessaire pour les idées que nous présenterons d'ici là.

⁴⁵⁷ Par exemple, cette notion est omniprésente dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, particulièrement aux pages 355 à 380.

⁴⁵⁸ Deleuze oppose la notion de transformation, qu'il associe à la forme, à celle de déformation, qu'il associe au corps et à la Figure. Cette distinction est en outre étudiée au point 6.1.3. Pour l'heure, retenons simplement que Deleuze met en relation la déformation avec la capture de forces et la transformation avec la constitution de formes.

par Deleuze et Guattari à un double mouvement, déterritorialisant et reterritorialisant, lesquels sont mis en relation avec la notion de « devenir-minoritaire »⁴⁵⁹, et que nous frôlerons au cours des prochaines lignes.

Le double mouvement associé à la création, déterritorialisant et reterritorialisant, rappelle fortement les deux types de figuration que distingue Deleuze dans *FB*, dans la mesure où la figuration retrouvée, suivant l'intervention du diagramme, relève de la déterritorialisation de la figuration conservée. Or, s'il y a bel et bien déformation d'un territoire, celui-ci est du même coup reterritorialisé, ce dont rend compte l'expression elle-même de « figuration retrouvée », voire « recrée »⁴⁶⁰. Dans l'ouvrage *Apprendre à philosopher avec Gilles Deleuze*, Maël Le Garrec explique justement que la déterritorialisation est un « néologisme inventé par Deleuze et Guattari, pour qualifier le mouvement absolu du Corps sans Organes. La déterritorialisation ne marque pas la sortie de tout territoire : elle se comprend toujours selon son mouvement symétrique de reterritorialisation⁴⁶¹ ». Ainsi, suivant cette logique, un territoire déterritorialisé se reterritorialise du même coup en un nouveau territoire. Cela constitue sans doute le comble de la création, où sa nature est nécessairement de l'ordre d'une déterritorialisation, et où sa plus grande fatalité consiste en la (re)territorialisation (la création se fait alors figuration conservée), ce qui constitue tout un paradoxe inhérent à la création elle-même.

En outre, les mouvements territoriaux caractérisent la dynamique du devenir⁴⁶², duquel Deleuze et Guattari soutiennent que « tout devenir est un bloc de coexistence⁴⁶³ ». Le devenir est mobile : « Que le devenir aille toujours par deux, que ce qu'on devient devienne autant que celui qui devient, c'est cela qui fait un bloc essentiellement mobile, jamais en équilibre⁴⁶⁴. » Remarquons qu'ils désignent le devenir comme un *bloc*, voire plus précisément comme un « bloc de devenir indissociable et asymétrique, un bloc d'alliance⁴⁶⁵ ». C'est que le devenir comporte un double mouvement essentiel, lequel concerne la lutte du minoritaire dans les rapports de pouvoir imposés par le majoritaire : la déterritorialisation mobilise nécessairement une puissance qui relève du minoritaire, mais engendre simultanément une reterritorialisation, laquelle constitue du majoritaire. Tout comme c'est le cas pour la création, le

⁴⁵⁹ La notion de devenir-minoritaire est plus spécifiquement abordée au point 5.2.2.

⁴⁶⁰ Pour rappel, tel qu'exposé aux points 1.2.1 et 2.2.1, Deleuze renvoie lui-même à ces termes précis. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 92.

⁴⁶¹ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 192-193.

⁴⁶² Nous introduisons ici brièvement quelques caractéristiques de cette notion en correspondance avec les présents propos, bien qu'elle soit plus exhaustivement abordée tout au long du chapitre 4.

⁴⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 357.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 357.

devenir se caractérise par la coexistence de ces deux mouvements, et l'expression de leur confrontation forme un bloc, un tout indissociable. Ainsi, le majoritaire et le minoritaire⁴⁶⁶ ne peuvent se constituer que l'un par rapport à l'autre : « Le devenir-juif, le devenir-femme, etc., impliquent [...] la simultanéité d'un double mouvement, l'un par lequel un terme (le sujet) se soustrait à la majorité, et l'autre par lequel un terme (le médium ou l'agent) sort de la minorité⁴⁶⁷. » Bref, la soustraction à la majorité renvoie au mouvement de déterritorialisation, tout en impliquant nécessairement un second mouvement, cette fois de reterritorialisation, ce qui est évoqué par la sortie de la minorité.

Deleuze et Guattari expliquent qu'« un devenir minoritaire n'existe que par un médium et un sujet déterritorialisés qui sont comme ses éléments. Il n'y a de sujet (S) du devenir que comme variable déterritorialisée de la majorité, et il n'y a de médium du devenir que comme variable déterritorialisante d'une minorité⁴⁶⁸ ». Ainsi, les deux mouvements qui constituent le devenir (et qui touchent tous deux tant le minoritaire que le majoritaire) sont le « marquage » et le « démarquage ». En effet, le premier mouvement est un mouvement de « démarquage » par rapport à la norme dominante (la minorité s'assume comme telle face à la majorité, mais se démarque en ce qu'elle est perçue comme « anormale » du point de vue de la majorité), alors que le second mouvement est un mouvement de « marquage » où la minorité se constitue elle-même comme une norme (la minorité cesse d'être une anomalie, mais conserve sa qualité minoritaire, ce qui relève d'une figuration secondaire, jusqu'à ce que sa reterritorialisation soit telle qu'elle finit par constituer à son tour une majorité, ce qui relèverait d'une figuration conservée). Ainsi, le minoritaire est considéré mineur que du point de vue de la majorité : « Il n'y a d'histoire que de majorité, ou de minorités définies par rapport à la majorité⁴⁶⁹. »

Le Garrec complète la définition de la déterritorialisation en expliquant qu'elle « est donc une ouverture différentielle dans l'agencement, un changement radical de régime, un passage du multiple quantitatif aux multiplicités qualitatives⁴⁷⁰ ». Or, il précise aussi que « c'est donc bien un mouvement qui ne peut pas se comparer aux repères pré-établis : en ce sens, elle est déterritorialisation absolue, même si un territoire finit toujours par être retrouvé⁴⁷¹ », ce qui renvoie à l'immobilité mortifère du

⁴⁶⁶ Nous reviendrons plus en profondeur sur ces deux notions à la fin du chapitre 4 et plus particulièrement au point 6.2.1, mais il importe de poser déjà quelques liens dans le cadre des présents propos sur les mouvements territoriaux.

⁴⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 357.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 193.

⁴⁷¹ *Ibid.*

territoire, à son expression molaire, dynamique qui se rapproche davantage de la figuration conservée que retrouvée, bref, le paradoxe de la création elle-même.

Pour Dusapin, la variation semble suivre le double mouvement du devenir : « En musique [...], la variation pourrait ainsi se comprendre, et s'entendre, sur la base de deux observations : le contexte, ou l'espace, dans lequel se meut la reconnaissance du sujet/thème, et la différenciation du *même* (à ne pas confondre avec la répétition)⁴⁷². » Cela évoque sans conteste les mouvements territoriaux, mais aussi la dynamique qui anime la distinction entre le minoritaire/majoritaire, ou encore celle du moléculaire/molaire, ce que nous aborderons au prochain point (3.2). Le jeu d'un double mouvement correspondant à ceux territoriaux est également rapporté par Criton, laquelle stipule que « les productions subjectives se constituent dans un double mouvement, oscillant entre un pôle territorialisant – les Territoires existentiels – et des composantes déterritorialisantes, ouvertures sur des systèmes de valeur aux implications sociales et culturelles – les Univers incorporels⁴⁷³ ». Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que Criton, en précisant ses propos, y dégage l'idée que l'un des mouvements se rapporte au ralentissement, alors que l'autre se rapporte à l'accélération : « Deux pôles que l'on considérera comme des tendances – l'une d'accélération, l'autre de ralentissement (et non comme des états stables)⁴⁷⁴. » Cela n'est pas sans rappeler les fonctions rythmiques de l'actif, du passif et du témoin développées par Deleuze, dans *FB*, que nous avons exposées au point 2.2.5, l'actif étant caractérisé par un mouvement de croissance, de valeurs ajoutées, alors que le passif est caractérisé par un mouvement de décroissance, de valeurs retirées : l'un déterritorialise, alors que l'autre reterritorialise. En outre, Criton explique à propos de ce double mouvement, constitué de vitesses et de lenteurs, que « ces tendances s'entrecroisent et interagissent à des degrés divers, chacune avec un double signe susceptible de s'inverser : de l'aspiration au mouvement à l'accélération excessive, du ralentissement nécessaire à l'immobilité mortifère⁴⁷⁵ ». Cela rend compte exactement de l'interrelation dans laquelle est saisie la circulation des trois fonctions rythmiques dégagées par Deleuze, où l'une s'opère en fonction de l'autre, l'une devenant l'autre alors que cette dernière devient comme la première, etc. (l'actif et le passif, rétrogradables l'un par rapport à l'autre), et où l'autre s'opère en elle-même (le témoin, rétrogradable en lui-même), ce qui suit exactement la même logique que celle qui anime les mouvements territoriaux et les relations du minoritaire et du majoritaire.

⁴⁷² Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 25.

⁴⁷³ Pascale Criton, « L'esthétique déterritorialisée », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 77, 2012, p. 29.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Nous présenterons au point 3.2 comment Sauvagnargues aborde plus précisément « l'arrêt mortifère » du schizo. *Ibid.*

En bref, pour Criton, « tout est dosage et la processualité créative [...] visera à dégager l'intentionnalité et à rechercher les conditions qui rendront possible l'émergence d'instances individuelles et/ou collectives⁴⁷⁶ ». Puisque « tout est dosage », et que cet équilibre, dans le contexte de la création artistique, ne peut être assuré par les forces de la nature elle-même, mais plutôt par le jugement de l'artiste, il importe alors de réitérer ici la pertinence du pôle moteur de l'attitude. En effet, celui-ci étant associé à la volonté, ce pôle est déterminant par rapport au type de figuration constitué par une création quelconque. Dans le contexte d'une logique de la sensation, le mouvement est foncièrement créateur, participe à la création, mais à la condition d'appartenir au devenir, à un mouvement déterritorialisant, plutôt que territorialisant : « Bord à bord, la musique se transforme, se métamorphose et bouleverse son flux par des afflux sans cesse renouvelés⁴⁷⁷. »

3.2 Le molaire et le moléculaire

Dans *MP*, Deleuze et Guattari recourent à la musique afin de distinguer le molaire du moléculaire. Avant de plonger plus spécifiquement dans le contexte de la musique moléculaire, discernons tout d'abord plus généralement le molaire, qui peut être rapporté à la mole, du moléculaire, qui se rapporte plutôt à la molécule. Le Garrec mentionne à cet effet qu'« on aurait tendance à penser ces deux termes selon leur grandeur physique : la mole est plus grosse que la molécule. Ce n'est pas ici faux, mais c'est incomplet. Ce qui recouvre ces deux termes, ce sont plutôt deux régimes dynamiques, deux types de mouvement⁴⁷⁸ ». Nous constaterons bien rapidement que ces deux types de mouvements renvoient aux propriétés des mouvements territoriaux de l'ordre de la déterritorialisation et de la reterritorialisation, lesquels sont ici évoqués par des allusions à l'*actuel*, pour le mouvement de (re)territorialisation associé au molaire, et au *virtuel*, pour le mouvement de déterritorialisation associé au moléculaire. L'*actuel* renvoie à la constitution de formes (formation, reformation, voire transformation), alors que le *virtuel* concerne les forces, les qualités et les puissances (déformation).

Le Garrec énonce que « la mole est ce que vers quoi tend l'actualisation, et donc l'élément même de l'extension : la *mole* est une forme, une substance, un sujet, individuel comme identique à lui-même⁴⁷⁹ ». Ainsi, la mole se rapporte à une fenêtre figurative sur le monde, intelligible et de l'ordre de la représentation : « La mole est ce qui s'offre à la représentation et à notre cognition⁴⁸⁰. » Le molaire

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 75-76.

⁴⁷⁸ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 196.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 113-114.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 196.

est donc exemplaire du parcours de la figuration conservée, d'un mouvement de (re)territorialisation. Concernant le moléculaire, Le Garrec explique que « la *molécule*, elle, est l'horizon du virtuel, l'élément de l'intensité, comme ce qui échappe à nos seuils de perception, dissout le sujet, propageant un nouveau type d'individu, singulier mais non personnel, complet en son genre mais fondamentalement hétérogène⁴⁸¹ ». Ces derniers propos, notamment l'idée de la « propagation d'un nouveau type d'individu », font écho au parcours de la figuration retrouvée. Premièrement, notons d'emblée que l'emploi du verbe « propager », qui renvoie à une action en train de se faire, exprime que la molécule est « cernée » au niveau même de son mouvement, et rend compte des propriétés dynamiques de la virtualisation et du mouvement de déterritorialisation. Deuxièmement, la description du « nouveau type d'individu » donné par Le Garrec correspond aux caractéristiques de ce qui est issu d'une figuration retrouvée. Par exemple, soulignons les rapports de tonalité qui fondent le colorisme, lesquels « propagent » des couleurs polychromes⁴⁸², ou encore le cas des objets et du genre dans *Run Time Error*⁴⁸³.

Puisqu'il est de l'ordre de la capture et de la présence de forces, le moléculaire est-il haptique ? Le Garrec souligne que la molécule, étant donnée sa multiplicité fondamentale, offre une vue directe sur les forces du chaos :

Écrire « la » molécule pose problème, car les molécules vont toujours par infinité innombrables, non numériques, n'appartenant non pas aux multiplicités quantitatives mais aux multiplicités qualitatives, Corps sans Organes, espaces lisses. C'est une différence de vitesse qui sépare la mole et les molécules⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁸² En effet, pour reprendre le cas de la couleur et notre exemple par rapport au rouge, nous pouvons considérer le vermillon, ou encore le pourpre, comme un tel type d'« individu nouveau ». Le vermillon et le pourpre sont des couleurs singulières, mais qui n'auraient pu être générées par elles-mêmes, car elles dépendent nécessairement du jeu entre les couleurs primaires et secondaires. Elles sont donc « complètes en leur genre », le rouge-orangé étant nommé « vermillon » et le rouge-violacé « pourpre », mais elles demeurent des couleurs « fondamentalement hétérogènes », c'est-à-dire polychromes, en ce sens où le vermillon et le pourpre ne sont rendus possibles que par une série de mélanges d'autres couleurs entre elles. Ainsi, la couleur même du vermillon ou du pourpre reflète en elle-même ce processus de mélanges, ce qui fait d'un tel type de couleur, donné par des rapports de tonalité, des entités « singulières », mais « non personnelles », renvoyant continuellement aux couleurs qui l'ont fondé et qui ne cesse de l'occuper.

⁴⁸³ Pour rappel, nous avons exploré au point 1.2.2 comment Steen-Andersen « réinvente » des objets ordinaires du quotidien en leur conférant des propriétés purement instrumentales dans le cadre d'une création musicale, et ce, en direct. En outre, nous avons souligné que le compositeur emprunte une démarche à la croisée de plusieurs courants de la musique acousmatique, ce qui donne un processus de création et un résultat artistique « singuliers », mais « non personnels », car le processus et le résultat, bien que particuliers au compositeur, comportent en eux-mêmes l'influence d'autres créations et démarches qui les ont inspirés.

⁴⁸⁴ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 114.

C'est cette dynamique d'une nature intrinsèquement multiple qui inspire Deleuze à mettre en relation la musique et le moléculaire, leur posant en commun un certain élan vital, un mouvement dynamique de relations multiples et hétérogènes :

Or ce n'est pas du tout une métaphore, que de parler en musique de molécules sonores, mises en couplage, de races ou de groupes d'accords, qui assurent cette communication interne des durées hétérogènes. Tout un devenir moléculaire de la musique, qui n'est pas directement lié à la musique électronique, va rendre possible qu'un même type d'éléments traversent des systèmes hétérogènes. Cette découverte des molécules sonores, au lieu des notes et des tons purs est très importante en musique⁴⁸⁵.

Dans un autre texte, Deleuze énonce des idées semblables, mais cette fois dans le contexte de la notion de « temps non pulsé »⁴⁸⁶ : « Des molécules sonores en couplage capables de traverser des couches de rythmicité, des couches de durées tout à fait hétérogènes. Voilà la première détermination d'un temps non pulsé⁴⁸⁷. » La temporalité du molaire n'est donc pas la même que celle du moléculaire, ce qui est de prime intérêt musicalement. À ce sujet, Le Garrec explique que « si la mole appartient au temps humain ordinaire, les molécules sont d'un temps subhumain ou surhumain, trop lent ou trop rapide. Elles se rapprochent d'une vitesse absolue, qui est celle du chaos moléculaire où les molécules s'évanouissent et disparaissent sans relation⁴⁸⁸ ». Et il ajoute : « Trop lents ou trop rapides, les effets moléculaires sont pourtant bien réels, mais virtuels⁴⁸⁹. » Les propos suivants, de Sauvagnargues, que nous commenterons ci-après, sauront nous éclairer dans la distinction entre le moléculaire et le molaire, ainsi que dans les correspondances entre l'haptique et la musique moléculaire :

La distinction deleuzienne entre intensité fulgurante et différenciation individuée, est donc reprise mais aussi durcie sous l'angle de la polarité du moléculaire et du molaire, introduite par Guattari. C'est elle qui commande la polarité entre la schizophrénie comme processus vital et l'arrêt mortifère du schizo interne, produit catatonique de l'organisation asilaire. Comme pour le couple de l'actuel et du virtuel, molaire ou moléculaire sont deux phases qui affectent les mêmes éléments, corps, sujets, sociétés ou organes, deux tendances qui composent toutes les entités matérielles, organiques, psychiques ou sociales. L'ordre molaire correspond aux stratifications, aux poussées d'organisation qui tendent à durcir, coder, délimiter les sujets, les ordres ou les formes. L'ordre moléculaire relève du flux, des transitions de phases, des devenirs et des intensités. Ainsi, le corps sans organes s'avère moléculaire, tandis que l'organisme indique la tendance molaire du corps s'individuant. Dans un premier temps, la polarité du molaire et du moléculaire répond aux pôles deleuziens du virtuel et de l'actuel, de la différenciation intense et de l'individuation stratifiée. L'actualisation d'un individu pousse vers le molaire ; l'intensité virtuelle du corps sans organes se vérifie moléculaire. Une telle présentation identifiant le moléculaire au

⁴⁸⁵ Gilles Deleuze, « Le temps musical », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 241.

⁴⁸⁶ Rappelons que cette notion est abordée au point 4.2.3 et légèrement avant, à la fin du point 4.2.2.

⁴⁸⁷ Gilles Deleuze, « Rendre audibles des forces non audibles par elles-mêmes », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 144.

⁴⁸⁸ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 196.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

virtuel et le molaire à l'actuel méconnaît toutefois ce que la distinction présente de spécifique⁴⁹⁰.

Tout d'abord, revenons avec une précision sur les derniers mots de Sauvagnargues. Ce que la distinction présente de spécifique relève d'un champ conceptuel vaste et complexe en lien avec les notions plutôt guattariennes de « désir » (machine désirante) et de « pouvoir » (codage/surcodage, voire décodage), que, pour des raisons de concision, nous n'aborderons pas dans le cadre de ce mémoire. Néanmoins, cela traduit la dynamique qui anime le minoritaire et le majoritaire, le premier étant associé au moléculaire et le second au molaire, dynamique que nous avons toutefois déjà effleurée et que nous exposerons plus particulièrement au point 6.2.1. Revenons maintenant aux premiers mots de Sauvagnargues dans lesquels elle mentionne une distinction – que nous n'avons pas explorée ici – entre la notion d'« intensité fulgurante », associée au moléculaire, et de « différenciation individuée », associée au molaire. Les intensités fulgurantes concernent l'expression de forces, alors que la différenciation individuée rend compte de la constitution de formes, ce qui rappelle la distinction entre la logique de la sensation et la logique de la représentation. Sauvagnargues évoque ensuite la notion de « schizophrénie », qu'elle distingue du schizophrène clinique, puisque, comme nous le verrons au point 5.2.1, la schizophrénie est ici comprise comme un mode de pensée associé au moléculaire. En outre, Sauvagnargues renvoie aux modes d'expressions de l'actuel et du virtuel, le premier étant rapporté à l'organisme, ce qui relève d'une association au molaire (actualisation, (re)territorialisation), alors que le second est rapporté au CsO⁴⁹¹, ce qui relève d'une association au moléculaire (virtualisation, déterritorialisation). Notons que Deleuze soutient effectivement que « le corps sans organes ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est-à-dire de cette organisation des organes⁴⁹² ». Sauvagnargues met ensuite de l'avant la nature dynamique et interrelationnelle du molaire et du moléculaire en énonçant que ce sont « deux phases qui affectent les mêmes éléments », ce qui n'est pas sans rappeler le double mouvement simultané de la création, ou encore, du devenir. Enfin, le processus de molarisation s'apparente à celui de la figuration conservée, alors que le processus de molécularisation s'apparente à celui de la figuration retrouvée. En effet, Sauvagnargues associe le molaire à des fonctions représentatives (logique de la représentation), alors que le moléculaire est rapporté à un jeu de forces, ces dernières étant captées dans leurs mouvements mêmes (logique de la sensation).

⁴⁹⁰ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2005, p. 170-171.

⁴⁹¹ Le CsO est défini au point 4.1.2.

⁴⁹² Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 49.

Deleuze et Guattari affirment que « la musique envoie des flux moléculaires⁴⁹³ », s'appuyant en outre sur une explication de Varèse, qu'ils rapportent ainsi : « Varèse explique que la molécule sonore (le bloc) se dissocie en éléments disposés de diverses façons suivant des rapports de vitesses variables, mais aussi bien comme autant d'ondes ou de flux d'une énergie sonore irradiant tout l'univers, ligne de fuite éperdue⁴⁹⁴. » Dans ces derniers propos, nous retrouvons un univers sémantique en lien avec des notions que nous avons effleurées au cours de ce présent chapitre, telles que le devenir en tant que « bloc » et les mouvements territoriaux rapportés à des rapports de vitesses. Ces propos anticipent aussi quelques autres notions ce que nous explorerons prochainement, comme le rhizome (« éléments disposés de diverses façons ») et la diagonale (« ligne de fuite éperdue »), laquelle est en lien avec l'éthique schizophrénique de la ritournelle⁴⁹⁵. Du point de vue de la logique de la sensation, nous devinons déjà quelques correspondances entre le figural de Bacon, qui repose sur l'haptique, et la musique moléculaire, qui repose sans doute, elle aussi, sur un certain sens haptique. En effet, le moléculaire rend compte, non pas de rapports de formes (matière formée, territoires), mais bien de rapports de forces (matière en puissance, les mouvements mêmes du territoire). Le moléculaire est en outre associé au devenir, notion au cœur du chapitre 4. Ainsi, le figural et la musique moléculaire renvoient à la capture et à la présence de forces, alors que la figuration et la musique molaire renvoient à la constitution de formes. En outre, le figural résulte d'une opération qui relève de la figuration retrouvée, soit d'un mouvement de déterritorialisation, tandis que la figuration se rapporte à la figuration conservée, soit à un mouvement de (re)territorialisation, associations que nous avons également soulignées pour le moléculaire (figuration retrouvée) et le molaire (figuration conservée). Plus encore, ces correspondances se confirment aussi au regard des systèmes associés au molaire et au moléculaire, où, comme nous l'explorerons à l'instant, le système ponctuel de la musique molaire, dans sa tendance au majoritaire, se rapporte à la figuration conservée, ce qui relève d'une logique de la représentation, alors que le système multilinéaire, dans sa tendance au minoritaire, se rapporte à la figuration retrouvée, ce qui relève d'une logique de la sensation.

⁴⁹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 379.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Le rhizome est abordé au point 3.4, la diagonale au point 4.2.2, la schizophrénie et la ritournelle au point 5.2.1.

3.3 Le système ponctuel de la musique molaire et le système multilinéaire de la musique moléculaire

À partir de la distinction entre le molaire et le moléculaire, Deleuze et Guattari relèvent pour chacun d'eux un système propre : le système-point pour la musique molaire, et le système-multilignes pour la musique moléculaire. Le système ponctuel renvoie à une organisation formelle, logique et rationnelle. Il subordonne les rapports de la ligne à des points fixes, dits « localisables ». C'est le système de la représentation et de l'entendement, et nous pourrions le relier au fonctionnement de la figuration conservée. Le système multilinéaire, quant à lui, renvoie au dynamisme intensif des forces. C'est le système qui permet de naviguer parmi les forces du chaos, car il échappe à toute localisation de point grâce à sa mobilité multilinéaire, ce qui favorise l'imagination et la créativité. Nous pourrions alors l'apparenter au fonctionnement de la figuration retrouvée. Si les deux systèmes ont en commun de faire intervenir des lignes, celles du système multilinéaire sont émancipées de tout rapport au point (elles passent entre eux), c'est-à-dire de toute organisation rationnellement causale et logique. Ainsi, comme nous l'exposerons au courant de cette section, ce système est associé à la création : la ligne est libre de suivre son propre parcours, elle se fait déterritorialisante. Néanmoins, une telle ligne se caractérise par une logique particulière : la « fuite ». Le système multilinéaire fait donc intervenir des « lignes de fuite », aussi nommées « diagonales ».

Le système ponctuel est donc associé au molaire. Il n'est pas caractérisé par une absence de ligne, mais, contrairement au système multilinéaire, les lignes y sont toujours subordonnées par un rapport au point. Comme un plan cartésien, le système ponctuel dresse des coordonnées (points) par le jeu de lignes droites au parcours bien défini : « Un système sera dit ponctuel tant que les lignes y seront [...] considérées comme des coordonnées, ou comme des *liaisons localisables*⁴⁹⁶. » En reprenant les propos de Deleuze et Guattari à ce sujet, il pourrait être pertinent de saisir plus en profondeur le fonctionnement du système ponctuel selon quatre aspects. Premièrement, comme nous l'avons tout juste souligné, le système ponctuel comporte des points, lesquels renvoient à des coordonnées tracées par la jonction de lignes verticales et horizontales. Deuxièmement, si les lignes verticales et horizontales du système ponctuel sont mobiles, elles suivent toutefois un tracé restrictif qui n'admet aucun accident, soit aucune diagonale : « Non seulement on représente une ligne horizontale et une ligne verticale, mais la verticale se déplace parallèlement à elle-même et l'horizontale se superpose d'autres horizontales⁴⁹⁷. »

⁴⁹⁶ Nous soulignons. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 361.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 360-361.

Troisièmement, ce sont les croisements de la verticale et de l'horizontale qui permettent de définir des points : « Tout point est assigné par rapport aux deux coordonnées de base, mais aussi marqué sur une ligne horizontale de superposition, et sur une ligne ou un plan vertical de déplacement⁴⁹⁸. » Finalement, une ligne qui va d'un point à un autre permet à ces deux points d'entrer en liaison, ce qui avait justement été évoqué un peu plus tôt par Deleuze et Guattari via l'expression « liaisons localisables », aspect qu'ils réitèrent dans les propos suivants : « Enfin, deux points sont en liaison lorsqu'une ligne quelconque est tracée de l'un à l'autre⁴⁹⁹. »

Du moléculaire, Deleuze et Guattari relève plutôt un système multilinéaire, lequel procède par ligne émancipée, et surtout, par diagonale⁵⁰⁰. Dans son article « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », Deleuze définit la diagonale par rapport à l'horizontale et à la verticale :

Une telle variable qui se développe dans la dimension autonome du temps, on l'appellera « bloc de durée », « bloc sonore sans cesse variant ». Et la dimension autonome, non préexistante, qui se trace en même temps que le bloc varie, on l'appelle *diagonale*, pour mieux marquer qu'elle ne se ramène ni à la verticale harmonique ni à l'horizontale mélodique comme coordonnées préexistantes⁵⁰¹.

Le système multilinéaire serait-il alors en lien direct avec le devenir ? Pour répondre à cette question, récapitulons brièvement. Contrairement aux lignes des systèmes multilinéaires, dans les systèmes ponctuels, « la ligne, et la diagonale, restent entièrement subordonnées au point, parce qu'elles servent de coordonnées à un point, ou de liaisons localisables pour un point et un autre, d'un point à un autre⁵⁰² », ce qui correspond en outre à une expression de l'ordre d'une figuration conservée. Par conséquent, des rapports de pouvoir émanent déjà de la relation de la ligne au point, d'où l'importance, selon Deleuze et Guattari, de libérer la ligne : « On ne rompt avec le schéma d'arborescence, on n'atteint pas au devenir ni au moléculaire, tant qu'une ligne est rapportée à deux points distants, ou bien composée de points contigus⁵⁰³. » Ainsi, la ligne émancipée de toute localisation est propulsée

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 361.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ La notion de diagonale est abordée plus précisément au point 4.2.2, mais nous en donnerons néanmoins un léger aperçu pour les propos ici présentés.

⁵⁰¹ Gilles Deleuze, « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 273.

⁵⁰² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 362. Pour éviter toute confusion, il importe de préciser que la diagonale du système ponctuel évoquée dans ces propos de Deleuze et Guattari n'a pas la même fonction que dans le système multilinéaire. En effet, dans le premier, nous pourrions dire qu'elle n'a que la *forme* d'une diagonale, mais non pas encore l'*essence* ou la *fonction* de la diagonale tel que nous définirons cette notion au point 4.2.2. Pour l'heure, comprenons simplement que dans le système ponctuel, la diagonale est subordonnée au point et est donc utilisée comme une pure ligne. Or, dans le système multilinéaire, la diagonale est insubordonnée au point (elle passe entre les points) et fonctionne alors comme une *ligne de fuite*.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 359.

dans un devenir : elle ne passe plus d'un point à l'autre, mais *entre* les points (elle suit l'opération de la diagonale). C'est exactement le même type de libération qui qualifie la valeur de l'haptique dans les valeurs de la main⁵⁰⁴, valeur qui marque l'absence totale de tout rapport de domination entre l'œil et la main. Encore, un autre point de correspondance entre le système multilinéaire et le devenir concerne la dimension dynamico-temporelle de ce système, de laquelle Deleuze et Guattari mentionnent que quand le système multilinéaire investit le musical, faisant passer une diagonale, « des vitesses et des lenteurs s'insèrent dans la forme musicale, poussant celle-ci tantôt à une prolifération, à des microproliférations linéaires, tantôt à une extinction, une abolition sonore, involution, et les deux à la fois⁵⁰⁵ ». Cela n'est pas sans rappeler les mouvements territoriaux et leur double mouvement simultané de déformation et de (re)formation, mais aussi, par extension, le fonctionnement qui caractérise la circulation des fonctions rythmiques dans les œuvres de Bacon, voire peut-être plus précisément la notion de Figure-variation, qui regroupe simultanément la fonction de l'actif et du passif⁵⁰⁶.

En résumé, le système ponctuel est un système qui fonctionne sur le mode de la figuration conservée, alors que le système multilinéaire est un système qui fonctionne sur le mode de la figuration retrouvée. Dans le contexte musical de *MP*, ces systèmes sont associés au molaire et au moléculaire. Or, dans le contexte pictural de *FB*, il serait sans doute possible de faire correspondre ces systèmes à la distinction que fait Deleuze entre le modèle digital et le modèle analogique, bien que cela demande d'anticiper ces notions qui ne seront exposées qu'au chapitre 6. En outre, nous avons déjà évoqué cette distinction au point 2.2.1.2 en rapportant le rapprochement que fait Deleuze du diagramme baconien au motif cézannien. En effet, nous avons mentionné que Deleuze associe le code au digital, et le diagramme et le motif à l'analogie, rapportant le digital aux formes et à la représentation, et l'analogie aux forces et à la sensation⁵⁰⁷. Considérant le code comme un point qui établit des liaisons localisables, et considérant la définition que donne Deleuze du diagramme comme un ensemble opératoire de zones, de lignes, de taches et de traits assignifiants⁵⁰⁸, la correspondance entre le système ponctuel, associé à la musique molaire, et le modèle digital, ainsi que celle entre le système multilinéaire, associé au moléculaire, et le modèle analogique, s'effectuent tout naturellement. Or, comme nous l'exposerons à l'instant, ces modes de fonctionnement se reflètent aussi dans la distinction que posent Deleuze et

⁵⁰⁴ Ces valeurs ont été abordées au point 1.4.2.3.

⁵⁰⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 363.

⁵⁰⁶ Pour rappel, la Figure-variation a été abordée au point 2.2.5.3 et la circulation des fonctions rythmiques au point 2.2.5.4.

⁵⁰⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 107.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 95.

Guattari entre le rhizomatique et l'arborescent, le premier s'associant au moléculaire, et le second au molaire.

3.4 Le rhizome contre l'arborescence

La notion de rhizome a profondément marqué Dusapin : « Lorsque j'ai commencé à composer, j'avais été très impressionné par le petit texte *Rhizome* de Deleuze⁵⁰⁹. » Dans un entretien, Dusapin rapporte le contexte dans lequel il a lu ce qui allait devenir plus tard le premier « plateaux »⁵¹⁰ de *MP* :

Le rhizome est pour moi la figure fondamentale. J'ai découvert *Rhizome* bien avant la publication de *Mille Plateaux* : Deleuze et Guattari avaient d'abord publié séparément la préface de *Mille Plateaux*, donc *Rhizome*, dont j'ai toujours l'édition. Et c'est ça qui est merveilleux avec Deleuze : il n'est pas nécessaire d'accéder à la totalité de son savoir. Sa propre production philosophique se prête immédiatement au rhizome. Ce qui fait qu'il a eu beaucoup de résonance chez les artistes⁵¹¹.

Dans un autre texte, Dusapin précise : « Rien ne fut de l'ordre du choc que j'ai ressenti à la lecture de *Rhizome* en 1976. *Rhizome* fut une base de pensée pour la musique extrêmement importante pour moi⁵¹². » Il explique alors que *Rhizome* lui a inspiré l'idée qu'il lui était possible d'appréhender les arts selon son propre entendement : « Ce texte fut précisément un prétexte, une façon de *tenir debout* en déviant ou détournant une notion à mon profit⁵¹³. » En effet, selon Dusapin, c'est que « le rhizome est totalement antinomique aux bases sur lesquelles est fondée l'éducation d'un musicien et surtout d'un compositeur⁵¹⁴ ». Ces propos se complètent avec l'explication suivante, laquelle évoque le système multilinéaire de la musique moléculaire : « Cette simple phrase 'le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque' [...] allait m'autoriser à imaginer une musique aux contours déviants, non variationnels et pleins de soubassements si l'on peut dire, illogiques⁵¹⁵. » À ce sujet, Dusapin rapporte les mots de Deleuze et Guattari au sujet du rhizome, lesquels proposent une définition générale du rhizome évoquant les points et les lignes des systèmes ponctuels et multilinéaires, les mouvements territoriaux, l'hétérogénéité du moléculaire, et le dynamisme du devenir :

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des

⁵⁰⁹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 96.

⁵¹⁰ Dans l'avant-propos de l'ouvrage, il est précisé que le livre « n'est pas composé de chapitres, mais de 'plateaux' ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 8.

⁵¹¹ Pascal Dusapin et Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 107-108. L'édition évoquée par Dusapin est Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

⁵¹² Pascal Dusapin, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 213.

⁵¹³ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 96.

⁵¹⁴ Pascal Dusapin et Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 108

⁵¹⁵ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 24.

traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ni ramener à l'Un ni au multiple [...]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. *Il constitue des multiplicités*⁵¹⁶.

Le point évoqué dans ces derniers propos ne concerne pas celui du système ponctuel, mais bien celui du système multilinéaire, puisqu'il est désormais « quelconque » : comme le corps des Figures de Bacon, il tombe dans l'indiscernabilité⁵¹⁷. Rappelons que le système multilinéaire n'est pas dénué de point (tout comme le système ponctuel n'est pas dépourvu de ligne et que le CsO ne manque pas d'organes, mais plutôt d'organisme⁵¹⁸), et qu'il lui permet plutôt de se dresser dans un devenir, c'est-à-dire de s'exprimer selon une fonction créatrice nouvellement instaurée qui relève de la figuration retrouvée.

Dans la musique de Dusapin, ces dernières idées peuvent s'illustrer à l'aide d'un exemple concernant ses *7 Études pour piano*⁵¹⁹, desquelles le compositeur explique que « ces études se sont [...] construites sur des micro-gestes, des à-coups brefs, des sons longs qui hésitent, des postures et des pantomimes de pianiste⁵²⁰ ». Pour le compositeur, elles sont des « fragments musicaux projetés comme des miettes, des parcelles d'autres éléments, eux-mêmes divisés en parcelles d'autres portions. Tous ces *fragments* sont à considérer comme des *singularités discontinues* animées par des *attracteurs* divergents⁵²¹ ». Dusapin soulève que « les mécanismes de ces singularités sont apparemment dissemblables, mais participent du même mouvement. Celui de *faire*, de créer le mouvement, un pur mouvement⁵²² ». En outre, il souligne la nature des « interconnexions » des *7 Études pour piano*, desquelles Dusapin dit que « c'est un monde de racines et de rhizomes souterrains qui, sans cesse, communiquent clandestinement, échangeant lignes, points, masses, volumes, flux et reflux horizontaux ou verticaux⁵²³ ».

⁵¹⁶ Nous soulignons. Propos tirés de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 13 et 31, cités dans Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 24.

⁵¹⁷ La notion d'indiscernabilité est au cœur du cinquième chapitre. Le cas du corps des Figures de Bacon en relation avec la constitution d'une zone d'indiscernabilité est abordé plus précisément au point 5.1.

⁵¹⁸ Pour rappel, nous avons rapporté cette définition du CsO au point 3.2. Voir aussi Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 49.

⁵¹⁹ L'œuvre peut être écoutée en suivant ce lien : https://youtu.be/GOiN5_yL2tE?si=IO4eamXnpxNb1qoE (dernière consultation le 17 décembre 2023).

⁵²⁰ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 59.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 73.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*, p. 78.

Permettons-nous un bref aparté. Cette communication qui subsiste entre chacune des *Études* ainsi qu'en leur propre sein rappelle en quelque sorte – et à plus large échelle dans le présent contexte – la circulation des fonctions rythmiques relevée par Deleuze dans les tableaux de Bacon, dont le témoin (Figure-témoin), caractérisé par l'horizontale, est rétrogradable en lui-même, sans croissance ou décroissance, et l'actif et le passif (Figure-variation), caractérisés par la verticale, mettent en branle tout un jeu de valeurs ajoutées ou retirées (croissance et décroissance). C'est un peu une telle circulation – réitérons, à plus large échelle – qui s'opère entre chacune des *Études* et qui se décèle à partir de ces derniers propos de Dusapin. D'ailleurs, le compositeur explique que les 7 *Études pour piano* sont connectées entre elles, non pas par des rapports de vitesses, mais par leur différence d'allure⁵²⁴ : « Ce qui les relie, malgré leurs dissemblances, est leur différence d'allure. Pas de vitesse. Ce n'est pas la vitesse qui m'intéresse, c'est l'allure. Voilà le paradoxe : la dissemblance d'allure explique que les études soient différentes, et pourtant semblables dans leurs tons⁵²⁵. »

Revenons à la notion de rhizome. Stoïanova remarque une tendance au rhizome dans l'œuvre et la démarche de Dusapin : « Pour Dusapin, la première étape décisive dans l'assertion d'une quête compositionnelle personnelle était, certainement, le rejet d'une idée binaire [ou d'une articulation binaire des idées] avec leurs structures arborescentes, hiérarchiques et centralisées⁵²⁶. » Selon elle, tout comme le « rhizome relève d'une logique anti-généalogique⁵²⁷ », « l'approche compositionnelle de Dusapin – et ses œuvres fournissent une preuve solide de cela – est fondamentalement anti-généalogique⁵²⁸ ». Stoïanova rapporte une explication de Dusapin à propos du rhizome : « Le rhizome, c'est botanique : un tubercule qui peut être greffé n'importe où et se propager. Ma musique est un peu comme ça⁵²⁹. » Si le rhizome aborde de telles propriétés, c'est parce que, selon Dusapin, « il procède par fuite, capture, expansion, conquête, excision, rupture, changement⁵³⁰ ». Ainsi, « contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un

⁵²⁴ Dans une petite brochure d'illustrations jointes à l'ouvrage *Une musique en train de se faire*, Dusapin fournit un schéma illustratif à propos de cette « différence d'allure ». Voir la rubrique « Sept formes » contenue dans la brochure située vers la fin de l'ouvrage. Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁵²⁶ « For Dusapin the first decisive step in the assertion of a personal, compositional quest was, certainly, the rejection of the binary idea with its tree-like structures, hierarchical and centralised ». Ivanka Stoïanova, « Pascal Dusapin: Febrile music », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 187.

⁵²⁷ « The rhizome is also anti-geneo logical ». *Ibid.*, p. 192.

⁵²⁸ « Dusapin's compositional thinking—and his works provide strong proof of this—is fundamentally anti-genealogical ». *Ibid.*, p. 191.

⁵²⁹ « The rhizome, that's botanical: a tubercle which can be grafted anywhere and propagated. My music is a little bit like that' ». *Ibid.*

⁵³⁰ « It proceeds by way of flight, capture, expansion, conquest, excision, breakage, change ». *Ibid.*, p. 192.

système acentrique, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états⁵³¹ ». Encore une fois, pour revenir sur notre petit aparté, cette « circulation d'états » n'est pas sans évoquer celle des fonctions rythmiques abordée au point 2.2.5.4.

En bref, de manière plus générale, et pour reprendre des notions qui commencent à nous être familières, le modèle rhizomatique répond aux principes du système multilinéaire (fonctionnement selon le modèle analogique), alors que le modèle arborescent suit ceux du système ponctuel (fonctionnement selon le modèle digital) : « Fera partie du réseau d'arborescence toute ligne qui va d'un point à un autre dans l'ensemble du système molaire (M), et se définit donc par des points répondant à ces conditions mémorielles de fréquence et de résonance⁵³². » Ces idées se décèlent chez Dusapin, pour qui « il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre ou une racine. Il n'y a que des lignes⁵³³ ». Stoïanova précise ces derniers propos de Dusapin en expliquant qu'« il existe des points de fuite qui maintiennent constamment la possibilité de nouvelles idées musicales venant 'de l'extérieur' tout en ajoutant des dimensions supplémentaires⁵³⁴ ». Puis, elle rajoute : « Des lignes de force qui attirent l'attention de l'auditeur et le plongent dans la réalité à la fois fascinante et alarmante d'une insécurité fébrile⁵³⁵. » Ainsi, la musique de Dusapin, par exemple, s'ancre dans une structure dynamique de type rhizomatique plutôt que rigide de type arborescent. Le rhizome traduit un impératif de fluidité dans un monde de multiplicités et de changements constants, et c'est pourquoi le rhizome se rapporte à la musique moléculaire plutôt que molaire.

En somme, le rhizome – ou le modèle rhizomatique – participe à la création, notamment parce que ses opérations répondent au fonctionnement du système multilinéaire, mais aussi parce que son parcours rappelle celui de la diagonale, puisque tout comme elle, dont la mobilité est caractérisée par

⁵³¹ « 'Against systems centred on hierarchical communication and pre-arranged connections, the rhizome is an acentric system, non-hierarchical and without meaning without a General, without an organising memory or central automaton, uniquely defined by a circulation of states' ». *Ibid.* Propos cités à partir de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 32.

⁵³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 358.

⁵³³ « There are no points or positions in a rhizome, such as are found in a structure, a tree or a root. There are only lines ». Ivanka Stoïanova, « Pascal Dusapin: Febrile music », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 192.

⁵³⁴ « There are vanishing points which constantly maintain the open possibility of new musical ideas coming "from without" while adding supplementary dimensions ». *Ibid.*

⁵³⁵ « Lines of force which draw the attention of the listener and plunge him into the reality – fascinating and alarming at the same time – of a febrile insecurity ». *Ibid.*

le passage « entre » les points, le rhizome croît du milieu⁵³⁶. À ce propos, rapportons ces mots de Deleuze et Guattari au sujet du devenir et de sa ligne : « Un point est toujours d'origine. Mais une ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ ni arrivée, ni origine ni destination ; et parler d'absence d'origine, ériger l'absence d'origine en origine, est un mauvais jeu de mots. *Une ligne de devenir a seulement un milieu*⁵³⁷. »

⁵³⁶ En effet, la diagonale est une ligne de fuite tout comme l'exprime la croissance du rhizome qui s'oppose à l'arborescence. En outre, comme nous l'aborderons au chapitre 4, Deleuze associe le devenir à un mouvement minoritaire (ligne de devenir), ce qu'est nécessairement toute ligne de fuite. Ce même principe est doublement traduit dans la notion de rhizome.

⁵³⁷ Nous soulignons. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 359.

Chapitre IV

Le devenir : Principe dynamico-temporel de l'haptique

4.1 Le devenir dans la peinture figurale

Jusqu'à présent, nous avons touché à certains aspects dynamiques et temporels de la logique de la sensation. Que ce soit en lien avec la capture de forces (qui sont des mouvements) ou encore en relation avec le colorisme et les fonctions rythmiques, l'aspect dynamique qui se dégage de la logique de la sensation renvoie, dans son ensemble, à un principe dynamico-temporel marqué par la notion du devenir. La dimension temporelle, nous l'avons aussi effleurée plus précisément dans la section sur le colorisme, notamment au sujet des peintres coloristes et de leur manière de traiter les couleurs selon des rapports de tonalité, traitement qui participe à rendre au tableau la forme, l'ombre et la lumière, ainsi que le temps⁵³⁸. Nous soulignerons maintenant que la mise en sensibilité du temps s'impose dans la conception deleuzienne comme un impératif de l'art. Il sera aussi l'occasion de revenir aux Figures de Bacon, mais cette fois dans la perspective du traitement de leurs couleurs, colorisme qui pose leurs corps comme des CsO. Enfin, nous serons en mesure d'aborder les relations entre le colorisme et la temporalité, notamment en lien avec la distinction entre le monochromatisme des aplats et le chronochromatisme du corps des Figures.

En bref, le devenir se pose comme le principe dynamico-temporel de l'haptique, d'une part, parce qu'il répond à l'impératif deleuzien de rendre sensible le temps, et d'autre part, car le colorisme dégage un espace-temps propice à la présence et à la capture de forces. Une telle capture est nécessairement dynamique (rappelons qu'il s'agit d'une affaire de forces vitales de toute évidence en action), d'autant plus que la notion de temporalité est inextricablement liée au mouvement. Les mouvements de la temporalité en tant que principe dynamique de l'haptique correspondent, en peinture, au traitement des couleurs : monochromatique et chronochromatique. Dans le monochromatisme (associé aux aplats de la structure matérielle), il se dégage un temps « stagnant », de l'ordre de l'éternel, et que l'on peut rapporter à la fonction rythmique de la Figure-témoin. Dans le chronochromatisme (associé à la chair du corps des Figures), il se dégage plutôt un temps « spasmodique » (grouillant), de l'ordre de la *microvariation*, et que Deleuze associe directement à la fonction rythmique de la Figure-variation.

⁵³⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 125.

4.1.1 La mise en sensibilité du temps : Un impératif deleuzien de l'art

Deleuze pose l'impératif de « rendre le Temps sensible en lui-même, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l'écrivain. C'est une tâche hors de toute mesure ou cadence⁵³⁹ ». Et il ajoute que « c'est ainsi que la musique doit rendre sonores des forces insonores, et la peinture, visibles, des forces invisibles⁵⁴⁰ ». Or, cette tâche commune comporte néanmoins ses modalités propres concernant lesdites forces : « Parfois ce[s forces] sont les mêmes : le Temps, qui est insonore et invisible, comment peindre ou faire entendre le temps ?⁵⁴¹ » Deleuze renchérit : « Parfois au contraire, la force insensible de tel art semble plutôt faire partie des 'données' de tel autre art : par exemple le son, ou même le cri, comment les peindre ? (Et inversement faire entendre des couleurs ?)⁵⁴². » D'ailleurs, cette « mise en sensibilité » du temps est une quête que Deleuze revendique également dans ses ouvrages sur le cinéma, où il affirme dans *L'image-temps* que la réalisation d'une telle quête est étroitement liée à l'opsigne (signe de l'image *optique* pure) et au sonsigne (signe de l'image *sonore* pure), lesquels doivent « rendre sensible le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores⁵⁴³ ». La notion de temporalité dans *FB* est liée à l'enjeu de la capture de force, ce qui explique en partie son dynamisme. Ainsi, la temporalité se décèle dans les modulations opérées par la couleur, colorisme qui est fondamentalement lui aussi dynamique, participant à la temporalité du tableau. Le tout s'élabore dans une conception spatio-temporelle plus globale que nous pouvons rapporter au devenir. Comme le souligne Montebello, « il est étrange de voir combien chez Deleuze, le temps est toujours ramené à des juxtapositions d'espace, tandis que l'espace se donne toujours dans des synchronisations du temps, rythme et mélodie⁵⁴⁴ ».

4.1.2 L'expression chronochromatique et monochromatique du temps

Deleuze constate que chez Bacon le temps est introduit dans le tableau dans l'exercice d'une capture de forces, et qui s'exprime en outre par la notion de CsO que Le Garrec définit ainsi :

Le CsO chez Deleuze est clinique du désir, de manière à révéler la véritable nature de ce dernier : schizophrénique, ouvert à toutes les connexions, refusant de se plier à la fermeture hiérarchisée de l'organisme. Au niveau plus général de l'ontologie, le Corps sans Organes est le plan d'immanence qui accompagne simultanément tout plan de consistance (agencements). Il est donc autant une pratique du désir (se faire un CsO) qu'un outil

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps* [1985], Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 29.

⁵⁴⁴ Pierre Montebello, « Deleuze et Boulez », *Limiar*, vol. 2, n° 4, 2016, p. 18.

conceptuel : le CsO est un corps au sens large (non organique) sans image, ou plutôt producteur d'images pures (images qui ne sont images de rien d'autre)⁵⁴⁵.

Cette notion concerne notamment la sensation et rend compte de ses passages caractéristiques d'un niveau à l'autre. Encore, dans le contexte pictural des œuvres de Bacon, le CsO trouve son expression la plus directe à même le corps des Figures, dont nous soulignerons au prochain chapitre comment celui-ci répond à l'indiscernabilité. Deleuze explique ceci : « Voilà ce qu'il faut comprendre : l'onde parcourt le corps ; à tel niveau un organe se déterminera, suivant la force rencontrée ; et cet organe changera, si la force elle-même change, ou si l'on passe à un autre niveau⁵⁴⁶. » Cela rappelle fortement les mouvements territoriaux et la dynamique du devenir, tel que nous avons exposé ces notions au chapitre précédent. Par surcroît, Deleuze précise que « c'est une manière d'introduire le temps dans le tableau ; et chez Bacon il y a une grande force du temps, le temps est peint⁵⁴⁷ ». Or, cette capture du temps dans le CsO des Figures repose essentiellement sur la notion de colorisme :

C'est comme si la peinture conquérait le temps de deux façons : une fois comme lumière et éternité dans l'infini de l'aplat, où les corps tombent ou font leurs exercices ; une autre fois comme [*mot ill.*] variation métabolique dans l'exercice des corps, dans la chair et sur la peau (ainsi trois larges dos d'homme avec variation des tons rompus). C'est une « chronochromie » suivant le nom que le musicien Messiaen donne à une de ses œuvres⁵⁴⁸.

Plus particulièrement, dans le cas des Figures, ce jeu des couleurs s'oppose à celui des aplats, monochromatique, lequel est plutôt chronochromatique au regard du corps des Figures. Deleuze donne un exemple concret de cette distinction à partir des *Trois études de dos d'homme* (1970)⁵⁴⁹ de Bacon, œuvre évoquée dans les propos de Deleuze ci-haut :

La variation de texture et de couleur, sur un corps, sur une tête ou sur un dos (comme dans les « Trois études [*sic.*] de dos d'homme ») est vraiment une variation temporelle réglée au dixième de seconde. D'où le traitement chromatique du corps, très différent de celui des aplats : il y aura un chronochromatisme du corps, par opposition au monochromatisme de l'aplat. Mettre le temps dans la Figure, c'est la force des corps chez Bacon : le large dos d'homme comme variation⁵⁵⁰.

Deleuze distingue donc deux types de sensibilité ou de présence du temps, l'un en lien avec le chronochromatisme du corps des Figures, et l'autre concernant le monochromatisme des plages de couleur uniforme des aplats. Ainsi, le monochromatisme des aplats se rapporte à une forme du temps

⁵⁴⁵ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 192.

⁵⁴⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 50.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 248.

⁵⁴⁹ L'œuvre peut être visualisée en suivant ce lien :

<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-male-back> (dernière consultation le 17 décembre 2023).

⁵⁵⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 50.

qui relève de l'éternel, alors que le chronochromatisme des Figures exprime les variations extrêmement précises qui constituent le contenu même du temps. Deleuze récapitule le tout en précisant la relation du monochromatisme au temps ainsi :

Une réunion sépare les Figures, elle sépare les couleurs, c'est la lumière. Les êtres-Figures se séparent en tombant dans la lumière noire. Les couleurs-aplats se séparent en tombant dans la lumière blanche. Tout devient aérien dans ces triptyques de lumière, la séparation même est dans les airs. Le temps n'est plus dans le chromatisme des corps, il est passé dans une éternité monochromatique. C'est un immense espace-temps qui réunit toutes choses, mais en introduisant entre elles les distances d'un Sahara, les siècles d'un Aïôn : le triptyque et ses panneaux séparés⁵⁵¹.

Un processus complexe sous-tend la temporalité dans les œuvres de Bacon. Premièrement, dans son tracé, la coulée de couleur va rendre compte des variations millimétriques du corps, lesquelles vont constituer le contenu du temps, alors que la forme du temps, s'exprimant ici sous le mode de l'éternel (temps flottant/non pulsé) sera déléguée aux plages monochromatiques de la structure matérielle. Deleuze explique qu'« en premier lieu, la coulée trace les variations millimétriques du corps comme contenu du temps, tandis que les plages ou aplats monochromes s'élevaient à une sorte d'éternité comme forme du temps⁵⁵² ». Ensuite, la couleur est revisitée dans sa fonction colorante : au lieu de structurer des objets (couleur-structure), elle rend compte cette fois du volet dynamique de ces objets, soit des forces en action sur leur « corps » (couleur-force) : « En second lieu et surtout, la couleur-structure fait place à la couleur-force : car chaque dominante, chaque ton rompu indique l'exercice immédiat d'une force sur la zone correspondante du corps ou de la tête, il rend immédiatement visible une force⁵⁵³. » Or, la variation ne touche pas que l'expression chronochromatique du temps. Elle se décèlera *aussi* au niveau monochromatique : il y a une variation interne des aplats, et celle-ci s'opère en relation avec les zones environnantes (telles que le contour et la Figure). Ainsi, troisièmement, Deleuze relève qu'« enfin, la variation interne de l'aplat se défini[t] en fonction d'une zone de voisinage obtenue⁵⁵⁴ ». Une telle conception est même extrémisée au regard de la situation picturale la plus pure, notamment en lien avec les jeux monochromatiques de l'aplat, desquels se dégage une expression éternelle du temps :

La situation picturale la plus pure [...] apparaît lorsque l'aplat [...] couvre l'ensemble du tableau, et soit enserre un contour moyen [...] soit même cerne de toutes parts un petit contour [...]. C'est dans ces conditions que le tableau devient vraiment aérien, et atteint à

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 141.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

un maximum de lumière comme à l'éternité d'un temps monochrome, « Chromochronie ».
[...] Il en découle pour l'aplat lui-même une sorte de perception temporelle ou successive⁵⁵⁵.

Ultimement, Deleuze insiste sur le fait que « c'est avec le diagramme, comme point d'application ou lieu agité de toutes les forces, que la coulée de couleurs est en rapport de voisinage⁵⁵⁶ ». Ainsi, les tensions, les pulsions et les variations temporelles monochromatiques et chronochromatiques constituent en elles-mêmes un diagramme à traiter. En effet, rappelons que Deleuze insiste sur l'exigence de Bacon à propos du diagramme selon laquelle « il faut que le diagramme reste localisé dans l'espace et dans le temps, il ne faut pas qu'il gagne tout le tableau, ce serait un gâchis (on retomberait dans un gris de l'indifférence, ou dans une ligne 'marais' plutôt que désert)⁵⁵⁷ ».

Du point de vue du devenir comme principe dynamique et temporel, il est intéressant de souligner plus exactement l'association que pose Deleuze par rapport à l'espace et au temps en fonction du traitement des couleurs selon des rapports de valeur ou de tonalité⁵⁵⁸. Quoiqu'il en soit, retenons seulement pour l'heure la distinction entre l'expression monochromatique et celle chronochromatique de la couleur, ainsi que la manière dont elles sont respectivement associées à une perception du temps : le monochromatisme des aplats fonctionne comme une Figure-témoin, alors que le chronochromatisme des corps des Figures s'apparente plutôt à la Figure-variation.

4.2 Le devenir dans la musique moléculaire

4.2.1 Histoire-mémoire, devenir-crédation : Le combat de David contre Goliath ?

L'histoire (mémoire) se situe du côté du majoritaire, rend compte d'une *molarisation* des créations d'autrefois et fonctionne selon les principes du système ponctuel. Le devenir (la création) se situe du côté du minoritaire, rend compte d'une *molécularisation* des données figuratives d'autrefois – voire à venir – et fonctionne selon les principes du système multilinéaire. Ainsi, contre une conception majoritaire de la musique qui ne retient que des catégories fixes et bien établies, laquelle relèverait du

⁵⁵⁵ Notons qu'il ne faut pas confondre le chronochromatisme (mode de clarté des tons rompus) avec le terme « chromochronie », lequel renvoie plutôt à la temporalité issue de la relation entre les deux modes de clarté de la couleur, monochromatique et chronochromatique, lesquelles sont toutes deux retenues dans les œuvres de Bacon. *Ibid.*, p. 139-140.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Deleuze rapporte les propos suivants de Bacon : « E.I, p. 34 (et II, p. 47 et 55) : 'Le lendemain j'ai essayé de pousser plus avant et de rendre la chose encore plus poignante, encore plus proche, et j'ai perdu l'image complètement' ». *Ibid.*, p. 149, voir la note n° 150.

⁵⁵⁸ À cet effet, se reporter à *Ibid.*, p. 130.

molaire, Deleuze et Guattari proposent une conception fluente de la musique et qui laisse passer le minoritaire, ce qui relève du moléculaire. De son côté, Dusapin rejette l'idée de molariser une conception du musical, par exemple, lorsqu'il remet en cause l'idéal d'une musique pure : « Il n'y a pas, pour moi, de musique pure. La musique pure est un fantasme⁵⁵⁹. » Dans un autre contexte, le compositeur revient également sur cette idée : « Être pur n'a jamais été mon projet, car j'espère toujours que toutes les sources d'une intuition (ou d'une inspiration) puissent librement s'entremêler. [...] La musique a fort heureusement perdu la pureté dont elle rêvait⁵⁶⁰. » D'ailleurs, tant chez Criton que chez Dusapin, l'opposition entre un art mineur et majeur est jugée peu pertinente, opposition qui s'ancre justement dans une conception molaire du musical, parce qu'elle pose des rapports hiérarchiques⁵⁶¹. Par exemple, Criton affirme que « les plis susceptibles d'opérer des hétérogénéités entre des strates catégorielles sont sans doute plus intéressants que les oppositions entre musiques savantes et musiques populaires, art mineur et art majeur...⁵⁶² » Dusapin, pour sa part, en renchaînant sur le fait que la musique ne poursuit désormais plus sa quête d'une expression pure/absolue, déclare : « Faut-il le déplorer au nom d'un discours différenciant la *haute* et la *basse* culture ? Je ne le pense pas. La pratique de la musique – même la plus *savante*, celle que j'aime et que je défends – ne doit pas relever d'un principe de classe mais au contraire rester perméable à toutes les attirances, toutes les influences⁵⁶³. » À ce sujet, dans une note de bas de page, Dusapin précise : « Mais je ne prônerai jamais que toute pratique de la musique en vaut une autre. Bien au contraire ! Il y a des musiques qui valent mieux que d'autres : je préfère celles qui ne rassurent pas, qui déplacent, dérangent et détournent notre confort. Il y a des musiques qui saigneront toujours plus que d'autres⁵⁶⁴. »

Dans un article consacré à *Aufgang* et *Outscape* de Dusapin, Pierre Ouellet rend compte de la position qu'occupent les œuvres du compositeur par rapport à l'histoire :

La musique de Dusapin ne se situe pas dans la continuité de l'histoire, dans la suite et la poursuite du programme téléologique qu'a déclenché l'idée de progrès, ni non plus dans la

⁵⁵⁹ Pascal Dusapin et Philippe Lierdeman, « Il n'y a pas de musique pure », *Revue des Deux Mondes*, mars 2006, p. 143.

⁵⁶⁰ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 86-87.

⁵⁶¹ À noter, ici, qu'il ne s'agit pas de l'opposition entre le majoritaire et le minoritaire de Deleuze et Guattari (que nous aborderons plus explicitement au point 6.2.1 et que nous avons effleurée au cours du chapitre 3), mais bien celle entre deux « cultures » artistiques, l'une prétendue « grande », l'autre « petite », laquelle pose une tension entre différents types de créations et d'expressions artistiques, les positionnant alors dans des rapports hiérarchiques (rapports de pouvoir), lesquels sont, du point de vue de la création, complètement abstraits, arbitraires, impertinents, inutiles, voire castrants (comme c'était le cas pour les organes picturaux dans le cas des valeurs de la main que nous avons présenté au point 1.4.2.3). En musique, la catégorisation majeure-mineure a souvent mise en opposition la musique dite « classique » avec celle dite « populaire ».

⁵⁶² Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 2.

⁵⁶³ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 87.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

rupture ou l'interruption de toutes formes de temporalité, comme les avant-gardes et la postmodernité ont tour à tour, chacune à sa manière, voulu la réaliser par un coup de force ou une pâle restauration, décrétant que rien n'existe sinon l'instant ou bien que tout est contemporain, le passé le plus lointain pouvant être cité sinon plagé à tout moment comme s'il venait de nous arriver⁵⁶⁵.

Ouellet précise que le temps des œuvres de Dusapin est *tangentiel*, « n'initi[ant] aucune tendance [...], parce qu'il est tangent au fil des événements auquel il touche en un seul de ses points pour prendre aussitôt une ligne de fuite⁵⁶⁶ », c'est-à-dire « une perspective vers l'infini, effectuant une sortie [...] dans l'obliquité ou la verticalité, qui lui donne son statut de temps différentiel, [...] fractal ou catastrophique⁵⁶⁷ ». Enfin, dans tout cela, Ouellet relève non seulement l'activité d'une diagonale, mais ses propos évoquent des correspondances avec une « logique de la ritournelle », la propension du figural à conjurer les données figuratives de la représentation : « C'est depuis ce hors-temps ou cet au-delà de l'histoire qu'il peut entrevoir [...] cette diagonale du fou ou du sage [...] afin d'échapper aux pièges que tendent [...] les logiques linéaires de la causalité et de la chronologie⁵⁶⁸. »

Ainsi, dans une perspective plus globale, c'est aussi toute l'histoire qui est remise en question, non pas pour la rejeter, mais pour y greffer un nouveau chapitre, ce qui implique le passage d'une ligne de fuite (diagonale) par rapport à celle hermétique du cours du temps historique (temps passé). Pour Dusapin, « composer, c'est sans cesse inventer et réinventer une fuite du présent vers l'à-venir, puis greffer un peu de futur dans le passé, revenir au présent, sans cesse conjuguer les temps d'un verbe imaginaire⁵⁶⁹ ». Selon cette conception plus générale, toute création, toute nouvelle page de l'histoire de la musique ne peut elle-même se dresser qu'en suivant les principes de la figuration retrouvée, bien que cela se pose, plus précisément dans le contexte d'une création haptique, comme une condition, non plus favorable, mais absolument nécessaire. Voyons à l'instant l'importance de la diagonale dans son rapport à l'histoire, mais surtout, au *devenir*, seule « ligne du temps » dans laquelle peut prendre place la création.

⁵⁶⁵ Les logiques linéaires de la causalité et de la chronologie appartiennent au modèle digital, lequel est abordé au point 6.1. Pierre Ouellet, « Corps sonores : *Aufgang* et *Outscape* de Pascal Dusapin », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 1, p. 47.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 125.

4.2.2 La « voie moyenne » de la diagonale comme ligne créatrice

Deleuze et Guattari, dans *MP*, distinguent le devenir de l'histoire : « Contrairement à l'histoire, le devenir ne se pense pas en termes de passé et d'avenir. Un devenir-révolutionnaire reste indifférent aux questions d'un avenir et d'un passé de la révolution ; il passe entre les deux⁵⁷⁰. » Ce « passage entre les deux », c'est précisément l'opération de la diagonale. L'insertion de diagonales n'est pas étrangère à l'histoire de la musique. Deleuze et Guattari prennent comme exemple le compositeur Pierre Boulez, duquel ils disent que « quand Boulez se fait historien de la musique, c'est pour montrer comment, chaque fois de manières très différentes, un grand musicien invente et fait passer une sorte de diagonale entre la verticale harmonique et l'horizontale mélodique⁵⁷¹ ». Pour eux, la Seconde École de Vienne constitue également un exemple clef de l'insertion d'une diagonale dans l'histoire musicale : « On peut trouver le cas exemplaire d'une telle diagonale, d'une ligne-bloc, dans l'école viennoise⁵⁷². » Or, comme nous l'avons souligné par rapport aux mouvements territoriaux, la création est toujours à risque de perdre son devenir et de se faire territoire (arrêt mortifère) : « Mais on pourrait dire aussi bien que l'école viennoise trouve un nouveau système de territorialisation, de points, de verticales et d'horizontales qui la situe dans l'Histoire⁵⁷³. » Ainsi, Deleuze et Guattari définissent le devenir comme un entre-deux, exprimant sa position dynamique par rapport au passé et au futur : « Un devenir n'est ni un ni deux, ni un rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite, de chute, perpendiculaire aux deux⁵⁷⁴. » Le devenir se caractérise par la présence de la sensation, car il est analogue à un « présent » saisi dans ses forces dynamiques de création. Cela est très en phase avec une perspective haptique ancrée dans une logique de la sensation, laquelle ne peut s'exprimer dynamiquement et temporellement que dans la perspective du devenir.

Dans le contexte de la création, le devenir est donc valorisé par rapport à la mémoire ou à l'histoire parce qu'il se caractérise par une pure absence de rétention/conservation, notamment en ce qui concerne les rapports de pouvoir : « Le devenir est une anti-mémoire. Sans doute y a-t-il une mémoire moléculaire, mais comme facteur d'intégration à un système molaire ou majoritaire⁵⁷⁵. » Le processus de territorialisation est donc associé à la mémoire, constitue du majoritaire et procède selon le système ponctuel, alors que le processus de déterritorialisation est associé au devenir en tant que bloc, affirme

⁵⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 357.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 363.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 359.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 360.

du minoritaire et procède selon le système multilinéaire : « Le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation. Au contraire, [...] c'est la déterritorialisation qui fait 'tenir' ensemble les composantes moléculaires⁵⁷⁶. » Un territoire est toujours à risque de perdre sa mobilité. C'est lorsqu'une telle chose survient qu'un territoire devient réellement un territoire, fixe, statique, immobilisé. Or, lorsqu'un territoire est territorialisé, il a alors perdu son mouvement (sa capacité à devenir) et il n'y a donc plus aucun potentiel créateur qui peut en surgir (arrêt « mortifère »), ce que Guattari souligne ainsi :

Charpenté dans le socius, l'art, pourtant, ne se soutient que de lui-même. C'est que chaque œuvre produite possède une double finalité : s'insérer dans un réseau social qui se l'appropriera ou le rejettera et célébrer, une fois encore, l'Univers de l'art en tant, précisément, qu'il est toujours menacé de s'effondrer⁵⁷⁷.

La molécularisation est caractérisée par la diagonale, alors que la molarisation se distingue par des lignes verticales et horizontales bien droites, lesquelles agissent finalement comme des points fixes. Selon Deleuze, l'histoire de l'art est constituée par les artistes qui se sont opposés à elle : « L'histoire n'est faite que par ceux qui s'opposent à l'histoire (et non pas par ceux qui s'y insèrent ou même qui la remanient)⁵⁷⁸. » C'est à une telle opposition que renvoie l'opération de la diagonale, qui est une ligne transversale déterritorialisante – c'est-à-dire une ligne de fuite –, contrairement à la ligne droite horizontale ou verticale, qui renforce plutôt les rapports entre les points en tant qu'elle établit des liaisons localisables. Comme le revendiquent Deleuze et Guattari, soulignons l'importance de « libérer la ligne et la diagonale, tracer la ligne au lieu de faire le point, produire une diagonale imperceptible, au lieu de s'accrocher à une verticale et une horizontale même compliquées ou réformées⁵⁷⁹ ». Bref, la création implique nécessairement le passage d'une diagonale, ligne associée au devenir : « Libérer la ligne, libérer la diagonale : il n'y a pas de musicien ni de peintre qui n'aient cette intention⁵⁸⁰. » Ainsi, la création musicale de l'ordre du moléculaire, propulsée dans son devenir, est toujours le résultat du passage d'une diagonale dans l'histoire, et se rapporte au système multilinéaire plutôt que ponctuel :

L'important, c'est que tout musicien a toujours procédé ainsi : tracer sa diagonale, même fragile, hors des points, hors des coordonnées et des liaisons localisables, pour faire flotter un bloc sonore sur une ligne libérée, créée, et lâcher dans l'espace ce bloc mobile et mutant : une heccécité (par exemple le chromatisme, les agrégats et notes complexes, mais déjà toutes les ressources et les possibilités de la polyphonie, etc.)⁵⁸¹

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ Félix Guattari, *Chaosmose* [1992], France, Lignes, 2022, p. 185.

⁵⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 362.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 364.

À cet effet, Deleuze et Guattari soulignent « les ‘micro-blocs’ de Mozart. Il arrive même que le bloc soit réduit à un point, comme à une seule note (bloc-point) : le Si de Berg dans *Wozzeck*, le La de Schumann⁵⁸² ». Mais ils précisent ensuite que « ce qui forme la diagonale chez Mozart, ce sont les accents, d’abord les accents. Si l’on ne suit pas les accents, si on ne les observe pas, on retombe dans un système ponctuel relativement pauvre⁵⁸³ ». La diagonale n’est pas qu’une ligne, c’est une *dynamique*. En effet, une telle ligne est non seulement dotée d’une puissance déterritorialisante, mais elle fait mouvoir en son milieu un bloc sonore : « Alors, sur cette ligne transversale [diagonale] qui est réellement de déterritorialisation, se meut un *bloc sonore*, qui n’a plus de point d’origine, puisqu’il est toujours et déjà au milieu de la ligne⁵⁸⁴. » Encore, cette ligne a perdu toute coordonnée horizontale ou verticale, puisque le bloc sonore crée lui-même ses propres coordonnées (création et autonomie). Enfin, selon Deleuze et Guattari, une telle opération du bloc sonore s’inscrit dans ce qu’ils désignent comme le « temps non pulsé »⁵⁸⁵, car le bloc « ne forme plus de liaison localisable d’un point à un autre, puisqu’il est dans un ‘temps non pulsé’⁵⁸⁶ ». Cette distinction entre temps pulsé et non pulsé est puisée directement chez Boulez, les auteurs rapportant qu’il « distingue dans la musique le tempo et le non-tempo, le ‘temps pulsé’ d’une musique formelle et fonctionnelle fondée sur les valeurs, le ‘temps non pulsé’, flottant *et* machinique, qui n’a plus que des vitesses ou des différences de dynamique⁵⁸⁷ ». Or, bien qu’il s’agisse d’un temps indéfini, le bloc sonore ne rend pas compte pour autant d’une absence de rythme, puisque Deleuze et Guattari le décrivent entre autres comme « un bloc rythmique déterritorialisé, abandonnant point, coordonnées et mesure, comme un bateau ivre qui se confond lui-même avec la ligne, ou qui trace un *plan de consistance*⁵⁸⁸ ». En effet, le bloc sonore, même déterritorialisé, demeure en lui-même rythme :

S’il est vrai que la coupure n’est pas le contraire de la continuité, si le continu se définit par la coupure, on dira que le même geste construit la continuité du texte littéraire et du texte musical, et fait passer les coupures entre eux. [...] La première chose que Boulez saisi dans Proust, c’est la manière dont des bruits et des sons décollent des personnages, des lieux et des noms auxquels ils sont d’abord attachés, pour former des motifs autonomes qui ne cessent de se transformer dans le temps, diminuant ou augmentant, ajoutant ou retranchant,

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ Notons que ces propos laissent sous-entendre du « figural », du moléculaire, chez Mozart en raison des accents « colorants ». Rappelons que Deleuze, dans *FB*, soulignait dans les œuvres de Michel-Ange et de Cézanne des prémices qui allaient inspirer l’haptique de Bacon. *Ibid.*, p. 373.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 363.

⁵⁸⁵ Nous aborderons plus en profondeur cette notion au point suivant (4.2.3).

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 320.

⁵⁸⁸ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 363. La notion de « plan de consistance » est abordée au point 5.2.1.

variant leur vitesse et leur lenteur. [...] L'acte musical par excellence, selon Boulez, ne consiste-t-il pas à travers la diagonale⁵⁸⁹.

En somme, pour Deleuze et Guattari, la création ne peut se faire que dans le mouvement, puisqu'elle se fait toujours sur la base d'une certaine fluctuation, mutation, altération, autrement dit, du changement, comme l'expriment les mouvements territoriaux, et plus spécifiquement celui de déterritorialisation. Ainsi, la musique molaire s'incarne en un territoire fixe et statique qui empêche tout mouvement, notamment celui du *devenir*. En revanche, le moléculaire est posé en rapport de proximité avec le CsO, soit l'état « physique » des forces pures. Le molaire ne sert pas la création, celle-ci se situant surtout du côté du moléculaire. En effet, la création n'est pas production ou reproduction d'un moule (représentation, cliché, figuration), ce qui correspondrait à la figuration conservée, bien que ce qu'elle engendre à titre de figuration retrouvée est fatidiquement à risque de se poser, tôt ou tard, non plus comme une création, mais comme un moule, une mole, un territoire caractérisé par une absence abyssale de mouvement, ce qui la ramènerait au niveau de la figuration conservée. Deleuze et Guattari le soulignaient justement à propos de la Seconde École de Vienne, c'est-à-dire concernant la manière dont elle répond à la fois au fonctionnement du modèle analogique (dans le contexte de sa création) et à celui du modèle digital (dans le contexte présent, plus de 100 ans après cette innovation)⁵⁹⁰. L'évidence s'est sans doute déjà posée par elle-même au courant des lignes de ce chapitre, mais soulevons-là brièvement : la création est devenir (lequel répond au fonctionnement du modèle analogique et non pas à celui digital). C'est pourquoi elle est autant caractéristique du mouvement (le modèle analogique est la modulation), marquée par celui-ci, caractérisée par le devenir en tant que principe dynamico-temporel. En outre, ce mouvement se décèle non seulement dans les propriétés mêmes de l'œuvre, mais surtout, dans la manière même dont elle se constitue au monde, ce qui est très proche des pôles moteurs de l'haptique et d'une logique de la sensation qui invite au bon goût figural, c'est-à-dire à appréhender l'œuvre dans son processus. Dusapin constate justement, à cet effet, que « pour [les compositeur·rice·s], la musique est l'histoire *en train de se faire*⁵⁹¹ ».

4.2.3 Les consistances dynamico-temporelles du son

Criton explique que dans les années 1970, « Deleuze abordait, en cette période de préparation de *Mille Plateaux*, des questions concernant la notion de *continuum* et la façon dont l'emploi du chromatisme

⁵⁸⁹ Gilles Deleuze, « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 272-273.

⁵⁹⁰ La distinction entre le modèle analogique et digital est abordée au chapitre 6, notamment au point 6.1, mais nous avons laissé, ici et ci-après, quelques précisions entre parenthèses.

⁵⁹¹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 69.

en musique pourrait être une piste utile à étudier⁵⁹² ». Elle rapporte entre autres que « le chromatisme était associé à des formations par contamination, résonnait avec l'enjeu de processus moléculaires. Ceux de *coupure*, *rythme* et *diagonale* venaient s'opposer aux vitesses infinies de la machine abstraite et se combiner avec la tendance chaotisante de la molécularisation⁵⁹³ ». Encore, au sujet du chromatisme, elle ajoute qu'à cette période « Deleuze travaillait sur les notions de machines de guerre et d'appareil d'état. Le chromatisme allait côtoyer la machine de guerre, participer aux opérations de consistance, aux agencements de strates et de plans et se voir associé au travail de la déterritorialisation⁵⁹⁴ ». En rapportant le travail de déterritorialisation à la diagonale, elle explique que « l'enjeu d'un chromatisme élargi s'associait à l'idée d'une continuité transversale, transitive, toujours à construire. À la question du moléculaire qui l'occupait, se joignait la production d'individuations paradoxales, non identifiées, exemplaires selon lui de la musique⁵⁹⁵ ». Dans l'idée d'une musique moléculaire, Deleuze et Guattari rapportaient justement le travail de Messiaen : « Messiaen met en présence des durées chromatiques multiples, en coalescence⁵⁹⁶. »

La musique de Criton est caractérisée par la microvariabilité et le continuum sonore, soit, dans un sens plus large, comme une sorte de devenir dynamique, constamment en mouvement, et dans ce cas précis, en micromouvements. La musique de Criton dégage un temps non pulsé, lequel est caractérisé selon trois aspects par Deleuze : « Le temps non pulsé n'est pas seulement un temps libéré de la mesure, c'est-à-dire une durée, pas seulement non plus un nouveau procédé d'individuation, libéré du thème et du sujet, mais enfin c'est la naissance d'un matériau libéré de la forme⁵⁹⁷. » Le temps non pulsé est donc une durée : « Le caractère le plus évident, le plus immédiat, c'est qu'un tel temps dit non pulsé, c'est une durée, c'est un temps libéré de la mesure. [...] Un temps non pulsé nous met d'abord et avant tout en présence d'une multiplicité de durées hétérochrones, qualitatives, non coïncidentes, non communicatives⁵⁹⁸. » Ces propos se complètent avec les suivants, lesquels abordent directement le moléculaire et la notion d'hétérogénéité : « Bref un temps non pulsé c'est un temps fait de durées

⁵⁹² Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 1.

⁵⁹³ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La delenziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 292.

⁵⁹⁴ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 2.

⁵⁹⁵ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 23.

⁵⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 379.

⁵⁹⁷ Gilles Deleuze, « Le temps musical », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 243.

⁵⁹⁸ Gilles Deleuze, « Rendre audibles des forces non audibles par elles-mêmes », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 143.

hétérogènes, dont les rapports reposent sur une population moléculaire, et non plus sur une forme métrique unifiante⁵⁹⁹. » En outre, le temps non pulsé renvoie à un type d'individuation qui rappelle fortement la figuration retrouvée :

L'individuation classique est celle de quelqu'un ou de quelque chose, en tant que pourvu d'une forme. [...] Mais nous connaissons tous, et nous vivons tous dans d'autres types d'individuation, où il n'y a plus ni forme ni sujet : c'est l'individuation d'un paysage, ou bien d'une journée, ou bien d'une heure de la journée, ou bien d'un événement. [...] Or, c'est évident que l'individuation musicale, par exemple l'individuation d'une phrase, est beaucoup plus de ce second type que du premier. [...] Mais justement, ces individuations paradoxales qui ne se font ni par spécification de la forme ni par assignation d'un sujet sont elles-mêmes ambiguës parce qu'elles sont capables de deux niveaux d'audition ou de compréhension⁶⁰⁰.

Enfin, le temps non pulsé, libéré de la forme, est une fenêtre sur les forces mêmes du temps, ce que ne permet pas *seul* le temps pulsé : « Nous percevons facilement et parfois douloureusement ce qui est dans le temps, nous percevons aussi la forme, unités et rapports de la chronométrie, mais non pas le temps comme *force*, le temps lui-même, 'un peu de temps à l'état pur'⁶⁰¹. » Ainsi, l'intervention de l'artiste est déterminante dans la constitution d'un temps non pulsé, puisque « c'est en développant des fonctions de temporalisation qui s'exercent dans le matériau sonore, que le musicien capture et rend sensibles les forces du temps⁶⁰² ». Les dynamismes qui se dégagent de cette expression temporelle rappellent ceux du monochromatisme et du chronochromatisme des toiles de Bacon exposée au point 4.1.2, où l'uniformité d'une couleur (Figure-témoin) engendre un temps non pulsé de l'ordre de l'éternel, alors que les tons rompus, les couleurs polychromes (Figure-variation), incorporent une « pulsation » continue par la présence et la circulation incessante des couleurs qui les composent. En outre, chez Bacon, ces deux modes de la couleur, monochromatisme et chronochromatisme, sont exploités conjointement et non pas distinctement, ce qui participe, dans une perspective plus globale, à l'instauration d'une temporalité générale du tableau, un continuum sonore, soit un temps donné par ces relations mêmes de ces deux modes de clarté de la couleur, ce que Deleuze évoquait par l'expression « Chromochronie ».

Dans un entretien, Criton avoue avoir été marquée par des pensées orientées vers une conception événementielle du temps : « Je crois que les pensées de Deleuze, Stengers et Prigogine [...] m'ont conduite à privilégier l'événementialité du temps, ce qui est lié pour moi à une subjectivation de l'écoute

⁵⁹⁹ Gilles Deleuze, « Le temps musical », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 241.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 241-242.

⁶⁰¹ Gilles Deleuze, « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 278.

⁶⁰² *Ibid.*

attentive aux phénomènes acoustiques et perceptifs⁶⁰³. » À ce sujet, Criton précise dans un autre texte que « les caractéristiques du son s’expriment selon d’infimes différences intensives et temporelles et la micro-variation du son suscite un intérêt accru pour l’expérience de l’écoute subjective⁶⁰⁴ ». Delume et Solomos relèvent que « la forme des œuvres de Pascale Criton est cependant le lieu par excellence des continuums, du réseau très dense de relations. Elle est à l’image d’un corps qui prend progressivement conscience de ses sensations⁶⁰⁵ ». Encore, il est précisé que « ce nouveau ‘corps’ musical caractérisé par l’instabilité, le passage continu d’un état à l’autre, fera appel à l’idée (musicale) moderne de *continuum* : Pascale Criton s’est longuement penchée sur le travail d’Ivan Wyschnegradsky, qui fut le premier théoricien du continuum musical⁶⁰⁶ ». Ainsi, « les continuums mis en œuvre par [d]es gestes se manifestent souvent au travers d’un étirement du temps⁶⁰⁷ », ce qui rappelle l’association de Deleuze du temps non pulsé à la notion de « durée ». D’ailleurs, même les matériaux colorants participent à constituer le temps dans les œuvres de Criton, puisque sa « musique [...] élabore également des continuités de timbre très finement construites⁶⁰⁸ ». De manière générale, Delume et Solomos soulèvent qu’« on peut aussi parler de ‘variation infimes’, lesquelles affectent d’autres dimensions que les hauteurs, comme l’intensité, le grain, les modes de jeux, etc.⁶⁰⁹ », d’où la notion de microvariabilité, laquelle, dans la musique de Criton, s’exprime sur une multitude de matériaux et de paramètres sonores⁶¹⁰, ce qui rappelle aussi les variations dynamiques internes des couleurs polychromes, lesquelles relèvent de la microvariation.

L’idée d’un continuum est également présente chez Dusapin, pour qui « composer, c’est ne jamais commencer, ni recommencer, ni finir. Composer, c’est continuer⁶¹¹ ». Cette idée se traduit aussi par la notion de non-développement, laquelle lui a été inspirée suivant sa lecture de *Rhizome*, ce qu’il révèle dans *Une musique en train de se faire* : « Ne pas développer, c’était pour moi une façon de forcer la chose au profit du concept, trouver une ouverture dans ce paysage musical désolé qui était le mien, en me

⁶⁰³ Isabelle Stengers est une philosophe belge née en 1949 et spécialiste de la pensée d’Alfred North Whitehead. Ilya Prigogine (1917-2003) est un physicien et chimiste belge d’origine russo-juive. Pascale Criton et Sharon Kanach, « L’art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 24.

⁶⁰⁴ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La delenziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 293.

⁶⁰⁵ Caroline Delume et Makis Solomos, « De la fluidité du matériau sonore dans la musique de Pascale Criton », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 38, 2002, p. 48.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁶¹⁰ Beaucoup d’œuvres de Criton expriment ces notions. C’est le cas par exemple de *Wander Steps*, dont nous avons déjà exploré certaines propriétés notamment au point 1.6.2, mais aussi aux points 1.5.1 et 1.6.1.

⁶¹¹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 110.

contraignant à l'hyperconnexion par l'errance et la prolifération⁶¹². » Un peu plus loin dans l'ouvrage, il rapporte sa notion de non-développement à un procédé relevant du « désenveloppement », de laquelle s'exprime une forme de déterritorialisation, ce qui n'est pas sans rappeler les principes de la figuration retrouvée : « Voilà ce qu'est le non-développement : une manière de désenvelopper en dévoilant la forme contenue par l'énergie⁶¹³. » C'est donc « chercher à perdre le centre, confondre le lieu et la topologie⁶¹⁴ ». Dusapin affirme alors que « composer, c'est confondre le phénomène et le principe vital qui crée et agence une forme⁶¹⁵ ». Précisons que pour le compositeur, la forme est associée au temps – mais aussi à l'espace, comme nous le verrons juste après –, Dusapin précisant qu'« en musique, une forme est ce qui va d'un point de temps à un autre⁶¹⁶ ». En effet, il soutient que « composer, c'est former. [...] Créer une musique, composer, c'est composer une forme. [...] La forme, c'est d'abord un concept. C'est la structure temporelle d'une œuvre⁶¹⁷ ». Dusapin mentionne alors que pour lui, la forme renvoie à la fois à une dimension spatiale et temporelle : « Passionné par le monde des arts plastiques et de l'architecture, le mot forme veut dire pour moi 'forme'. Là, il ne s'agit plus seulement d'une structure temporelle mais d'une structure spatiale : en imaginant de la musique, je vois des formes⁶¹⁸. » Ainsi, « composer n'est pas ordonner le temps⁶¹⁹ », puisqu'« on n'écrit pas de la musique avec du temps, mais avec des durées⁶²⁰ ». En bref, pour Dusapin, « composer, c'est assembler des blocs de durées. Composer, c'est fragmenter encore et encore ces blocs puis les dilater jusqu'à l'épuisement en dissimulant les traces de leurs incessantes métamorphoses⁶²¹ ». Il constate alors que « finalement, la musique n'a guère besoin de temps. Elle est le temps⁶²² ». Et ce temps, c'est le *devenir*.

4.2.4 Accéder à l'« ailleurs » grâce à une pratique active de l'oubli

Dusapin pratique une véritable *technique de l'oubli*. En effet, le compositeur affirme que « ce n'est pas de temps dont nous avons besoin pour écrire de la musique. Le meilleur compagnon du compositeur,

⁶¹² *Ibid.*, p. 96.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 97.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ La notion d'épuisement est au cœur de *Quad*, d'abord une œuvre de Beckett, de laquelle Deleuze a produit un commentaire, *L'Épuisé*, le tout ayant ensuite inspiré Dusapin pour son œuvre éponyme *Quad* « *in memoriam Gilles Deleuze* ». Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 109.

⁶²² *Ibid.*, p. 110.

c'est l'oubli⁶²³ ». En lien avec la déterritorialisation de la figuration retrouvée, Dusapin explique qu'« il est impératif d'oublier les processus avec lesquels un compositeur travaille, car c'est dans l'oubli de ceux-ci que peut se jouer le discours d'une composition⁶²⁴ », puisque « composer, c'est comme insinuer un écart dans les modèles antérieurs, comme s'il s'agissait de leur inoculer une forte dose d'infidélité⁶²⁵ ». D'ailleurs, cet oubli découle directement d'une volonté du compositeur (comme une *attitude* incarnée en lui⁶²⁶) : « Pour ma part, il ne s'agit pas d'un oubli passif. C'est un oubli actif. C'est une décision⁶²⁷. » Il explique, en outre, que « supposer une *technique de l'oubli*, c'est inventer une matière oublieuse de son parcours et du matériau qu'elle produit⁶²⁸ ». En effet, pour Dusapin, l'oubli s'instaure à la fois comme une transition et comme un *processus* : « C'est [...] une transition qui me permet de poursuivre le geste antérieur. [...] C'est aussi un processus, mais un processus de sélection qui permet de se décharger du passé en effaçant les traces⁶²⁹. » Enfin, Dusapin expose ses motivations par rapport à cette pratique de l'oubli sur la base d'une autonomie de la musique (tout comme Deleuze revendique celle de la peinture dans *FB*) : « Si j'aime parler d'oubli, c'est parce que j'ai toujours rêvé d'une musique capable de se régénérer elle-même, à d'autres sources qu'elle-même⁶³⁰. »

Il est intéressant de relever que, dans *MP*, Deleuze et Guattari affirmaient déjà une pratique de l'oubli dans le contexte de la musique moléculaire : « Il faudrait étudier comment chaque musicien fait fonctionner de véritables *blocs d'oubli* : par exemple ce que Barraqué dit des 'tranches d'oubli' et des 'développements absents' chez Debussy⁶³¹. » Selon Deleuze et Guattari, « le musicien peut dire par excellence : 'Je hais la mémoire, je hais le souvenir', et cela parce qu'il affirme la puissance du devenir⁶³² ». De toute évidence, comme nous l'avons développé tout au long de ce chapitre, l'acte de

⁶²³ *Ibid.*, p. 11.

⁶²⁴ Notons que Dusapin reconnaît que cette prise de position peut être nuancée. *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶²⁶ Voir le pôle moteur de l'attitude abordé au point 1.6.3.

⁶²⁷ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 11.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

⁶³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 364, voir la note n° 71.

⁶³² *Ibid.*, p. 363. À noter aussi qu'il s'agit sans doute d'une référence à un article de Boulez dans lequel le compositeur cite l'extrait suivant du *Soulier de satin* de Paul Claudel : « J'ai horreur du passé ! J'ai horreur du souvenir ! Cette voix que je croyais entendre tout à l'heure au fond de moi, derrière moi. Elle n'est pas en arrière, c'est en avant qu'elle m'appelle ; si elle était en arrière, elle n'aurait pas une telle amertume et une telle douceur ! » Voir : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/jai-horreur-du-souvenir-dans-les-archives-de-pierre-boulez> (dernière consultation le 17 décembre 2023). Dans un autre texte, Deleuze soutient des propos de nature similaire : « Boulez peut reprendre 'l'éloge de l'amnésie' chez Stravinsky, ou le mot de Désormière 'j'ai horreur du souvenir', sans cesser d'être prussien, à sa manière ». Gilles Deleuze, « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 275-276.

création en musique passe toujours par une affirmation du devenir. Toutefois, une telle affirmation du devenir implique la coexistence d'un double mouvement de forces minoritaires et majoritaires, de déterritorialisation et de (re)territorialisation, voire de molécularisation et de molarisation. Ainsi, la mémoire, le souvenir, l'oubli et le devenir constituent des notions fondamentales pour la compréhension d'une musique haptique. Cette aversion pour la mémoire est réitérée dans une note de bas de page de *MP* : « La haine de la mémoire apparaît fréquemment chez Boulez [...]. Pour s'en tenir à des exemples contemporains, on trouverait des déclarations analogues chez Strawinsky, Cage, Berio⁶³³. » Les auteurs évoquent alors deux types de mémoire dans le contexte musical, dont l'une trouve des similitudes avec les principes de la figuration conservée et le système ponctuel de la musique molaire, alors que l'autre trouve ses échos avec les principes de la figuration retrouvée et le système multilinéaire de la musique moléculaire :

Bien sûr, il y a une mémoire musicale liée aux coordonnées, et qui s'exerce dans les cadres sociaux (se lever, se coucher, battre en retraite). Mais la perception d'une « phrase » musicale fait moins appel à une mémoire, même du type réminiscence, qu'à une extension ou contraction de la perception du type *rencontre*⁶³⁴.

En effet, dans le chapitre 9 de *FB*, Deleuze distingue la mémoire volontaire de la mémoire involontaire. Selon lui, la première se pose comme une représentation (illustrative ou narrative) du passé, alors que la seconde opère l'émergence d'une Figure : « La mémoire involontaire, [...] contrairement à la mémoire volontaire qui se content[e] d'illustrer ou de narrer le passé, réussi[t] à faire surgir cette pure Figure⁶³⁵. » Deleuze rapporte le fonctionnement de la mémoire involontaire dans la littérature de Marcel Proust, ce qui traduit un principe de figuration retrouvée :

Elle [la mémoire involontaire] accouplait deux sensations qui existaient dans le corps à des niveaux différents, et qui s'étreignaient comme deux lutteurs, la sensation présente et la sensation passée, pour faire surgir quelque chose d'irréductible aux deux, au passé comme au présent : cette Figure. Et finalement, que les deux sensations se répartissent en présente et passée, qu'il s'agisse donc d'un cas de mémoire, avait peu d'importance⁶³⁶.

Ainsi, ce qui importe, c'est moins une opération mémorielle, mais surtout l'activité de forces, la résonance, la rencontre, l'accouplement de sensations : « Mais en fait, il s'agit peu de mémoire (encore moins que chez Proust). Ce qui compte, c'est l'étreinte des deux sensations, et la résonance qu'elles en tirent⁶³⁷. »

⁶³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 364, voir la note n° 71.

⁶³⁴ Nous soulignons. *Ibid.*

⁶³⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 66-67.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 68.

En bref, Deleuze et Guattari rapportent la mémoire à une organisation qui est de l'ordre du molaire et du système ponctuel : « La Mémoire a une organisation ponctuelle parce que tout présent renvoie à la fois à la ligne horizontale du *cours* du temps (cinématique), qui va d'un ancien présent à l'actuel, et à une ligne verticale de l'*ordre* du temps (stratigraphique), qui va du présent au passé ou à la représentation de l'ancien présent⁶³⁸. » De plus, les systèmes de types molaire, mémoriel ou arborescent constituent encore eux-mêmes d'autres exemples qui abordent une organisation ponctuelle : « Ces systèmes sont arborescents, mémoriels, molaires, structuraux, de territorialisation ou reterritorialisation⁶³⁹. » Nous pouvons alors constater que le système ponctuel constitue des territoires au lieu de les décomposer, et ce faisant, il instaure une majorité contre une minorité, ce qui caractérise le molaire par rapport au moléculaire, ou encore le mouvement de (re)territorialisation par rapport à celui de déterritorialisation, comme nous l'avons abordé jusqu'à présent. La relation des systèmes ponctuels à la mémoire et au souvenir rend compte non seulement de la composition de territoires, mais aussi d'une organisation arborescente (plutôt que rhizomatique) qui procède selon des données localisables, des rapports de liaisons qui agglutinent un territoire à un autre, renforçant toujours la domination – l'essence majoritaire – d'un territoire qui se pose alors comme un point fixe et rigide, et non pas créatif. Comme nous l'avons soulevé au point 3.3, le principe opératoire du molaire repose davantage sur le modèle digital que sur le modèle analogique. Rappelons au passage que les systèmes associés au molaire et au moléculaire tendent également à adopter une telle répartition, à savoir le modèle digital pour le système ponctuel de la musique molaire, et le modèle analogique pour le système multilinéaire de la musique moléculaire.

Pour Deleuze et Guattari, la création se fait suivant le tracé d'une diagonale qui permet l'émergence d'une figuration retrouvée : « Pas un acte de création qui ne soit trans-historique, et qui ne prenne à revers, ou ne passe par une ligne libérée⁶⁴⁰. » Sur ces derniers propos concernant l'histoire, les auteurs s'inspirent directement de Nietzsche, duquel ils disent :

Nietzsche oppose l'histoire, non pas à l'éternel, mais au sub-historique ou au sur-historique : l'Intempestif, un autre nom pour l'heccécité, le devenir, l'innocence du devenir (c'est-à-dire l'oubli contre la mémoire, la géographie contre l'histoire, la carte contre le calque, le rhizome contre l'arborescence)⁶⁴¹.

⁶³⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 361.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 362.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 363.

⁶⁴¹ *Ibid.*

À cet effet, soulignons que Dusapin tient un discours similaire à propos de la mémoire exprimant au passage une position critique par rapport à la figuration en musique. Ainsi, il expose que « la mémoire qui compte n'est pas l'intuition de celui qui retrouve le chemin déjà parcouru, mais l'expérience de celui qui cherche en travers des chemins⁶⁴² ». Il précise que « la mémoire, c'est faire surgir un champ de coïncidences vives et rayonnantes⁶⁴³ » et qu'« à cette condition, la mémoire peut devenir la vraie substance de la musique⁶⁴⁴ ». En bref, « les musiques que l'on pourrait qualifier de craintives, celles qui préfèrent être réentendues avant même qu'elles ne soient écoutées, celles qu'on re-connaît déjà avant même qu'elles retournent au silence sont celles qui substituent, à l'écoute, les convenances de la mémoire⁶⁴⁵ ». Cela traduit justement les principes en lien avec la figuration conservée et retrouvée, lesquels sont au cœur de l'œuvre haptique, de la création, de la réalisation de l'œuvre (constitution du fait pictural/musical).

De manière générale, une telle conception est aussi présente chez Criton, bien qu'elle s'exprime plutôt autour de la notion de devenir que de l'oubli. Ce choix de terme est lexicalement juste, puisque selon Deleuze et Guattari, « les créations sont comme des lignes abstraites mutantes qui se sont dégagées de la tâche de représenter un monde, précisément parce qu'elles agencent un nouveau type de réalité que l'histoire ne peut que ressaisir ou replacer dans des systèmes ponctuels⁶⁴⁶ ». Ainsi, « la frontière ne passe pas entre l'histoire et la mémoire, mais entre les systèmes ponctuels 'histoire-mémoire', et les agencements multilinéaires ou diagonaux, qui ne sont pas du tout de l'éternel, mais du devenir, un peu de devenir à l'état pur, trans-historique⁶⁴⁷ ». Bref, Criton réitère l'idée d'une création se situant dans un *ailleurs*, et donc, celle du rôle fondamental du devenir – puisqu'il faut se mouvoir vers cet ailleurs – en affirmant que « ce qui inaugure l'idée de devenir, c'est une faille, quelque chose qui fait vaciller le moi, la capacité d'être affecté, la rencontre avec un corps étranger⁶⁴⁸ ». Elle précise : « L'aspect qui me semble infiniment riche dans l'idée de devenir, c'est la proposition de composer une ligne de vie, de composer des rapports et qu'il ne cesse d'y avoir de l'événement potentiel, quoi que nous fassions, où que nous soyons⁶⁴⁹. » À cet effet, Delume et Solomos constatent que la musique de Criton explore un certain ailleurs, exposant que « d'une manière plus générale, Criton se situe dans une

⁶⁴² Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 110.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 363.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 362.

⁶⁴⁸ Olivier Apprill, Pascale Criton et Jean-Claude Polack, « L'instant d. Extraits d'un entretien », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 30, printemps 1997, p. 11.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

conception très homophonique (harmonique) de la musique, dirions-nous, aux antipodes de la tradition polyphonique : ses œuvres sont comme le déroulement d'un seul son passant par plusieurs états, un son caractérisé par des épaisseurs variables⁶⁵⁰ », ce que Criton confirme dans l'affirmation suivante : « Je m'intéresse à la possibilité d'une distribution fine de l'ensemble des composantes du son (harmoniques et inharmoniques), sous l'identité de la note⁶⁵¹. » Comme nous l'avons rapporté notamment au point 4.2.4, rappelons simplement que cette idée d'un élan vers l'ailleurs se constate aussi dans l'approche de Dusapin, lequel affirme entre autres que « l'enjeu de la musique, son ravissement vrai, c'est devenir. Devenir Autre⁶⁵² ».

Le devenir est en lien avec le temps et l'espace, et il est associée au minoritaire dans la pensée deleuzo-guattarienne, étant parfois précisé par l'expression « devenir-minoritaire ». En effet, Deleuze et Guattari affirment que « les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir-minoritaire⁶⁵³ ». Rappelons que le minoritaire est ici qualitatif et non pas quantitatif : « Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaires [...] Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse⁶⁵⁴. » Ainsi, toujours au sujet de la distinction entre le qualitatif et le quantitatif, Deleuze et Guattari précisent qu'« il ne faut pourtant pas confondre 'minoritaire' en tant que devenir ou processus, et 'minorité' comme ensemble ou état. [...] On se reterritorialise, ou on se laisse reterritorialiser sur une minorité comme état ; mais on se déterritorialise dans un devenir⁶⁵⁵ ». Cela fait justement écho aux propos que nous avons tenus en soulignant que la création se rapportait à un mouvement de déterritorialisation plutôt que de (re)territorialisation. Enfin, affirmant que « les devenir sont moléculaires⁶⁵⁶ », Deleuze et Guattari situent la création dans le devenir, un mouvement déterritorisant et minoritaire, lequel est caractéristique du moléculaire (procédant selon le système multilinéaire), plutôt que du molaire (procédant selon le système ponctuel), lequel correspond plutôt à un mouvement territorialisant – voire au territoire même constitué – marqué par le majoritaire. De plus, la création est aussi associée à l'indiscernabilité, ce qui se révèle justement de la distinction entre le minoritaire et le majoritaire, une logique de la représentation étant associée au molaire majoritaire,

⁶⁵⁰ Caroline Delume et Makis Solomos, « De la fluidité du matériau sonore dans la musique de Pascale Criton », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 38, 2002, p. 46.

⁶⁵¹ Pascale Criton et Sharon Kanach, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 24.

⁶⁵² Patrick Paquier, « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 86.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 355.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 356.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 358.

alors que le moléculaire minoritaire s'apparente plutôt à une logique de la sensation, ce que nous développerons au prochain chapitre.

Chapitre V

L'indiscernabilité : Principe de « localité » de l'haptique

5.1 L'indiscernabilité dans la peinture figurale

L'indiscernabilité est un concept récurrent dans la pensée deleuzo-guattarienne, sans doute justifié par le contexte d'une ontologie de l'immanence, laquelle invite à regarder, non pas au-delà des choses qui nous apparaissent, mais à l'intérieur même de ces choses. Ainsi, l'indiscernabilité se pose comme une zone d'indécidabilité entre deux choses, mais à même ces deux choses, comme nous pourrions l'illustrer avec le devenir-animal des Figures et comme nous l'avons déjà évoqué en lien avec les couleurs polychromes issues des rapports de tonalité ou encore au sujet de la circulation des fonctions rythmiques, comme dans l'exemple du *Triptyque d'août 1972*. Quoi qu'il en soit, la notion d'indiscernabilité se trouve réitérée ici et là tout au long de *FB*. Néanmoins, pour notre compréhension de l'indiscernabilité, nous puiserons légèrement dans *L'image-temps*, puisque Deleuze y donne une définition plutôt claire de ce concept, affirmant que « l'indiscernabilité constitue une illusion objective ; elle ne supprime pas la distinction entre deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l'autre dans une relation qu'il faut qualifier de présupposition réciproque, ou de réversibilité⁶⁵⁷ ».

Dans *FB*, l'indiscernabilité est en rapport avec les Figures, mais seulement parce qu'elle est le résultat même du diagramme, lequel « agi[t] en imposant une zone d'indiscernabilité ou d'indéterminabilité objective entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus, et l'autre, pas encore : il détruit la figuration de l'une et neutralise celle de l'autre. Et entre les deux, il impose la Figure, sous ses rapports originaux⁶⁵⁸ », processus que nous avons exposé au point 2.2.1. Cette opération du diagramme (constitution d'une zone d'indiscernabilité) se rapporte non seulement à la figuration retrouvée, mais procède sur le mode des déformations que Deleuze associe au modèle analogique, comme nous le verrons au prochain chapitre : « Il y a bien changement de forme, mais le changement de forme est déformation, c'est-à-dire création de rapports originaux substitués à la forme : la viande qui ruisselle, le parapluie qui happe, la bouche qui se dentelle⁶⁵⁹. » Ainsi, la déformation s'apparente à la figuration retrouvée, laquelle fonctionne selon le modèle analogique, alors que la transformation est rapportée à

⁶⁵⁷ Nous soulignons. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps* [1985], Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 94.

⁶⁵⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 148.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

la figuration conservée, laquelle fonctionne selon le modèle digital⁶⁶⁰. Enfin, le tout rend compte de la « loi du diagramme » de Bacon, et que Deleuze résume ainsi : « En gros, la loi du diagramme selon Bacon est celle-ci : on part d'une forme figurative, un diagramme intervient pour la brouiller, et il doit en sortir une forme d'une tout autre nature, nommée Figure⁶⁶¹. » Bref, suivant l'opération du diagramme, les Figures tombent dans une zone d'indiscernabilité rendue possible grâce aux déformations opérées par le diagramme. Mais que se passe-t-il plus exactement pour que les Figures deviennent indiscernables ? C'est au niveau de leur corps qu'il faut s'arrêter afin de comprendre la nature des forces qui les déforment.

5.1.1 Le devenir-animal des Figures

Les propos de Deleuze sur le corps des Figures sont lexicalement orientés vers l'« animalité », car les Figures sont saisies dans un « devenir-animal ». Selon Le Garrec, le devenir-animal marque le premier niveau/degré (sur trois)⁶⁶² dans l'achèvement d'un devenir-minoritaire, contextualisant le devenir-animal ou minoritaire dans le cadre d'une plongée du molaire au moléculaire : « Ce qui s'annonce ici, c'est la dimension moléculaire du devenir : il ne s'agit pas de s'identifier avec la mole 'animal', mais de composer des rapports moléculaires de vitesse, de mouvement, qui se glissent dans une certaine mesure dans des rapports moléculaires animaux⁶⁶³. » Le Garrec ajoute les propos suivants, lesquels sont en résonance avec la définition de l'indiscernabilité que nous avons puisée dans *L'image-temps* : « De sorte que l'homme emprunte un devenir-animal, il ne devient pas animal, il devient, s'il faut isoler un moment statique du devenir, totalement autre chose, un 'monstre' au sens technique du terme : ni homme, ni animal, mais quelque chose qui emprunte aux deux, *et qui n'est pas encore connu*⁶⁶⁴. » Enfin, il précise que « le devenir-animal est donc créateur, empruntant une ligne de fuite où les identités, les significations usuelles sont rendues caduques⁶⁶⁵ ». Tout cela fait directement écho à l'opération de la diagonale, à la définition de Deleuze concernant l'indiscernabilité, à savoir qu'elle n'efface pas la distinction entre deux faces, mais la rend plutôt inassignable, ainsi qu'au caractère 'monstrueux' des Figures déformées en lien avec le bon goût figural, dernier aspect que nous aborderons au point 6.1.3. En effet, nous pouvons facilement établir des correspondances avec la figuration retrouvée, laquelle rend compte justement de la constitution d'une zone d'indiscernabilité.

⁶⁶⁰ La distinction entre déformation et transformation est abordée précisément au point 6.1.3.

⁶⁶¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 146.

⁶⁶² Les deux autres sont le devenir-femme et le devenir-imperceptible.

⁶⁶³ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 36-37.

⁶⁶⁴ Nous soulignons afin de mettre en évidence le principe de figuration retrouvée. *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*

La création est donc « localisée » dans une zone d'indiscernabilité. Les propriétés haptiques émergent, se détectent et se capturent à partir d'une telle zone d'indiscernabilité, ce qu'exprime justement le devenir-animal du corps des Figures. La Figure et l'animal se confondent en tant que viande, partagent cette zone d'indiscernabilité, s'y rencontrent.

5.1.2 La viande comme zone d'indiscernabilité : Le cas du corps des Figures

Dans *FB*, Deleuze rapporte les Figures à un devenir-animal, posant leur corps comme une viande, laquelle réalise la tension ou la confrontation entre la chair et les os. Deleuze explique que « la viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement, au lieu de se composer structurellement. De même la bouche et les dents, qui sont de petits os. Dans la viande, on dirait que la chair descend des os, tandis que les os s'élèvent de la chair⁶⁶⁶ », ce qui évoque l'importance accordée à la dimension dynamique plutôt que formelle de l'œuvre. LeBlanc souligne qu'« un corps dans un tableau de Francis Bacon est une individuation singulière, bien formée, mais impersonnelle et asubjective, ce qui en fait un événement non narratif (Deleuze dirait : un 'fait réel')⁶⁶⁷ ».

En outre, le jeu du corps des Figures est en quelque sorte « contrapuntique », poursuivant une formule de cohérence entre les différentes entités, tout en revendiquant l'indépendance de chacune d'elle. Ce jeu contrapuntique est évoqué dans les propos suivants de Deleuze : « Le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure⁶⁶⁸. » Deleuze résume l'ensemble de cette opération sur le corps des Figures, laquelle conduit à l'installation d'une zone d'indiscernabilité, ainsi :

Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal. [...] Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal. Au point que la Figure la plus isolée de Bacon est déjà une Figure accouplée, l'homme accouplé de son animal dans une tauromachie latente. Cette zone objective d'indiscernabilité, c'était déjà tout le corps, mais le corps en tant que chair ou viande. Sans doute le corps a-t-il aussi des os, mais les os sont seulement structure spatiale. [...] Il faut atteindre à cette tension picturale de la chair et des os. Or c'est précisément la viande qui réalise cette tension dans la peinture, y compris par la splendeur des couleurs⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 29.

⁶⁶⁷ Jimmie LeBlanc, *Fil rouge : Les concepts de figure et de texture performatives comme fondements d'une approche expérientielle de la musique*, thèse de doctorat, Université McGill, Montréal, 2013, p. 8.

⁶⁶⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 28.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

Encore une fois, constatons comment les différents éléments impliqués dans cette opération « collaborent » entre eux afin de constituer cette zone d'indiscernabilité. Deleuze pose le devenir-animal comme le fait commun des êtres de chair. Pour lui, cela rend compte déjà des forces d'accouplement, car même la Figure la plus isolée ne peut échapper au fait que son corps, qui est de la viande, est saisi dans un devenir-animal qui affirme le fait commun de l'humain et de l'animal, et ce, par la zone « commune » qu'est le corps en tant que viande. Ainsi, la Figure en tant que corps-viande se pose comme le fait commun de l'humain et de l'animal, ce qui constitue une zone d'indiscernabilité : « La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce 'fait', cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion⁶⁷⁰. » Néanmoins, il faut aussi remarquer l'ultime intervention des couleurs, laquelle permet de réaliser la tension entre la chair et les os. Il y a un colorisme propre au corps des Figures, comme nous l'avons exposé au chapitre 2, et qui repose sur le jeu de tons rompus. Plus précisément, la viande est colorée selon des tons de rouge et de bleu. Deleuze résume alors que « quand la coulée de couleurs est polychrome, nous voyons que le bleu et le rouge y dominent souvent, qui sont précisément les tons dominants de la viande. [...] En tout cas, c'est l'affinité du corps ou de la chair avec la viande qui explique le traitement de la Figure par tons rompus⁶⁷¹ ».

En bref, l'haptique se « localise » dans un devenir-minoritaire, lequel est un devenir-indiscernable. C'est pourquoi l'indiscernabilité agit comme le principe de localisation de l'haptique. Conditionnelle à l'intervention du diagramme, l'indiscernabilité est la zone d'expression de l'haptique. Par exemple, dans la peinture de Bacon, cela est particulièrement remarquable au regard du cas du corps des Figures, lequel se pose comme viande et rend compte d'un devenir-animal (qui est un devenir-minoritaire). Plus qu'une apparence, l'indiscernabilité marque l'émergence d'une figuration retrouvée. Mais c'est aussi une attitude⁶⁷² en mouvement : *devenir* indiscernable, c'est-à-dire emprunter un *devenir-minoritaire*⁶⁷³. L'haptique se « localise » dans une telle attitude, que l'indiscernabilité soit dans la toile ou qu'elle se pose comme le devenir de la personne qui la contemple, qui la crée ou qui est impliquée d'une quelconque manière dans la manifestation de l'œuvre. Dans la musique moléculaire, c'est l'indiscernabilité qui permet le passage de la musique molaire au moléculaire, le fameux « oubli » revendiqué par certains musiciens, comme Boulez, et que mettent de l'avant Deleuze et Guattari

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁷² Au sujet de l'attitude, se reporter au point 1.6.3.

⁶⁷³ La notion du devenir-minoritaire est développée au point 5.2.2.

dans le dixième plateau « 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... » de *MP*, mais que nous avons également constaté de manière explicite chez Dusapin, et plus indirectement chez Criton, par la notion de devenir.

5.2 L'indiscernabilité dans la musique moléculaire

5.2.1 L'essence schizophrénique de la musique moléculaire en réponse au problème de la ritournelle

Dans *MP*, Deleuze et Guattari distinguent clairement le problème de la peinture de celui de la musique : « La peinture s'inscrit dans un 'problème' qui est celui du *visage-paysage*. La musique s'inscrit dans un tout autre problème qui est celui de la *ritournelle*⁶⁷⁴. » Ces deux arts n'ont pas le même problème, parce que la musique relève d'une essence schizophrénique, alors que la peinture repose sur une hystérie fondamentale⁶⁷⁵. Sauvagnargues souligne le rapport étroit entre l'essence esthétique schizophrénique (directement puisée dans l'univers artistique d'Antonin Artaud) et les modalités de la pensée en expliquant que « comme Blanchot, Deleuze accorde la plus grande importance à cette 'impossibilité de penser qu'est la pensée', qui signe la réussite d'Antonin Artaud. Mais avec Artaud, c'est aussi la schizophrénie qui fait son apparition et qualifie cet impouvoir⁶⁷⁶ ». Elle se reporte alors à l'ouvrage *Différence et répétition* afin de rappeler que la schizophrénie, pour Deleuze, est un mode particulier de la pensée. En effet, elle rapporte que Deleuze y affirme que « la schizophrénie n'est pas seulement un fait humain, [...] elle est une possibilité de la pensée, qui ne se révèle à ce titre que dans l'abolition de l'image⁶⁷⁷ ».

Déjà, ces notions se retrouvent en écho avec le devenir de la création musicale, soit ce déplacement vers l'*autre*, vers un *ailleurs* que nous avons soulevé au chapitre précédent. Ainsi, selon Sauvagnargues, l'essence schizophrénique est une puissance qui permet à l'art de s'élancer vers une vitalité autre, voire supérieure : « Artaud est poète parce qu'il a su porter le langage articulé et le corps organisé à leur point de rupture : la folie semble l'opérateur qui assure à l'art une puissance vitale supérieure⁶⁷⁸. » Cet

⁶⁷⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 369.

⁶⁷⁵ À propos de la différence entre ces deux essences esthétiques « cliniques », se reporter notamment au chapitre 7, « L'hystérie », p. 47 à 56, plus précisément aux pages 55 et 56. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002.

⁶⁷⁶ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2005, p. 84.

⁶⁷⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2011, p. 192, propos cités dans Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2005, p. 84.

⁶⁷⁸ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2005, p. 91.

« ailleurs », cet autre mode d'expression vers lequel s'élançait l'art, est rapporté au CsO : « Exactement comme le corps sans organes ouvre la pensée sur la vitalité inorganique du corps, on atteint ici le corps sans organes de la langue, sa puissance expressive asignifiante, et asubjective⁶⁷⁹. » À propos du CsO, Sauvagnargues précise que « le corps sans organes désigne ainsi la manière dont le poète schizophrène porte le langage à son point d'élasticité matériel maximal⁶⁸⁰ ». L'ensemble de ces opérations en lien avec la schizophrénie est résumé dans les propos suivants de Sauvagnargues :

En somme, la schizophrénie exhause la dimension corporelle du langage en le dégageant du plan de signification conscient : le langage articulé se résout intensivement en cri, bruitage vocal, corporéité sonore et buccale, de même que la corporéité articulée était reconduite à son plan matériel de flux préindividuel par le corps sans organes⁶⁸¹.

Mais qu'en est-il plus exactement de l'expression schizophrénique de la musique ? À ce sujet, Le Garrec explique que « le schizophrène ne connaît aucun territoire, il est la figure d'un décodage intégral des strates [...]. La schizophrénie est en fin de compte une éthique de la grande ritournelle, une manière de vivre en relation déterritorialisée avec le cosmos⁶⁸² ». Dans *MP*, la musique est définie en rapport avec la ritournelle, lorsque Deleuze et Guattari affirment que « la musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorier la ritournelle⁶⁸³ ». Ces propos sont réitérés un peu plus loin : « La musique est précisément l'aventure d'une ritournelle : la manière dont la musique retombe en ritournelle [...] ; la manière dont elle s'empare de la ritournelle, la rend de plus en plus sobre, [...] pour l'emporter sur une ligne créatrice d'autant plus riche, dont on ne voit ni l'origine ni le bout...⁶⁸⁴ » Enfin, selon Deleuze et Guattari, il y a un fort rapport de coexistence entre la musique et la ritournelle, puisque « la musique existe parce que la ritournelle existe aussi, par ce que la musique prend, s'empare de la ritournelle comme contenu dans une forme d'expression, parce qu'elle fait bloc avec elle pour l'*emporter ailleurs*⁶⁸⁵ ». Voici une définition de Guattari plutôt technique de la ritournelle, mais néanmoins pertinente :

La ritournelle complexe fonctionne en outre comme interface entre des registres actualisés de discursivité et des Univers de la virtualité non discursifs. C'est l'aspect le plus déterritorialisé de la ritournelle, sa dimension d'Univers de valeurs incorporel qui prend le contrôle des strates les plus territorialisées. Elle le fait à travers un mouvement de

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 96. N'est-ce pas de tels éléments que l'on retrouve au cœur des musiques électroacoustiques où le son est articulé en cris, souffles, bruitages, etc. ? À cet effet, soulignons la manière dont la musique électroacoustique a initié un usage particulier du diagramme en musique en exploitant des dimensions sonores en dehors du mélodique comme matériaux proprement musicaux.

⁶⁸² Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 198.

⁶⁸³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 368.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 370.

⁶⁸⁵ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 368.

déterritorialisation développant des champs de possible, des tensions de valeur, des rapports d'hétérogénéité, d'altérité, de devenir autre. La différence entre ces univers de valeurs et les Idées platoniciennes c'est qu'ils n'ont pas de caractère de fixité. Il s'agit de constellations d'Univers, au sein desquelles une composante peut s'affirmer sur les autres et modifier la configuration référentielle initiale et le mode de valorisation dominant⁶⁸⁶.

Ainsi, la ritournelle est dotée d'une dimension déterritorialisante qui lui confère une capacité créatrice de l'ordre de la figuration retrouvée. Elle est rapportée à la schizophrénie en ce sens où la ritournelle effectue un parcours dans lequel elle traverse sans cesse les formes actualisées discursives et les forces virtuelles non discursives. La ritournelle est donc l'élément qui assure un passage entre le cosmos et le chaos. La ritournelle n'est pas statique, mais dynamique. Bien qu'elle soit essentiellement associée au territoire, comme le constate Criton en expliquant que « si la notion de *ritournelle* est composite, 'trans-catégorielle', synthèse de composantes liées au territoire, à l'affect et aux codes, elle repose sur les tenants d'une esthétique intensive et la façon dont celle-ci constitue un *plan*⁶⁸⁷ », l'« aspect le plus déterritorialisé⁶⁸⁸ » de la ritournelle (tout juste souligné par Guattari) renvoie quant à lui à un mouvement de déterritorialisation. Par conséquent, la ritournelle participe à la constitution d'un « plan de consistance »⁶⁸⁹, opération qui se rapporte à celle de l'émergence de la figuration retrouvée dans la logique de la sensation. À cet effet, dans *MP*, Deleuze et Guattari offrent une définition plutôt complète du plan de consistance :

Ce qui s'inscrit sur le plan de consistance, ce sont : les heccités, événements, transformations incorporelles appréhendées pour elles-mêmes ; les essences nomades ou vagues, et pourtant rigoureuses ; les continuums d'intensité ou variations continues, qui débordent les constantes et les variables ; les devenirs, qui n'ont ni terme ni sujet, mais entraînent l'un et l'autre dans des zones de voisinage ou d'indécidabilité ; les espaces lisses, qui se composent à travers l'espace strié. On dirait chaque fois qu'un corps sans organes, des corps sans organes (plateaux), sont mis en jeu : pour l'individuation par heccité, pour la production d'intensités à partir d'un degré zéro, pour la matière de la variation, le médium du devenir ou de la transformation, le lissage de l'espace. Puissante vie non organique qui s'échappe des strates, traverse les agencements, et trace une ligne abstraite sans contour, ligne de l'art nomade et de la métallurgie itinérante⁶⁹⁰.

Dans le contexte de la musique, Criton aborde le rapport de la ritournelle avec la constitution d'un plan de consistance. Elle expose que « si la ritournelle saisit et territorialise, la musique elle, emporte

⁶⁸⁶ Félix Guattari, *Chaosmose* [1992], France, Lignes, 2022, p. 58.

⁶⁸⁷ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 3.

⁶⁸⁸ Félix Guattari, *Chaosmose* [1992], France, Lignes, 2022, p. 58.

⁶⁸⁹ Criton développe une conception très approfondie du rapport entre la ritournelle et le plan de consistance, notamment dans Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 7 et 8.

⁶⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 633. Cette définition est d'ailleurs reprise par Criton dans son article « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 293.

(déplace) les bottes, le rire, les oiseaux, la ronde et l'heure. Elle les déterritorialise de façon très particulière : en composant et recomposant dans le temps des rapports dont les signes sont variables⁶⁹¹ ». Lorsque la musique et son essence schizophrénique font « bloc » avec la ritournelle⁶⁹², il y a alors constitution d'une zone d'indiscernabilité, d'un plan de consistance, ce dont rend compte Criton en énonçant que « de ce plan d'intensités parcouru d'affects non subjectivés, de vitesses et de lenteurs, Deleuze et Guattari font le plan prématériel essentiel de la musique, indissociable d'un plan de vie ou d'un plan 'naturant', productif de nouvelles dispositions. [...] La ritournelle devient la marque, un composé affect-percept indiciel⁶⁹³ ». Cette opération de la ritournelle en relation avec l'essence schizophrénique de la musique correspond avec le processus qui permet l'émergence d'une figuration retrouvée, considérant la ritournelle comme une sorte de figuration conservée qu'il faudra réinvestir « haptiquement » par l'incorporation de forces diagrammatiques, lesquelles sont données, dans le contexte musical, non pas par l'essence hystérique consacrée à la peinture, mais par celle schizophrénique propre à la musique.

5.2.2 Localisation du devenir-minoritaire dans l'indiscernabilité

Le devenir-minoritaire est le processus qui marque la déterritorialisation d'un sujet qui, de ce fait, s'arrachant à son identité majeure, entre dans un devenir « imperceptible », et plus exactement indiscernable. Ce qui est rendu indiscernable, ce sont les rapports de pouvoir (comme dans les valeurs de la main, où l'haptique exprime justement une telle émancipation des organes) – lesquels font office de territoires immobiles, de moles – qui, autrement, subsistent et permettent de distinguer (stigmatiser !) une minorité « anormale » par rapport à une majorité « normale/normée ». À cet effet, Le Garrec rapporte que « dans *Mille Plateaux* notamment, ce sont bien des modalités de l'expérience du multiple en tant que tel qui sont décrites, en rapport avec la nature molaire ou moléculaire de la multiplicité⁶⁹⁴ », ajoutant plus loin qu'« expérimenter le multiple, c'est donc d'abord une question d'exploration de zones indéfinies, encore inconnues. Le débordement d'une multiplicité, l'ajout d'une dimension se fait toujours d'une 'zone de voisinage' (p. 334) floue, indéterminée, où l'imperceptible se

⁶⁹¹ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 8.

⁶⁹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 368.

⁶⁹³ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 7.

⁶⁹⁴ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 114.

fait principe (cf. Devenir)⁶⁹⁵ ». La création entendue comme un processus de minorisation – molécularisation – a lieu en passant par une zone d’indiscernabilité.

En effet, selon Deleuze et Guattari, le devenir créateur rend compte d’un processus de déterritorialisation d’un état majoritaire, c’est-à-dire d’une indiscernabilité en train de se faire, de se constituer : « Si les femmes ont à devenir-femme, les Noirs à devenir-noir, les enfants à devenir-enfant, c’est toujours dans la mesure où seule une minorité peut servir de médium actif au devenir, mais dans des conditions telles qu’elle cesse à son tour d’être un ensemble définissable par rapport à la majorité⁶⁹⁶. » Ici, il faut bien comprendre que l’entreprise de Deleuze et de Guattari est de tracer une voie pour que puisse s’émanciper tout vivant qui subit des rapports de domination quelconques, émancipation qui se fait dans le devenir, et en fonction d’un certain principe d’indiscernabilité : « Si un devenir est un bloc (bloc-ligne), c’est parce qu’il constitue une zone de voisinage et d’indiscernabilité, un no man’s land, une relation non localisable emportant les deux points distants ou contigus, portant l’un dans le voisinage de l’autre⁶⁹⁷. » Les auteurs rajoutent : « Bref, une ligne-bloc passe au milieu des sons, et pousse elle-même par son propre milieu non-localisable⁶⁹⁸. »

Pour reprendre l’exemple du corps des Figures inscrit dans un devenir animal présenté au point 5.1.1, comprenons bien que Deleuze est un vitaliste⁶⁹⁹, et que s’il a pu sembler se dégager de tels propos un caractère macabre ou une vision morbide de la nature matérielle humaine, cela n’est qu’une fausse apparence, puisque « la viande n’est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive⁷⁰⁰ ». C’est que Deleuze reprend à Bacon l’idée selon laquelle, finalement, tout être qui souffre est de la viande⁷⁰¹. C’est un sort qui n’est pas que le propre des bêtes, mais qui est bel et bien partagé par l’humain. La viande en tant que chair vive et non morte, est l’expression des forces de la vie, bien que ces forces puissent se rapporter (mais pas exclusivement) à la souffrance (en effet, lorsque le corps est mort, ou que le cerveau est inconscient, l’être ne souffre

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 115. Voir aussi les propos que soutiennent Deleuze et Guattari au sujet du flou et du brouillage dans *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 424 (voir particulièrement la note n° 48).

⁶⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 356.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 359.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 365.

⁶⁹⁹ À propos du vitalisme, se référer au point 6.2.4.

⁷⁰⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 29.

⁷⁰¹ Cette conception, il la puise directement chez Bacon : « Bacon ne dit pas ‘pitié pour les bêtes’, mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande ». Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 29. À ce sujet, nous pourrions rapporter les propos suivants : « S’il y a un sentiment chez Bacon, ce n’est pas le goût de l’horrible, mais la pitié, une pitié intense : pitié pour la chair, y compris la chair morte des animaux... » Gilles Deleuze, « Préface pour l’édition américaine de *Francis Bacon : Logique de la sensation* », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 246.

plus, car son système nerveux est éteint/inactif). Deleuze relève que « dès lors l'idée vivante que les animaux mêmes sont de l'homme, et que nous sommes du criminel ou du bétail ; et puis, cette fascination pour l'animal qui meurt⁷⁰² ». De ce point de vue, l'humain est une carcasse en puissance⁷⁰³, ce qui traduit non seulement la notion d'indiscernabilité, mais aussi une position dans laquelle s'instaure un rapport dynamique et inévitable avec tout un monde de forces, de sensations. L'indiscernabilité associée au devenir ne concerne pas celle de la sensation, mais celle de la forme, de la figuration conservée, ce qui permet alors l'expression de forces : « Le devenir est le mouvement par lequel la ligne se libère du point, et rend les points indiscernables : rhizome, l'opposé de l'arborescence, se dégager de l'arborescence⁷⁰⁴. »

⁷⁰² Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 30.

⁷⁰³ D'après ces propos de Francis Bacon, rapportés par Deleuze : « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion... C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant le fait de ne pas être là, à la place de l'animal ». Cité par Deleuze dans Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 30.

⁷⁰⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 360.

Chapitre VI

Le modèle analogique : Principe opératoire de l'haptique

6.1 Le modèle analogique dans la peinture figurale

Tous les éléments (structure matérielle, contour et Figure, puis diagramme, couleur, colorisme, mouvement et rythme) au cœur de l'haptique (et qui constituent une logique de la sensation *opératoire*) répondent au modèle analogique, que Deleuze oppose au modèle digital. La distinction entre le modèle analogique et le modèle digital est en corrélation avec celle qu'il établit entre la figuration et le figural, voire entre la figuration conservée et retrouvée. C'est que le modèle analogique mobilise le diagramme et opère des *déformations* de la forme, alors que le modèle digital procède par code et par programme, et opère des *transformations* de la forme⁷⁰⁵. Un point fondamental qu'il importe de souligner, c'est la perspective optique, cérébrale, intellectuelle ou encore rationnelle dans laquelle Deleuze ancre sa définition de « digital ». En effet, lorsqu'il développe son argument en lien avec sa critique de l'abstraction optique, il souligne que la peinture abstraite n'élabore pas un diagramme, mais plutôt un code symbolique : « Elle [la peinture abstraite] a remplacé le diagramme par un code. Ce code est 'digital', non pas au sens de manuel, mais au sens d'un doigt qui compte. Les 'digits' en effet sont les unités qui regroupent visuellement les termes en opposition⁷⁰⁶. »

Contre une association de la peinture au modèle digital⁷⁰⁷, Deleuze valorise fermement la propension naturelle de la peinture à suivre le modèle analogique en affirmant que « la peinture est l'art analogique par excellence. Elle est même la forme sous laquelle l'analogie devient langage, trouve un

⁷⁰⁵ Deleuze consacre une certaine portion de *FB* à distinguer le fonctionnement analogique de celui digital. Il rapporte le modèle digital aux œuvres picturales optiques et manuelles, alors que le modèle analogique est associé à l'haptique de Bacon. Deleuze mentionne comme exemples d'un modèle digital « optique » les compositions en carré de Piet Mondrian et l'*Alphabet plastique* d'Auguste Herbin (p. 96 à 98). Comme exemples d'un modèle digital « manuel », il mentionne les *Sculptures planes* de Carl André et *Fibres* de Robert Ryman, citant également les artistes Christian Bonnefoi et Martin Barré, tous réalisant « ce qui n'était encore qu'une métaphore chez Pollock », c'est-à-dire le diagramme (p. 99). Enfin, concernant le modèle analogique « haptique », Deleuze pose comme exemple le plus éloquent la forme triptyque chez Bacon (p. 101), mais il évoque aussi de possibles prémices chez Henri Michaux, Bacon lui reconnaissant un certain contrôle du diagramme (p. 102), et plus notamment chez Cézanne, où Deleuze constate de fortes correspondances entre le motif cézannien et le diagramme de Bacon (p. 105-107). Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 96 à 107.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁰⁷ Deleuze déplore que « c'est le code qui est chargé de répondre à la question de la peinture aujourd'hui : qu'est-ce qui peut sauver l'homme de l'« abîme », c'est-à-dire du tumulte extérieur et du chaos manuel ? ». *Ibid.*, p. 97.

langage propre : en passant par un diagramme⁷⁰⁸ ». Ainsi, il pose la peinture comme la forme d'art qui permet à l'analogie de trouver son propre langage, parce que, selon lui, l'analogie n'atteint à sa pleine expression que dans le traitement des couleurs⁷⁰⁹. En effet, nous constaterons au point 6.1.2 que c'est la couleur qui confère à la peinture une telle proximité avec le langage analogique, Deleuze expliquant que « le colorisme est le langage analogique de la peinture : s'il y a encore moulage par la couleur, ce n'est plus un moule même intérieur, mais un moule temporel, variable et continu, auquel seul convient le nom de modulation à strictement parler⁷¹⁰ ». Selon Deleuze, l'analogie comme langage est en relation étroite avec le système nerveux. Un tel langage relève de l'hémisphère droit du cerveau (lequel est associé à la créativité), alors que le langage digital relève de l'hémisphère gauche du cerveau (lequel est associé à la rationalité) : « Le 'langage analogique', dit-on, est de l'hémisphère droit ou, mieux, du système nerveux, tandis que le 'langage digital' est de l'hémisphère gauche du cerveau. Le langage analogique serait un langage de relations, qui comporte les mouvements expressifs, les signes paralinguistiques, les souffles et les cris, etc.⁷¹¹ ». En outre, il rapporte le langage analogique à la sensation, dont le processus renvoie directement à celui de la figuration retrouvée, Deleuze distinguant explicitement, dans les propos suivants, la ressemblance occasionnée par l'analogie (produite « sensuellement ») de celle occasionnée par le digital (produite symboliquement) :

En l'absence de tout code, les rapports à reproduire sont directement produits par des rapports tout différents : faire ressemblant par des moyens non ressemblants. Dans ce dernier type d'analogie, la ressemblance sensible est produite, mais, au lieu de l'être symboliquement, c'est-à-dire par le détour du code, elle l'est « sensuellement », par la sensation. C'est à ce dernier type éminent, *lorsqu'il n'y a ni ressemblance primaire ni code préalable, qu'il faut réserver le nom d'Analogie esthétique, à la fois non figurative et non codifiée*⁷¹².

Dans *FB*, Deleuze s'applique à distinguer de manière rigoureuse l'analogique du digital en évoquant différentes voies de définitions qu'il réfutera en partie avant de parvenir à celle qu'il énonce dans les propos ci-haut concernant l'« Analogie esthétique »⁷¹³. Ce qu'il importe de retenir pour l'instant, c'est que le terme « analogie » renvoie davantage à l'idée d'une « modulation » qu'à celle d'une « similitude », ce que nous explorerons, premièrement, dans le cadre de l'exemple des synthétiseurs, deuxièmement,

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁰⁹ Deleuze affirme précisément que « l'analogie trouve sa plus haute loi dans le traitement des couleurs ». *Ibid.*, p. 113.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷¹² Pour rappel, la « ressemblance primaire » renvoie à la notion de figuration conservée, aussi nommée « primaire ». Nous soulignons. *Ibid.*, p. 109.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 107 à 109.

par l'opération du colorisme, et finalement, par la distinction entre la transformation (modèle digital) et la déformation (modèle analogique).

6.1.1 Modèle analogique ou digital ? L'exemple des synthétiseurs

En s'appuyant sur une analyse de Richard Pinhas, Deleuze donne l'exemple des synthétiseurs analogiques qu'il distingue des synthétiseurs digitaux (aussi désignés, plus couramment aujourd'hui, par le terme « numériques »)⁷¹⁴. Ces derniers, dits « intégrés », ont un fonctionnement essentiellement codifié, puisque « leur opération passe par une codification, par une homogénéisation et binarisation des data, qui se font sur un plan distinct, infini en droit, et dont le sensible ne fera que résulter par conversion-traduction⁷¹⁵ ». Ce fonctionnement par le code des synthétiseurs digitaux s'étale même à celui de leurs filtres, desquels Deleuze rapporte qu'ils « procèdent à une synthèse additive des formants élémentaires codifiés⁷¹⁶ ». Le fonctionnement des synthétiseurs digitaux est donc exemplaire des principes du modèle digital. Quant aux synthétiseurs analogiques, dits « modulaires », leur fonctionnement reprend à leur manière les principes de connexions ou d'agencements du langage analogique, puisqu'ils « mettent en connexion immédiate des éléments hétérogènes, ils introduisent entre ces éléments une possibilité de connexion proprement illimitée, dans un champ de présence ou sur un plan fini dont tous les moments sont actuels et sensibles⁷¹⁷ ». Ceux-ci fonctionnent, en outre, selon un processus familier à celui du diagramme : ils introduisent des possibilités de fait. Encore, les informations que donne Deleuze quant au filtre analogique trouvent des échos avec l'idée que la sensation *chute*⁷¹⁸ d'un niveau à l'autre, et que les niveaux de la sensation sont en lien avec le passage d'une intensité à une autre : « Le filtre analogique opère le plus souvent par soustraction de fréquences ('passe-haut', 'passe-bas', etc.), si bien que ce qui est additionné d'un filtre à l'autre, ce sont des soustractions intensives, c'est une addition de soustractions qui constitue la modulation et le mouvement sensible en tant que chute⁷¹⁹. » Le fonctionnement des filtres des synthétiseurs analogiques reprend donc, à sa manière, les fonctions rythmiques assurées en peinture par la Figure-témoin et la

⁷¹⁴ À noter que Deleuze contextualise cette distinction afin d'éclairer son propos dans lequel il annonce qu'il reprend à la sémiotique de Peirce la notion de « diagramme », mais que, contrairement à lui, qui « réduit le diagramme à une similitude de relations », il l'associe pour son compte à la modulation (modèle analogique). *Ibid.*, p. 109.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ La notion de « chute » en lien avec la sensation a été abordée au point 2.2.5.3.

⁷¹⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 109.

Figure-variation. Ainsi, le fonctionnement des synthétiseurs analogiques est exemplaire des principes du modèle analogique.

6.1.2 Le modèle analogique comme mode opératoire du colorisme

Le modèle analogique est en étroite relation avec le diagramme, car ses modulations relèvent du jeu des couleurs, soit du colorisme. Le modèle analogique est donc le mode opératoire du colorisme, lequel a lieu dans le diagramme, comme nous l'avons exposé un peu plus tôt au second chapitre, soit aux points 2.2.1.2 et 2.2.3.2. Encore une fois, c'est en Cézanne que Deleuze voit le modèle d'un tel jeu des couleurs suivant un fonctionnement analogique, lequel s'exprime par des rapports de tonalité plutôt que par des rapports de valeur :

Et peut-être est-ce cette modulation de la couleur, l'opération principale chez Cézanne. En substituant aux rapports de valeur une juxtaposition de teintes rapprochées dans l'ordre du spectre, elle va définir un double mouvement, d'expansion et de contraction : expansion dans laquelle les plans, et d'abord l'horizontal et le vertical, se connectent et même fusionnent en profondeur ; et en même temps contraction par laquelle tout est ramené sur le corps, sur la masse, en fonction d'un point de déséquilibre ou de chute⁷²⁰.

Deleuze ajoute plus directement que « la modulation par touches distinctes pures et suivant l'ordre du spectre, c'était l'invention proprement cézannienne [*sic.*] pour atteindre au sens haptique de la couleur⁷²¹ ». Pour rappel, n'oublions pas que les rapports de tonalité, que « le colorisme (modulation) [...] consiste [...] en des rapports de chaud et de froid, d'expansion et de contraction qui varient d'après les couleurs considérées⁷²² », mais qu'« il consiste aussi dans les régimes de couleurs, les rapports entre ces régimes, les accords entre tons purs et tons rompus⁷²³ », comme nous l'avons remarqué dans le cas de la relation entre le monochromatisme des aplats et le chronochromatisme des Figures au point 4.1.2. Encore, l'ensemble de ce jeu des couleurs tend à constituer un sens haptique suivant l'« intrusion » du diagramme. Deleuze résume l'implication de ces rapports du diagramme au colorisme et au modèle analogique à la constitution d'un sens/monde haptique ainsi :

Le diagramme, agent du langage analogique, n'agit pas comme un code, mais comme un modulateur. Le diagramme, et son ordre manuel involontaire auront servi à briser toutes les

⁷²⁰ À ses propos, Deleuze joint une note de bas de page que nous avons ici retranscrite : « Sur tous ces points, cf. *Conversations avec Cézanne* (et pour la couleur, surtout le texte de Rivière et Schnerb, p. 85-91). Dans un bel article, *Cézanne, la logique des sensations organisées* (Macula 3-4), Lawrence Gowing a analysé la modulation de la couleur, que Cézanne présentait lui-même comme une loi d'Harmonie. Cette modulation peut coexister avec d'autres usages de la couleur, mais prend chez Cézanne une importance particulière à partir de 1900. Bien que Gowing la rapproche d'un 'code conventionnel' ou d'un 'système métaphorique', c'est beaucoup plus une loi d'analogie. Chevreul employait les termes 'harmonies d'analogues' ». *Ibid.*, p. 111-112, voir la note n° 108 à la p. 112 pour le complément en note de bas de page que donne Deleuze.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 131.

⁷²² *Ibid.*, p. 143.

⁷²³ *Ibid.*

coordonnées figuratives ; mais par là même (quand il est opératoire) il définit des possibilités de fait, en libérant les lignes pour l'armature et les couleurs pour la modulation. Alors lignes et couleurs sont aptes à constituer la Figure ou le Fait, c'est-à-dire à produire la nouvelle ressemblance dans l'ensemble visuel où le diagramme doit opérer, se réaliser⁷²⁴.

Le diagramme ne transforme pas, mais induit la possibilité d'une « nouvelle ressemblance », d'une déformation analogique (figuration retrouvée). Les déformations du modèle analogique répondent à l'enjeu de la capture de forces, alors que les transformations du modèle digital répondent au problème de la décomposition et de la recomposition des effets. Selon Deleuze, ces deux enjeux sont couramment mélangés par les peintres, alors qu'il importe de les distinguer. En effet, il déplore que « chez un grand nombre de peintres, le problème de la *capture des forces*, si conscient qu'il fût, s'est trouvé mélangé avec un autre, également important mais moins pur. Cet autre problème, c'était celui de la *décomposition et de la recomposition des effets*⁷²⁵ ».

6.1.3 Les déformations du modèle analogique contre les transformations du modèle digital

Deleuze oppose les transformations de la forme (clichés, figuration⁷²⁶) aux déformations de la Figure/du corps : « La transformation de la forme peut être abstraite ou dynamique. Mais la déformation est toujours celle du corps, et elle est statique, elle se fait sur place⁷²⁷. » La transformation concerne la forme, alors que les déformations s'obtiennent sur le corps. Deleuze rend compte de ce processus ainsi : « Les parties nettoyées, balayées, du visage prennent un nouveau sens, puisqu'elles marquent la zone même où la force est en train de frapper. C'est en ce sens que les problèmes de Bacon sont bien de déformation, et non de transformation⁷²⁸. » Nous comprenons alors pourquoi Deleuze tient tant à distinguer la transformation de la déformation : la transformation est au problème de la décomposition et de la recomposition des effets ce que la déformation est au problème de la capture de forces⁷²⁹. À ce sujet, il mentionne que « c'est cela qui constitue la déformation comme acte de peinture : elle ne se laisse ramener ni à une transformation de la forme, ni à une décomposition des

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁷²⁶ Deleuze mentionne à cet effet que « la plus grande transformation de cliché ne fera pas un acte de peinture, elle ne fera pas la moindre déformation picturale ». *Ibid.*, p. 88.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ Le problème de la décomposition et de la recomposition des effets en peinture est exemplifié de la manière suivante par Deleuze : « Par exemple la décomposition et la recomposition de la profondeur dans la peinture de la Renaissance, la décomposition et la recomposition des couleurs dans l'impressionnisme, la décomposition et la recomposition du mouvement dans le cubisme. » Deleuze souligne alors que Bacon s'intéresse moins à ce problème, qu'il considère avoir été maîtrisé par les peintres qu'il admire, s'intéressant plutôt à celui de la capture de forces. *Ibid.*, p. 58-59.

éléments. Et les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas des tortures, quoi qu'on dise⁷³⁰ ».

Les Figures déformées, loin d'être « monstrueuses », relèvent d'une sorte de beauté baudelairienne, et doivent être appréhendées, selon Deleuze, en fonction du *bon goût figural*, car elles sont l'expression sincère et authentique de tensions entre des forces (le vivant, ce qui renvoie à une conception vitaliste) : « Les Figures ne semblent des monstres que du point de vue d'une figuration subsistante, mais cessent d'en être dès qu'on les considère 'figuralement', puisqu'elles révèlent alors la pose la plus naturelle en fonction de la tâche quotidienne qu'elles remplissent et des forces momentanées qu'elles affrontent⁷³¹. » Deleuze admet donc un beau figuratif, de l'ordre des transformations, et un beau figural, de l'ordre des déformations, comme nous l'avons exposé dans l'introduction de ce mémoire (section « Problématique »). En dégagant l'idée d'un bon goût figural, l'expression esthétique que Deleuze souhaite mettre de l'avant dans *FB* est celle de l'ordre des déformations.

En bref, le modèle analogique se pose comme le principe opératoire des éléments de la logique de la sensation, stimulant un sens/monde haptique. Le modèle analogique s'oppose à celui digital, lequel fonctionne par code et par programme, alors que le modèle analogique fonctionne par modulation et par diagramme. De plus, le modèle analogique, qui procède par modulation en opérant des déformations, concerne la sensation, son action sur le système nerveux, alors que le modèle digital, qui procède par ressemblance et similitude (logique de la représentation) en opérant des transformations, concerne le sensationnalisme, ou les sentiments, clichés de l'esprit. Le modèle digital marque donc le principe opératoire de la figuration conservée, alors que le modèle analogique marque celui de la figuration retrouvée.

6.2 Le modèle analogique dans la musique moléculaire

6.2.1 Le majoritaire et le minoritaire

Comme nous l'avons exposé au chapitre 3, dans *MP*, Deleuze et Guattari présentent deux systèmes qu'ils apparentent à la musique : le système ponctuel, molaire, et le système multilinéaire, moléculaire. Pour rappel, nous y avons associé le premier au fonctionnement digital de la figuration conservée, et le second, à celui analogique de la figuration retrouvée. Comme nous l'avons mentionné, le système

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 144.

ponctuel se caractérise par des points, lesquels agissent comme des coordonnées tout en permettant de dresser des « liaisons localisables » entre les lignes verticales et horizontales qui le constituent. Le système ponctuel répond donc au modèle digital, à son fonctionnement codifié et à ses opérations de transformations. Le système multilinéaire, quant à lui, se caractérise par le jeu émancipé et insubordonné de multiples lignes, en l'occurrence, des diagonales (lignes de fuite). Le système multilinéaire répond donc au modèle analogique, à son fonctionnement diagrammatique et à ses opérations de déformations. En outre, le système ponctuel est associé à un mouvement de (re)territorialisation, alors que le système multilinéaire est apparenté à un mouvement de déterritorialisation. Enfin, nous avons souligné que la constitution d'un territoire, rapportée à une logique de la représentation, correspond au majoritaire et au molaire, alors que la déformation d'un territoire, rapportée à un potentiel créateur caractérisé par la capture et la présence de forces, c'est-à-dire une logique de la sensation, correspond au minoritaire et au moléculaire.

Tout comme en peinture, la musique qui aborde une propension à l'haptique opérera une figuration retrouvée. La musique haptique se rangerait alors du côté du figural, notamment d'une logique de la sensation, perspective esthétique qui conjure les arts figuratifs. Une telle disposition se constate chez Criton lorsqu'elle évoque une expression « mineure » de l'art : « Un mode mineur des énoncés esthétiques doit réinventer son rapport avec le dehors, *sortir des cadres préétablis de la culture*⁷³². » Elle mentionne aussi les écritures mineures, lesquelles « ne s'élaborent pas dans la visibilité des valeurs dominantes⁷³³ », puisque leur « point d'ancrage opère une rupture de sens, un recadrage des signes et de leur perception⁷³⁴ », opération qui concernera par exemple, dans la musique, la notation. À ce propos, rappelons que pour sa musique, Criton fait usage de partitions diagrammatiques, lesquelles mobilisent une écoute et une interprétation « performative »⁷³⁵. Ainsi, procédant par la fissure et proches de l'impersonnel, les écritures mineures « élaborent leurs propres connexions dans un devenir étranger⁷³⁶ ». Tout cela fait écho avec la notion de figuration retrouvée, opération placée sous la responsabilité de l'artiste, et que Criton pose comme « un inventeur, un montreur d'affects qui s'articule directement au monde par rupture et mutation de sens⁷³⁷ ».

⁷³² Nous soulignons. Pascale Criton, « Énonciations esthétiques mineures », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 43, été 2001, p. 12.

⁷³³ *Ibid.*, p. 9.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ Ce sujet a été abordé notamment au point 2.2.1.2.

⁷³⁶ Pascale Criton, « Énonciations esthétiques mineures », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 43, été 2001, p. 9.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 10.

Une telle position se décèle également du côté de Dusapin. Tout d'abord, le compositeur reconnaît que le langage musical est tel qu'il est à risque de « dériver » dans une forme d'abstraction cérébrale (ce qui correspondrait alors à un fonctionnement selon le modèle digital, dont résulte la figuration et l'abstraction) : « Le problème de la musique c'est qu'elle est un langage codé à l'égal des mathématiques, ou de la physique [...]. Elle peut devenir aussi un enfermement presque autistique, comme une claustration, avec ses réseaux de sens, de nécessités secrètes, et les gens n'y comprennent plus rien⁷³⁸. » Nous ne reviendrons pas sur le problème de l'abstraction chez Deleuze, lequel a été pleinement abordé lors de la première partie de ce mémoire, mais rappelons seulement que dans la conception de la logique de la sensation, Deleuze place l'abstraction du même côté que la figuration, soit au niveau de la représentation, c'est-à-dire de la figuration conservée, en raison de leur mode de fonctionnement calqué sur le modèle digital (contre celui analogique). Bref, tout comme Criton, Dusapin penche en faveur d'une conception où la création advient dans un véritable *ailleurs*, dans l'ailleurs de la représentation et de l'abstraction (ce qui correspond à un fonctionnement selon le modèle analogique) : « Je crois à ce qui traverse et franchit le monde de la pensée et de la représentation du monde, pour atteindre une autre réalité, celle de la création⁷³⁹. »

Revenons à ce qu'il dit plus précisément de la création musicale. Premièrement, en lien avec les pôles moteurs de l'haptique, notons comment Dusapin affirme une attitude qui incarne les principes de la figuration retrouvée, reconnaissant d'avoir pu apprendre, notamment auprès de Xenakis, à imaginer et à incarner sa propre voie artistique (à se « déstructurer »), plutôt qu'à imiter, à représenter un modèle de création déjà existant, voire à le transformer, ce qui relèverait plutôt d'une figuration conservée :

Il faut faire un effort permanent pour « se déstructurer soi-même ». Je pourrais donner bien des exemples. Le plus important, c'est Xenakis. Quand je l'ai connu, je voulais devenir comme lui. [...] Aujourd'hui, si j'ai bien un exemple à suivre, c'est de ne jamais devenir comme il était. Parce que c'est ça que j'ai appris auprès de lui : continuer de me déplacer⁷⁴⁰.

Deuxièmement, le compositeur adopte les principes de la figuration retrouvée, non seulement vis-à-vis de lui-même, mais aussi de la création en tant que telle : « Pour créer de la musique, il faut souvent ne rien s'expliquer à soi-même et ne pas *regarder* derrière soi. Créer n'est pas regarder le monde dans un rétroviseur. Créer c'est regarder devant⁷⁴¹. » Ainsi, pour Dusapin, « composer de la musique, c'est

⁷³⁸ Pascal Dusapin, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 222.

⁷³⁹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 92.

⁷⁴⁰ Dusapin, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 227-228.

⁷⁴¹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 7.

tenter une aventure ailleurs. Loin. Plus loin que la mémoire qui crépite en chacun de nous, au fil d'un singulier voyage parcourant les chemins les plus insolites de l'imagination⁷⁴² ». Il précise que « créer, c'est disjoindre puis rassembler, effacer puis réécrire la même chose, changer d'échelle, rétrécir, compresser puis dilater, hésiter de nouveau, sans cesse repartir, toujours poursuivre. L'important est de traverser, jamais d'éviter⁷⁴³ ». C'est pourquoi il nous met en garde contre la figuration conservée en musique : « Il faut se garder de corrompre la qualité de l'écoute et du composer en convoquant de vieux prototypes impersonnels⁷⁴⁴. » Et comme nous l'avons expliqué au point 4.2.4, il y parvient grâce à une véritable pratique de l'oubli.

En somme, la création musicale survient toujours du côté du moléculaire, et donc, selon une organisation multilinéaire : « Les créations sont comme des lignes abstraites mutantes qui se sont dégagées de la tâche de représenter un monde, précisément parce qu'elles agencent un nouveau type de réalité que l'histoire ne peut que ressaisir ou replacer dans les systèmes ponctuels⁷⁴⁵. » La musique comme système ponctuel sert l'histoire ou la mémoire de cet art, mais cette rétention des œuvres est ne favorise pas la création en tant que telle. Deleuze et Guattari l'expliquent ainsi, ce qui n'est pas sans rappeler les approches compositionnelles de Criton et de Dusapin :

On élabore un système ponctuel ou une représentation didactique, mais dans le but de les faire craquer, de faire passer une secousse sismique. Un système ponctuel sera d'autant plus intéressant qu'un musicien [...] se l'oppose, et même le fabrique pour se l'opposer, comme un tremplin pour sauter⁷⁴⁶.

La création n'est donc pas imitation ni répétition, ni même une transformation : elle est différence ou mutation, déformation, comme nous l'avons exposé plus tôt au point 6.1.3, ce qui l'ancre tout naturellement davantage dans un fonctionnement relevant du modèle analogique que du modèle digital.

6.2.2 La musique comme chaomose

La notion de « chaomose » renvoie à une conception du monde où l'univers est perçu dans un état où il est perpétuellement en mouvement, et donc, appréhendé en fonction de son dynamisme et de son activité, de ses qualités et de ses puissances, le tout relevant de changements continus. Nous évoquions au point 2.2.1.4 comment Criton a été influencée par sa lecture de *Chaomose* de Félix

⁷⁴² *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁴⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 363.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 362.

Guattari pour la composition de *Chaosmose*. Dans cet ouvrage, Guattari se garde de positionner la chaosmose comme un simple renversement du cosmos, préférant mettre de l'avant ses propriétés dynamiques et créatrices, ainsi que les réseaux complexes qui en découlent. En effet, il explique que « la chaosmose n'oscille donc pas mécaniquement entre le zéro et l'infini, entre l'être et le néant, l'ordre et le désordre : elle rebondit et bourgeonne sur les états de choses, les corps, les foyers autopoïétiques qu'elle utilise à titre de support de déterritorialisation, elle est chaotisation relative à travers la confrontation d'états hétérogènes de la complexité⁷⁴⁷ ». En effet, Guattari associe la chaosmose à une puissance créatrice, laquelle est rapportée à la déterritorialisation – ce qui n'est pas sans rappeler les propriétés du devenir exposées notamment au chapitre 4 –, d'autant plus qu'il ajoute aussitôt : « On a ici affaire à un infini d'entités virtuelles infiniment riche de possibles, infiniment enrichissable à partir de processus créateurs⁷⁴⁸. » La musique haptique relèverait-elle d'une chaosmose ?

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari énoncent que « l'art et la philosophie recourent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même manière de le peupler, ici constellations d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts⁷⁴⁹ ». Ainsi, « l'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts⁷⁵⁰ ». Les auteurs précisent plus loin que « l'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu⁷⁵¹ ». Dans la pensée de Deleuze et de Guattari, le monde entendu comme chaosmose plutôt que comme cosmos vise à rendre compte de l'essence foncièrement hétérogène et dynamique du vivant. À ce sujet, Criton explique que « ce que Deleuze désigne par *chaos* est une potentialité – ou machine abstraite – animée de vitesses infinies qui ne ferait place à aucune relation productive sans un geste de (re)composition⁷⁵² ». L'influence des forces d'un chaos se décèle en outre dans la musique de Dusapin, comme en attestent les propos suivants recueillis par Stoïanova : « Dusapin a toujours été motivé par la contradiction essentielle de la création – 'la contradiction entre un désordre d'une extrême violence et un puissant désir de réguler le chaos'⁷⁵³. »

⁷⁴⁷ Félix Guattari, *Chaosmose* [1992], France, Lignes, 2022, p. 162.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 64.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 192.

⁷⁵² Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 291.

⁷⁵³ « Dusapin has always been driven by the essential contradiction of creation—'the contradiction between an extremely violent disorder and a powerful desire to regulate chaos' ». Ivanka Stoïanova, « Pascal Dusapin: Febrile music », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 190.

Quel est donc le rapport de la musique au chaos ? Pourquoi la musique serait-elle un médium apte à jongler avec les forces du chaos ? Pour Dusapin, la musique « est tout sauf un objet inerte⁷⁵⁴ ». Le compositeur décèle du vivant dans la forme musicale elle-même lorsqu'il expose qu'« une forme musicale est comme un organisme animé par la vie où chaque partie s'élabore et se développe en fonction d'un dynamisme global⁷⁵⁵ ». À propos de la musique de Criton, Delume et Solomos rapportent que « [s]a musique devient alors à l'image du corps, mais d'un corps marqué par une extrême fluidité⁷⁵⁶ ». En effet, il se révèle un aspect dynamique dans la conception de la musique de Criton, cette dernière définissant la musique ainsi : « Matériau vibratoire sur lequel des fonctions non préétablies effectuent des opérations partitives, la musique fait intervenir des lois de groupage et de répartition polyphonique qui engagent les déterminations spatiales et temporelles sous leur double aspect qualitatif et distributif⁷⁵⁷. » Remarquant que « la virtualité et la polysémie des signes sont souvent valorisées sous l'indice du musical, dans une fonction d'interface alliant agencement de distribution et affect partageable⁷⁵⁸ », dans son article « L'esthétique déterritorialisée », Criton brosse un portrait général de la chaosmose, qu'elle présente comme un monde d'hétérogénéités (voire opérant l'hétérogène), caractérisé par des mouvements de déterritorialisation, lesquels sont symptomatiques du passage d'une diagonale. En effet, elle explique que « la chaosmose serait une façon de construire et faire tenir un champ hétérogène, engageant la mutation d'un domaine (territoire) par une transitivité subjective et 'machinique' adjacente⁷⁵⁹ ». Encore, elle soulève que « si la chaosmose invite à des pratiques transversales, désigne les opérations composites d'une déterritorialisation esthétique (décadrages, autonomisations partielles, ré-enchaînements machiniques), celle-ci s'effectue nécessairement dans un ancrage temporel⁷⁶⁰ ». C'est que, comme nous l'avons mentionné au point 3.1, tout processus de déterritorialisation implique un double mouvement : la déterritorialisation (démarquage) dudit territoire (ici, l'ancrage temporel), et la constitution (marquage) du nouveau territoire (paradoxalement ou fatidiquement, l'opération de déterritorialisation conduit à la (re)territorialisation), laquelle a lieu dans le mouvement (ou dans la dynamique) d'un « en train de se faire ». D'ailleurs, cela fait penser à la Figure-variation et à la Figure-témoin avec leurs fonctions

⁷⁵⁴ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 121.

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ Caroline Delume et Makis Solomos, « De la fluidité du matériau sonore dans la musique de Pascale Criton », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 38, 2002, p. 41.

⁷⁵⁷ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 6.

⁷⁵⁸ Pascale Criton, « L'esthétique déterritorialisée », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 77, 2012, p. 28.

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

rythmiques de l'ordre de l'actif et du passif pour la première, et de l'ordre du témoin pour la seconde⁷⁶¹. En effet, les mouvements territoriaux circulent comme les fonctions rythmiques, et cette circulation opère simultanément des marquages et des démarquages (Figure-variation), tout en se composant d'un ancrage temporel (Figure-témoin).

De tout cela, retenons simplement que, pour Criton, la perspective d'une musique comme chaomose invite à renouveler profondément le sens du terme « esthétique », lequel « ne définit plus une catégorie étanche et localisée dans la sphère du beau, mais développe des champs de possibles, 'des tensions de valeur, des rapports d'hétérogénéité'⁷⁶² », ce qui n'est pas sans correspondances avec la distinction du molaire et du moléculaire que nous avons abordée sous plusieurs aspects jusqu'à présent. D'ailleurs, Guattari soutient des propos semblables à ceux de Criton en rapportant le mode schizophrénique à la chaomose et en conférant une puissance créatrice à la diagonale⁷⁶³ :

La chaomose schizo est un moyen d'aperception des machines abstraites qui œuvrent transversalement aux strates hétérogènes. Le passage par l'homogénése chaomique, qui peut être (mais cela n'est jamais garanti mécaniquement ou dialectiquement) une voie d'accès vers l'hétérogénése complexuelle, ne constitue pas une zone d'être translucide, indifférente, mais un intolérable foyer de créationnisme ontologique. En défaisant l'hétérogénése ontologique qui confère sa diversité au monde et sa distraction (au sens pascalien) à la subjectivité, l'homogénése schizo exacerbe la puissance de transversalité de la chaomose, son aptitude à traverser les strates et à franchir les murs⁷⁶⁴.

C'est ainsi que la musique se rapporte à une chaomose, une hétérogénése dynamique, une expression vitaliste qui rend compte de rapports de forces et qui en tente la capture, la mise en audibilité, ce qui se rapproche d'une perspective esthétique de type « haptique », exprimant alors une propension du musical à œuvrer dans le paradigme d'une logique de la sensation. Tel que l'expose Criton, « l'espace sensible de la musique est capable de mouvoir un ensemble de singularités, de les unir en mobilisant des sensorialités, en célébrant des manières d'être ensemble⁷⁶⁵ », puisque « la musique permet de devenir fluide, de danser, de tournoyer ou de se fragmenter. De se défaire et de se refaire⁷⁶⁶ ». Cette conception du musical rapportée à la chaomose influence la manière dont la musique participe à la pensée. Car, tout comme les peintres qui doivent manipuler/contrôler les forces qui se déchaînent sur la toile, la musique, à son tour, pose à ses artistes un problème similaire. En effet, comme l'énonce Criton, « le *chaos* est une source d'infini, mais doit faire l'objet d'une opération de la

⁷⁶¹ Ces notions ont été abordées au point 2.2.5.

⁷⁶² Pascale Criton, « L'esthétique déterritorialisée », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 77, 2012, p. 32.

⁷⁶³ La notion de schizophrénie a été abordée au point 5.2.1, et celle de diagonale au point 4.2.2.

⁷⁶⁴ Félix Guattari, *Chaomose* [1992], France, Lignes, 2022, p. 126.

⁷⁶⁵ Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 1.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

pensée, une extraction de déterminations et leur mise en relation⁷⁶⁷ ». À cet effet, nous aborderons dès à présent la notion de « pensée-musique », laquelle exprime les rapports de la musique (de type moléculaire, voire haptique) à la pensée.

6.2.3 La pensée-musique

La musique, plus qu'un flux perpétuel de forces et de puissances traversant les corps, sert aussi le « flux » de la pensée. Cela est évoqué par Criton dans les mots suivants : « Tissu de relations, de vitesses et de dynamiques proches d'une infrasémiotique commune au non-verbal et au sensible, la musique permet aussi de penser le temps et l'espace, la mobilité et la simultanéité, de façon élaborée⁷⁶⁸. » Pour Criton, le rapprochement entre la pensée et la musique est directement deleuzo-guattarien :

L'esthétique intensive suppose que les modalités dynamiques et leurs déterminations dans la sensation, dans la pensée, dans la subjectivation psychique et politique, communiquent. Étendre le concept philosophique aux matières esthétiques tend vers cette conviction que « quelque chose d'autre » peut être gagné, en deçà des formes préétablies de la représentation : pensée-musique⁷⁶⁹.

Encore, pour Criton, les liens à établir entre la pensée de Deleuze et de Guattari et la musique se posent de toute évidence tout au long de leurs écrits : « Bien que la musique n'ait pas fait l'objet d'un livre, comme c'est le cas pour le cinéma, la peinture ou la littérature, celle-ci occupe néanmoins une place privilégiée dans la pensée de Deleuze et Guattari⁷⁷⁰. » Il est intéressant de constater comment l'arsenal philosophique deleuzo-guattarien permet d'aborder le vitalisme (hétérogénéité et dynamisme) de la musique. C'est que, comme le rapporte Criton, « au cours des années 1970, époque marquée par le structuralisme, Deleuze et Guattari se tournent vers la question d'un rapport nouveau entre l'expression et les dispositifs de la pensée⁷⁷¹ ». Ainsi, « leur point de vue s'établit avec le projet d'une hétérogène sémiotique transversale et prend appui sur la recherche d'outils de pensée puisés dans tous les domaines de la représentation⁷⁷² ».

Cette position est également partagée par Dusapin, pour qui la composition se rapporte à la pensée, ce qui ne signifie pas pour autant organiser ou structurer : « Composer n'est pas prévoir. Composer, c'est penser. Mais il convient de ne pas confondre penser et prévoir, ni même anticiper⁷⁷³. » À cet effet,

⁷⁶⁷ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 291-292.

⁷⁶⁸ Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 1.

⁷⁶⁹ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 5.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 11.

Dusapin emprunte une approche quasi diagrammatique dans sa méthode d'écriture, car avec le dessin, le compositeur incorpore une dimension manuelle qui, en outre, le pousse à penser, ce que Paquier soulève ainsi : « 'Quand je dessine, je pense à la musique'. Il nomme ses dessins des *pensoirs*. Quand il pense avec les notes ou avec les dessins, il dit qu'il fait la même chose mais il n'a pas le même matériel. Le dessin est comme un accord⁷⁷⁴. » Il est intéressant de relever comment les opérations « manuelles » de Dusapin s'inscrivent dans une démarche de l'ordre de la pensée-musique : « J'aime bien dessiner, donc... c'est du dessin ! C'est fait à la règle, mais ça ne préjuge pas de la qualité. C'est simplement un moyen d'arriver à faire ça. Simplement un moyen de m'ordonner moi-même, de me sortir du chaos. Ou d'aller plus loin dans le chaos, quelquefois...⁷⁷⁵ » Or, de manière générale, ce qui intéresse Dusapin, c'est l'idée d'une pensée en mouvement : « Je suis la plupart du temps aspiré par le travail, dans des voyages perpétuels et cela ne me laisse guère le temps d'articuler ce qui profondément m'intéresse, c'est-à-dire une pensée en mouvement⁷⁷⁶. » La notion de mouvement à laquelle fait référence Dusapin ne doit pas être comprise en fonction de rapport de vitesse, mais plutôt dans une perspective qui relève des mouvements énergétiques, de leurs rapports de tension, bref, du point de vue du dynamisme : « Une pensée non pas nécessairement rapide, comme pourrait suggérer l'idée de mouvement, mais dans laquelle peuvent s'insérer des contradictions, des paradoxes, des discrédances ostentatoires. Différents systèmes d'oppositions, en somme⁷⁷⁷. » Dusapin rajoute alors que cette idée de la pensée en mouvement se décèle dans ses discours, mais aussi dans sa manière de composer : « En parlant, j'aime à chercher et me perdre, comme s'il s'agissait de chercher des systèmes de dé-temporalisations. Je ne cherche pas nécessairement de cohérence et je me fiche de la logique. Curieusement, cela ressemble un peu à la façon dont j'écris la musique⁷⁷⁸. »

L'esthétique empruntée par les œuvres peut avoir une incidence sur la pensée, ce qui implique que leurs propriétés ont le potentiel d'influencer notre perception et notre entendement du monde et de la vie, ainsi que notre attitude et notre manière d'agir à titre d'entités pensantes, vivantes et agissantes dans le monde. Par exemple, Deleuze et Guattari posent la notion de schizophrénie comme un mode particulier de la pensée, notamment dans le cadre de la musique moléculaire, ce que nous avons exposé au point 5.2.1. En effet, la notion de schizophrénie est un mode de pensée pour le moléculaire, car elle

⁷⁷⁴ Patrick Paquier, « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 38.

⁷⁷⁵ Pascal Dusapin et Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 124.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ *Ibid.*

permet de se positionner au niveau dynamique des forces plutôt qu'à celui statique des formes, et donc, de penser le problème de la ritournelle, laquelle chemine sans cesse entre les forces du chaos et les formes territorialisées du cosmos, comme l'évoque Criton : « Une pensée des dynamismes, des déterminations et des différences préside à la formation de ce qui deviendra ultérieurement, avec Félix Guattari, la *ritournelle*, notion qui développera ses implications avec le territoire et les devenirs⁷⁷⁹. » En outre, pour Criton, la confusion de la pensée et de la musique est une affaire de forces qui semble s'inscrire dans les principes d'une logique de la sensation : « La pensée-musique, ancrée dans un rapport prématériel avec le territoire, aurait à voir avec l'établissement d'un rapport direct *matériau/force* et la captation de rapports *force du temps/énergie*⁷⁸⁰. »

En bref, la pensée-musique désigne précisément la relation entre l'exercice musical et la réflexion, dans le sens où la musique participe à la pensée dans sa capacité propre à explorer, à appréhender des concepts qui échappent aux limites de la représentation, de l'entendement rationnel. La musique est une voie qui entretient une plus forte proximité avec les forces, les énergies et les puissances du chaos. La pensée-musique est la conciliation des voies de la musique et de l'entendement dans une perspective de l'ordre de la chaomose.

6.2.4 La musique haptique : Fruit d'une perspective esthétique vitaliste de la création

Dans son livre *Une musique en train de se faire*, Dusapin soulève que « tout peut s'obscurcir ou s'illuminer à l'écoute d'un simple cortège de sons, et nous savons tous comme elle peut nous émouvoir au plus profond⁷⁸¹ ». La musique est certainement dotée d'une capacité à « toucher », ce que nous souhaitons justement rendre compte en rapprochant les principes de l'haptique picturale au musical. La musique et l'être sont branchés sur une « ligne de vie » à partir de laquelle se partagent des affects et des percepts⁷⁸², c'est-à-dire des sensations, qui se ressentent dans le corps de l'être vivant, et qui s'expriment par le corps des matériaux sonores : la musique est aussi vivante que l'être qui existe, et tout comme lui, son existence ne se perçoit que *si et seulement si* il y a mouvement, ce que nous

⁷⁷⁹ Pascale Criton, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 1.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸¹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 7.

⁷⁸² Deleuze et Guattari définissent les affects et les percepts ainsi : « Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects* ». Ils précisent un peu plus loin que « *Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts [...] sont les paysages non humains de la nature* ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 154 et 160.

rapprochons au vitalisme deleuzo-guattarien, mais qui se décèle également chez Criton et Dusapin. Dans *Pourparlers*, Deleuze évoque le vitalisme ainsi : « Il y a un lien profond entre les signes, l'événement, la vie, le vitalisme. C'est la puissance d'une vie non organique, celle qu'il peut y avoir dans une ligne de dessin, d'écriture ou de musique. Ce sont les organismes qui meurent, pas la vie⁷⁸³ ». Puis, il rajoute : « Tout ce que j'ai écrit était vitaliste, du moins, je l'espère⁷⁸⁴ ».

Criton et Dusapin admettent que la musique a une force ou une puissance qui relève de la vie, c'est-à-dire d'un dynamisme propre au vivant. En outre, plus qu'une histoire de forces et de puissances, le vitalisme de la musique est surtout imputable à une volonté d'action (pôle moteur de l'attitude) inhérente, dans le cas présent, au musical. C'est justement cette idée qu'expose Dusapin lorsqu'il explique que, selon lui, « le fondement d'une œuvre musicale est principalement concerné par une volonté dynamique de faire (ou d'agir). C'est le 'vitalisme' dont je parlais⁷⁸⁵ ». Il précise aussi que « le vitalisme d'une œuvre musicale tient surtout à sa capacité d'inventer en permanence ses propres critères de volonté⁷⁸⁶ ».

Ainsi, encore plus que de l'action, le vitalisme de la musique relève d'une capacité d'invention qui lui est propre, qui lui permet de se mouvoir. Cette capacité conférée à la musique est notamment affirmée dans les musiques émergentes d'après-guerre. À cet effet, Criton explique que « l'enjeu de la modernité, en particulier depuis les années 50, a été l'introduction de la dimension de la vie, sous toutes ses formes⁷⁸⁷ » et elle souligne que « Deleuze et Guattari se référaient volontiers, concernant la musique, aux ruptures conceptuelles post-années 50, celles d'une musique expérimentale qui ne se définit pas par l'entretien d'une tradition, mais au contraire par sa capacité d'invention et par ce qu'elle met en connexion⁷⁸⁸ ». Cette attention accordée à l'invention se décèle dans l'approche de Dusapin, de laquelle Stoïanova rapporte que « pour Dusapin, l'acte de composition signifie invention, soit la création dans le son de nouveaux modèles théoriques, contemporains à la forme musicale dont il est dans le processus d'invention⁷⁸⁹ ». Elle précise que cela s'exprime par des « formes musicales uniques

⁷⁸³ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 196.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 114.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁸⁷ Pascale Criton, « Énonciations esthétiques mineures », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 43, été 2001, p. 10.

⁷⁸⁸ Pascale Criton, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 293.

⁷⁸⁹ « For Dusapin, the act of composition means invention, the creation in sound of new theoretical models, contemporaneous with the musical forms he is in the process of inventing ». Ivanka Stoïanova, « Pascal Dusapin: Febrile music », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 186.

basées sur une auto-organisation dans des systèmes compositionnels déterminés, dans lesquels, cependant, des perturbations aléatoires jouent un rôle décisif⁷⁹⁰ ».

Une certaine hétérogénéité découle alors de la création musicale contemporaine, comme le soutiennent les propos suivants tirés d'un entretien avec Criton : « L'intuition et les affects de vitalité, non moins que l'abstraction et l'organisation d'un plan mental, font de la musique un vecteur puissant d'hétérogénéité capable de matérialiser des comportements individuels et des mouvements collectifs, capable de traverser les strates du socius, en dehors des mots⁷⁹¹. » Cette conception d'une hétérogénéité de la musique se décèle également chez Dusapin, pour qui la forme musicale « est construite à partir de multiples flux d'énergie qui restent toujours interdépendants sur le plan non seulement stylistique mais aussi structurel⁷⁹² ». Bien évidemment, cette nature hétérogène relevée dans le musical par Criton et Dusapin est étroitement liée au vitalisme (la nature hétérogène et dynamique) propre au vivant. Encore, ce vivant est rapporté, dans la fenêtre deleuzo-guattarienne, à la chaomose plutôt qu'au cosmos. La chaomose n'est pas nécessairement « bordélique » – ce n'est pas le chaos lui-même –, elle rend tout simplement compte d'une vision du monde axant sur les forces de celui-ci, forces essentiellement chaotiques plutôt que cosmiques, les « forces » cosmiques n'étant pas des forces libres, expressives et déterritorialisantes, mais bien territorialisées dans des *formes*. Une telle vision du monde semble concorder avec les initiatives artistiques contemporaines :

Ce à quoi l'on assiste au contraire dans la musique actuelle, c'est à la naissance d'un matériau sonore qui n'est plus du tout une matière simple ou indifférenciée, mais un matériau très élaboré, très complexe ; et ce matériau ne sera plus subordonné à une forme sonore, puisqu'il n'en aura plus besoin : il sera chargé pour son compte de rendre sonores ou audibles des forces qui par elles-mêmes ne le sont pas, et les différences entre ces forces. Au couple *matériel brut-formes sonores*, se substitue un tout autre couplage *matériau sonores élaboré-forces imperceptibles que le matériau va rendre audibles, perceptibles*⁷⁹³.

La création musicale, dans son hétérogénéité, procède sur le mode de la multiplicité, ce dont rend compte Criton en mentionnant que « la vitalité de la création se réorganise sous de multiples formes dans une libre recomposition avec le dehors, dans un travail constant sur le devenir, mais aussi par le ressaisissement ontologique des artistes⁷⁹⁴ », propos qu'elle complète en ajoutant que « plus que jamais,

⁷⁹⁰ « Unique musical forms based on auto organisation in determined compositional systems in which, however, aleatory disturbances play a decisive role ». *Ibid.*

⁷⁹¹ Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 1.

⁷⁹² Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 28.

⁷⁹³ Gilles Deleuze, « Le temps musical », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 243.

⁷⁹⁴ Pascale Criton, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 3.

la musique est un art d'agencer le discontinu, car on ne part plus d'un modèle mais de molécules, de particules, de morceaux épars, anorganiques⁷⁹⁵ ».

Tout cela se concilie au regard des « forces de déterritorialisation de la musique⁷⁹⁶ » évoquées par Deleuze et Guattari dans *MP*, lesquelles sont en lien avec les affects et les percepts musicaux. Criton explique que « Deleuze et Guattari avaient souligné avec force combien la formation d'un territoire est intimement liée à l'expression des affects qui assume avant tout une fonction de marquage, 'la marque fait le territoire'⁷⁹⁷ ». Cela permet d'appréhender « le statut particulier de la musique (du son), comme machine de transformation à même le réel, établissant des rapports de forces à forces (pulsion/cosmos) et de formes à forces, qui ouvrent directement la perception à l'action dans le corps⁷⁹⁸ ». Encore, Criton rapporte que « Guattari insiste sur la consistance hétérogène de la musique, le champ sémiotique avec lequel elle se compose, sa dimension incorporelle, abstraite, sa ductilité contaminante, transversale aux catégories⁷⁹⁹ ». La musique, par son vitalisme fondamental, est donc apte à opérer « une libération des contraintes de la raison qui branche simultanément l'émergence de dynamismes pluriels, une polyphonie sensori-motrice, le registre des affects de vitalité⁸⁰⁰ ». En somme, la création musicale relève d'une volonté active, d'un agir foncièrement vitaliste marqué par une hétérogénéité qui s'exprime en multiplicités. Ainsi, comme l'affirme Dusapin, « composer est un acte. Un acte vivant⁸⁰¹ ».

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 371.

⁷⁹⁷ Pascale Criton, « Micropolitiques du son et de l'image », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 51, automne 2003, p. 44.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 49. Ici, « cosmos » est peut-être à comprendre en tant que monde énergétique de l'ordre de la chaosmose. Pour ses propos, Criton semble inspirée par une lecture de *MP* où, dans « De la ritournelle », Deleuze et Guattari présentent une conception du Cosmos (avec la majuscule !) dans un contexte où ils explorent trois types d'agencements qu'ils associent à trois âges, le classique, le romantique et le moderne. Le Cosmos est alors mis en lien avec les forces et les intensités qui sont généralement associées à la chaosmose : « Dès lors, les forces à capturer ne sont plus celles de la terre [...], ce sont maintenant les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel ». Un peu plus loin, ils précisent que « c'est seulement quand la matière est suffisamment déterritorialisée qu'elle surgit elle-même comme moléculaire, et fait surgir de pures forces qui ne peuvent plus être attribuées qu'au Cosmos ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 422 et 428. La relation entre le chaosmos et le cosmos est en outre évoquée par Deleuze dans un autre ouvrage de la manière suivante : « L'ontologie, c'est le coup de dés – chaosmos d'où sort le cosmos ». Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2011, p. 257. À noter aussi le lien qu'il établit avec la notion de l'« éternel retour » plus loin dans le même ouvrage : « L'éternel retour n'est pas l'effet de l'identique sur un monde devenu semblable, il n'est pas un ordre extérieur imposé au chaos du monde, l'éternel retour est, au contraire, l'identité interne du monde et du chaos, le Chaosmos ». *Ibid.*, p. 382. De toute évidence, une analyse qui porterait précisément sur la distinction entre « Cosmos », « cosmos », « Chaosmos », « chaosmos » et « chaosmose » serait une contribution plus que bienvenue dans la littérature deleuzo-guattarienne.

⁷⁹⁹ Pascale Criton, « L'esthétique déterritorialisée », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 77, 2012, p. 28.

⁸⁰⁰ Pascale Criton, « Micropolitiques du son et de l'image », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 51, automne 2003, p. 49.

⁸⁰¹ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009, p. 126.

Conclusion

Une éthique dans le faire musical ?

L'haptique, cette faculté de toucher conférée à la vision par Deleuze dans *FB*, ne semble pas étrangère à l'audition ainsi qu'à l'effet procuré par certaines œuvres musicales. Plus encore, la présence de propriétés haptiques au sein des œuvres témoigne, parallèlement, d'un paradigme esthétique particulier – chaotique –, et dont la richesse propre au vocabulaire et aux concepts de Deleuze et de Guattari offre à l'entendement les prémices d'une conception, non plus linéaire, mais multilinéaire. La création musicale n'est plus abordée que dans la stricte fenêtre d'une continuité rigide et unidirectionnelle par rapport à un avant passé et à un après à venir, mais comme une diagonale, c'est-à-dire comme une ligne de fuite.

Pour la musique, nous avons préféré emprunter un champ lexical en lien avec l'haptique plutôt qu'en lien avec le figural, ce dernier terme ayant une connotation visuelle très forte. C'est pourquoi nous nous concentrons sur l'idée d'une « musique haptique » plutôt que d'une « musique figurale ». En outre, nous avons souhaité mettre de l'avant cette particularité manifeste de la musique à « donner des frissons »⁸⁰², à fonctionner selon un modèle de sensation de type haptique. Plus encore, nous avons trouvé dans la fenêtre deleuzienne, et par extension, dans celle deleuzo-guattarienne, une pensée si substantielle par rapport à l'haptique, que celle-ci, plus qu'un sens, une faculté ou une capacité, se justifie également comme une perspective esthétique.

L'haptique est un terme relativement récent et dont l'usage conceptuel n'en est encore qu'à ses tout débuts. Riegl a sans doute initié un certain engouement pour cette notion lorsqu'il l'employa afin de distinguer le toucher procuré par une œuvre à la vision de celui procuré par les doigts ou la main et (véhiculé plutôt par le mot « tactile »). Puis, Deleuze l'employa à son tour, le réarticulant dans une conception plus élargie et dans le cadre d'une logique de la sensation, perspective esthétique qu'il rapporte à la peinture figurale de Bacon. Puis, à notre tour, il nous a semblé pertinent de réarticuler l'haptique dans le contexte d'un paradigme, non plus que visuel, mais aussi sonore. Ainsi, l'idée d'une musique haptique n'est pas sans résonance avec les expressions et les processus de l'haptique picturale,

⁸⁰² En effet, il est impossible d'avoir des frissons sans stimulation du système nerveux, car les muscles horripilateurs sont contrôlés par le système nerveux autonome sympathique, lequel fonctionne indépendamment de notre volonté.

d'autant plus qu'elle rejoint plusieurs éléments en lien avec la conception deleuzo-guattarienne du musical caractérisée par le moléculaire.

Néanmoins, la perspective d'une musique haptique débouche sur certaines zones où un calque direct avec les principes de l'haptique développés dans le contexte pictural est délicat, notamment sur un point de prime importance : l'impossibilité de désigner de manière absolue une œuvre musicale par un objet empirique fixe et immuable. En effet, si Deleuze tire toute sa conception de l'haptique directement à partir des toiles de Bacon, en musique, un tel exercice est insuffisant. Cela conduit donc à dégager pour la musique trois pôles moteurs de l'haptique : l'objet, la perception et l'attitude. Ces trois pôles sont déterminants par rapport à la présence et à l'expression de propriétés haptiques dans l'œuvre musicale, mais aussi, à plus large échelle, quant à l'affirmation d'une perspective esthétique de l'ordre de l'haptique dans le processus de création de l'œuvre, et plus globalement, dans le faire musical.

L'haptique comme perspective esthétique est traduite par la conception du figural telle que présentée par Deleuze dans le contexte pictural de *FB*. Dans cet ouvrage, une périodisation des tendances artistiques empruntées par la peinture occidentale retrace le parcours de la présence de propriétés haptiques au sein des œuvres. Prenant pour point de départ l'art égyptien, tout comme c'était le cas pour Riegl, Deleuze souligne ensuite une absence de plus en plus marquée de telles propriétés dans les œuvres des autres tendances. En revanche, il constate une réapparition des propriétés haptiques dans les toiles de Bacon, caractérisant ses œuvres par le terme « figural », et distinguant l'haptique baconienne de celle égyptienne par le contexte d'une logique de la sensation où l'haptique issue de la proximité de l'art égyptien est « promue », dans les œuvres de Bacon, en celle de l'ordre d'une rencontre.

L'haptique figurale est rapportée au jeu de trois éléments que Deleuze pose comme fondamentaux dans la peinture de Bacon : la structure matérielle, la Figure et le contour. Ces trois éléments sont eux-mêmes pris dans un jeu avec d'autres éléments, lesquels sont notamment le diagramme, la couleur, la modulation de la couleur (colorisme), le mouvement et le rythme. Déjà, tout cela n'est pas sans point de résonance avec la musique...

Afin d'interroger le potentiel d'une convergence de l'haptique au musical, il importait de saisir le paradigme déjà brossé par Deleuze et Guattari par rapport à la musique. Ainsi, l'ouvrage *MP* constitue une source clef quant aux rares discours des deux philosophes à propos de la musique. Dans *MP*, la création musicale est rapportée au moléculaire, et la représentation musicale au molaire. En outre,

Deleuze et Guattari leur associent des systèmes particuliers, lesquels marquent le mode de fonctionnement de ces musiques : le système ponctuel est rapporté à la musique molaire, alors que le système multilinéaire est associé à la musique moléculaire. Encore, ces systèmes peuvent à leur tour être apparentés à la distinction entre le rhizome et l'arbre : le système ponctuel aborde un fonctionnement arborescent, alors que le système multilinéaire est rhizomatique. Les discours de Deleuze et de Guattari sur la création artistique en valorisent une perspective ancrée dans une conception ontologique marquée par l'idée d'une chaosmose, ce dont rend compte la notion de musique moléculaire. Plus encore, cette conception véhicule une profonde dimension dynamique marquée par le vivant, ce qui fait de la création plus qu'un simple objet de contemplation, ce qui peut se traduire, par exemple, en musique, par la notion de pensée-musique.

L'haptique musicale, tout comme celle picturale, s'exprime, trouve consistance et fonctionne selon certains principes particuliers, dont trois ont été étudiés dans le cadre de ce mémoire : le devenir comme principe dynamico-temporel, l'indiscernabilité comme principe de « localité », et le modèle analogique comme principe opératoire. L'haptique se décèle dans les œuvres où le devenir est posé comme un principe dynamico-temporel, c'est-à-dire où le temps est rendu sensible, où l'histoire s'incarne elle-même dans un devenir, autrement dit, dans un mouvement de changements continus de l'ordre des déformations. Les œuvres haptiques témoignent ainsi d'une intensité propre aux mouvements du devenir. Mais cela n'est pas suffisant. L'haptique se décèle en outre lorsqu'il y a indiscernabilité. Celle-ci agit comme un principe de « localité » de l'haptique, les tensions résultant de l'indiscernabilité étant haptiques, puisque qu'elles relèvent d'une émancipation complète de toute assignation au majoritaire et au minoritaire quantitatif : elles marquent davantage la dynamique d'un devenir (indiscernable) que la confrontation entre deux rapports de pouvoir. La constitution d'une zone d'indiscernabilité est rendue possible, en peinture, par une essence hystérique, et en musique, par une essence schizophrénique, lesquelles sont attribuées par Deleuze et Guattari à ces arts. Enfin, tant pour la peinture que pour la musique, le modèle analogique marque le principe opératoire de l'haptique dans le cadre d'une logique de la sensation. En effet, celui-ci se caractérise, non pas par la similitude, mais par la modulation. Le modèle analogique est distingué de celui digital, le premier étant rapporté au figural alors que le second est rapporté à la figuration. Par extension, ces modèles empruntent respectivement au fonctionnement des systèmes multilinéaire et ponctuel, le premier étant associé à la musique moléculaire, et le second au molaire.

L'exercice d'extraction de l'haptique depuis son contexte visuel afin de l'appliquer à un paradigme de l'audible apporte une richesse considérable aux discours sur les arts. Un tel exercice pose un certain éventail de problèmes, mais l'étude de ces derniers aura permis de déboucher sur des perspectives originales. Ainsi, il en ressort que si la convergence de l'haptique picturale et de l'idée d'une haptique musicale fait intervenir tout un jeu de nuances, cela conduit finalement à une bonification de la notion même d'« haptique », ce qui enrichit parallèlement les paradigmes artistiques des arts visuels et sonores lorsqu'ils sont saisis dans la fenêtre de la logique de la sensation. Au cours de ce mémoire, nous avons mis en relation l'haptique avec des univers musicaux très différents, et plus particulièrement, ceux de Criton et de Dusapin. Assurément, l'haptique n'est pas un genre ni une catégorie. L'haptique musicale désigne toute musique qui sollicite un sens haptique constitué au niveau de l'oreille, de l'audition, et non pas qu'au niveau de l'œil ou de la vision, comme c'est le cas dans le paradigme pictural. En outre, si la présence de l'haptique se détermine à partir de l'œuvre, dans le paradigme de l'audible, l'œuvre ne se réduit pas nécessairement qu'à un objet physique, ce qui fait que la présence de l'haptique est assurée par le jeu de différents pôles moteurs, comme celui de l'objet, de la perception et de l'attitude. Puisque la musique est un art dont l'expression implique une certaine muabilité (contrairement à un objet fixe), il est alors possible de considérer que, dans un paradigme de l'audible, l'haptique est perpétuellement « en puissance » dans chaque œuvre. En musique, l'haptique n'est pas absolue, mais elle est possible à chaque manifestation musicale. Cela implique alors que l'haptique musicale a un potentiel très fort de réalisation, c'est-à-dire d'être mise « en acte ». En contrepartie, cela implique aussi des incidences éthiques qui interrogent une certaine dimension qui relève de la responsabilité, cette dernière étant imputable à toute entité agissante dotée d'une volonté et d'une capacité à penser, et dont chaque action engendre nécessairement son lot de conséquences. Cette dimension s'exacerbe d'autant plus considérant que la création elle-même est toujours à risque de constituer un territoire, de composer une majorité dominante qui rompt le flux du devenir.

Ainsi, bien que le vocabulaire conceptuel varie en fonction des divers secteurs artistiques abordés dans les ouvrages de Deleuze et de ceux qu'il a coécrits avec Guattari, il s'en dégage néanmoins un fil conducteur d'une grande cohésion : *tous ces discours visent à promouvoir et à favoriser une expression mineure des pratiques artistiques, et ce, d'après la conviction d'une relation nécessaire entre la création et le vivant – laquelle est qualifiée par le devenir –, d'où l'intérêt d'un art aux propriétés haptiques et d'un bon goût figural associé à l'expérience de ces œuvres.*

Néanmoins, la figuration n'est pas à rejeter complètement, au contraire. Deleuze et Guattari sont des vitalistes posant la création comme une volonté de puissance qui affirme la vie. C'est pourquoi leur esthétique découle d'une logique de la sensation : elle véhicule forces et puissances à travers le corps. Encore, la perspective d'une logique de la sensation sert essentiellement la création, alors que la figuration invite à la contemplation de formes et de territoires désormais clichés. Deleuze reconnaît lui-même qu'il est impossible de se passer totalement de la figuration conservée : « Il y a une certaine écoute de celui qui est ému par une musique, et qui consiste à faire des associations. [...] Et ce serait un tort de dire que ce niveau d'écoute est grotesque, on en a tous besoin, y compris [...] le compositeur⁸⁰³. » Si la création trouve une voie naturelle dans la logique de la sensation, la figuration conservée peut aussi servir l'artiste, par exemple dans le cadre de sa formation ou afin de s'orienter par rapport aux créations existantes. La figuration conservée a donc une utilité pédagogique pertinente. Or, rappelons-le, elle est aussi le lieu des rétentions molaires, et de ce fait, elle n'est pas sans risques pour la création. C'est pourquoi l'artiste doit prendre une part active dans la création de l'œuvre, dont le pôle moteur de l'attitude est en partie garant.

Cette non-passivité de l'artiste vis-à-vis de l'œuvre nous conduit au constat que l'haptique, relevant d'une logique de la sensation, dépasse les seules frontières d'un paradigme esthétique, et que nombre des voies qu'elle trace semblent déboucher de façon pertinente vers le domaine de l'éthique. Les trois pôles moteurs de l'haptique musicale présentés au chapitre 1 mettent en évidence l'ampleur du « faire ensemble » ou du monde de l'art mobilisé par la création d'une œuvre musicale. Cette dimension « communautaire/collective », multiple et hétérogène, est fondamentalement au cœur de la création dans le cadre d'une conception haptique de la musique. Deleuze mentionne justement que concevoir la musique dans une logique de la sensation – comme une affaire de capture et de présence de forces – décloisonne la musique elle-même de sa dimension proprement esthétique ou technique :

Et c'est là que les non-musiciens peuvent, malgré leur incompetence, se rencontrer plus aisément avec les musiciens. La musique n'est pas seulement l'affaire des musiciens, dans la mesure où elle rend sonores des forces qui ne le sont pas, et qui peuvent être plus ou moins révolutionnaires, plus ou moins conformistes, par exemple, l'organisation du temps⁸⁰⁴.

Dans *Chaosmose*, Guattari soutient également le rapport de cette fenêtre esthétique à l'éthique :

Le nouveau paradigme esthétique a des implications éthico-politiques parce que parler de création c'est parler de responsabilité de l'instance créatrice à l'égard de la chose créée,

⁸⁰³ Gilles Deleuze, « Le temps musical », *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 242.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 244.

inflexion d'état de choses, bifurcation au-delà des schémas préétablis, prise en compte, là encore, du sort de l'altérité dans ses modalités extrêmes⁸⁰⁵.

Ce à quoi il ajoute un peu plus loin :

L'artiste, et plus généralement la perception esthétique, détachent, déterritorialisent un segment du réel de façon à lui faire jouer le rôle d'un énonciateur partiel. L'art confère une fonction de sens et d'altérité à un sous-ensemble du monde perçu. Cette prise de parole quasi animiste de l'œuvre a pour conséquence de remanier la subjectivité et de l'artiste et de son « consommateur ». [...] L'œuvre d'art, pour ceux qui en ont l'usage, est une entreprise de décadre, de rupture de sens, [...] qui entraînent le sujet vers une recréation et une réinvention de lui-même⁸⁰⁶.

Le Garrec souligne à son tour le rapprochement de la création à l'éthique lorsqu'il explique que la déterritorialisation, en tant que mouvement de création, « n'est donc pas un concept spatial, extensif, mais une éthique : une manière de vivre, en dehors des habitudes, des moles, des strates qui fixent les identités et les territoires⁸⁰⁷ ». Cette dimension éthique qui se dégage de la fenêtre deleuzo-guattarienne sur la création est indubitablement originale et d'un intérêt fertile pour de futures recherches. En effet, une certaine *attitude* est continuellement engagée – tant de la part des créateur·rice·s, des artistes, que du public – dans le processus, non seulement de conception et de création d'une œuvre, mais aussi dans celui de sa diffusion et de sa manifestation. La question n'est plus de savoir si un parallèle éthique se constitue à partir d'une conception esthétique orientée sur des valeurs haptiques. Il s'agit dès lors de s'interroger sur la qualité d'une telle éthique, son mode opératoire, car à son tour, une éthique qui découle d'une logique de la sensation comporte des risques qui lui sont propres. Comment encourager à la fois l'expression de la sensation tout en évitant ses débordements ?

⁸⁰⁵ Félix Guattari, *Chaosmose* [1992], France, Lignes, 2022, p. 156.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁰⁷ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010, p. 193.

Références bibliographiques

Ouvrages

- BAILLY, Anatole, *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français* [1894], Vanves Cedex (France), Hachette, 2018.
- BOGUE, Ronald, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts* [2003], Abingdon et New York, Routledge, 2013.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1987.
- BUYDENS, Mireille, *Sahara : L'esthétique de Gilles Deleuze*, France, Vrin, 2005.
- CAMPBELL, Edward, *Music after Deleuze*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013.
- CHARLES, Daniel, *Musiques nomades*, Paris, Éditions Kimé, 1998.
- CHOUVEL, Jean-Marc et Pascale CRITON (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée-musique*, Paris, Cdmc, 2015.
- CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy* [1998], Cambridge University Press, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens* [1969], Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps* [1985], Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque* [1988], Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers 1972-1990* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris, 2015.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2013.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- DOSSE, François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari : Une biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007.
- DUSAPIN, Pascal, *Une musique en train de se faire*, France, Éditions du Seuil, 2009.
- DUSAPIN, Pascal et Maxime MCKINLEY, *Imaginer la composition musicale : Correspondances et entretiens (2010-2016)*, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.
- GOEHR, Lydia, *Le musée imaginaire des oeuvres musicales* [1992], Paris, La rue musicale, 2018.
- HULSE, Brian et Nick NESBITT (éd.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music* [2010], Abingdon et New York, Routledge, 2016.
- LEBLANC, Jimmie, *Fil rouge : Les concepts de figure et de texture performatives comme fondements d'une approche expérientielle de la musique*, thèse de doctorat, Université McGill, Montréal, 2013.
- LEBLANC, Jimmie, « Towards a Figural Paradigm in Music. Capture of Forces and Logique of Sensation in *Géométries de l'abîme* (LeBlanc), *In Vivo* (Cendo), and *The Restoration of Objects* (McCormak) », dans DE ASSIS, Paulo et Paolo GIUDICI (éd.), *The Dark Precursor. Deleuze and Artistic Research*, Leuven University Press, 2017, p. 114-127.
- LE GARREC, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Édition Ellipses, 2010.
- LEHMANN, Harry, *La révolution digitale dans la musique : Une philosophie de la musique* [2012], traduit de l'allemand par Martin Kalternecker, Paris, Éditions Allia, 2017.
- MENGER, Pierre-Michel, 2001, *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- MOISALA, Pirkko ; Taru LEPPÄNEN, Milla TIAINEN et Hanna VÄÄTÄINEN (éd.), *Musical encounters with Deleuze and Guattari*, New York, Bloomsbury Academic, 2017.
- MUSSAT, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2002.
- PARROCHIA, Daniel, *Philosophie et musique contemporaine : Ou le nouvel esprit musical*, France, Éditions Champ Vallon, 2006.
- RABY, John, *Gilles Deleuze : Musique, philosophie et devenir*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2015.
- RICHARD, Robert, *Claude Vivier ou la machine désirante*, Montréal, Varia, 2017.
- SASSO, Robert et Arnaud VILLANI (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis : Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française, Cahier n° 3, printemps 2003.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2005.
- SCHERZINGER, Martin (éd.), *Music in Contemporary Philosophy*, Abingdon et New York, Routledge, 2016.
- SMALL, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998.
- TROTTIER, Danick, *Le Classique fait pop ! : Pluralité et décloisonnement des genres*, Gatineau, XYZ, 2021.

Articles

- APRILL, Olivier, Pascale CRITON et Jean-Claude POLACK, « L'instant *d*. Extraits d'un entretien », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 30, printemps 1997, p. 7-12. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/chime.1997.2118> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- BEAULIEU, Alain, « L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes », *AE Revue canadienne d'esthétique*, vol. 9, printemps 2004.
- CAMPBELL, Iain, « John Cage, Gilles Deleuze, and the Idea of Sound », *Parallax*, vol. 23, n° 3, 2017, p. 361-378.
- CRITON, Pascale, « Le bruit du temps », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 40, automne 2000, p. 1-3. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/chime.2000.1190> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- CRITON, Pascale, « Énonciations esthétiques mineures », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 43, été 2001, p. 9-12. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/chime.2001.2546> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- CRITON, Pascale, « Micropolitiques du son et de l'image », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 51, automne 2003, p. 43-49. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/chime.2003.1652> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- CRITON, Pascale, « Bords à bords : Vers une pensée-musique », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 2007, p. 1-11. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/lepportique.1366> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- CRITON, Pascale, « Mobilité et hétérotopie », *Filigrane*, 2011.
- CRITON, Pascale, « L'esthétique déterritorialisée », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 77, 2012, p. 23-34. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2-page-23.htm> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- CRITON, Pascale, « Variables, process et degré zéro », *La deleuziana – online Journal of Philosophy*, n° 10, 2019, p. 291-309 : <http://www.ladeleuziana.org/2019/12/10/10-rhythm-chaos-and-nonpulsed-man/> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- CRITON, Pascale et Sharon KANACH, « L'art des (petites) différences », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 2, 2019, p. 19-32. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1062565ar> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- COHEN-LEVINAS, Danielle, « Du temps musical », *Musurgia*, vol. 2, n° 1, Préparation aux épreuves d'analyse musicale (1995), 1995, p. 71-82.

- DELUME, Caroline et Makis SOLOMOS, « De la fluidité du matériau sonore dans la musique de Pascale Criton », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 38, 2002, p. 40-53. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-40.htm> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- DESCARSIN, François, « Chaos – Milieux – Rythmes », *Filigrane*, n° 13, mis à jour en janvier 2012 : <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=416> (dernière consultation le 30 avril 2021).
- DUSAPIN, Pascal et Philippe LIERDEMAN, « Il n’y a pas de musique pure », *Revue des Deux Mondes*, mars 2006, p. 143-149. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44191647> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- DUSAPIN, Pascal, « Composer avec la vie », *La cause freudienne*, n° 70, 2008, p. 213-228. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-3-page-213.htm> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- EWELL, Philip A., « Music Theory and the White Racial Frame », *Music Theory Online*, vol. 26, n° 2, 2020 : <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html> (dernière consultation le 24 janvier 2022).
- GUATTARI, Félix et Luis Ignacio DA SILVA LULA, « Un futur qui est déjà là », *Multitudes*, vol. 4, n° 14, 2003, p. 175-190.
- JACQUES, Vincent, « Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n° 1, 2005, p. 1-23.
- LEBLANC, Jimmie, « Musical Form as a Complex of Virtual Problematic Fields and Processes of Actualization: Emergent Teleologies in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Op. 47 (1803) », *Principles of Music Composing XX: Phenomenon of Teleology*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2020.
- LEROUX, Philippe, « ...phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l’œuvre musicale », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 21, n° 2, 2011, p. 29-48.
- MAJEAU-BETTEZ, Emanuelle, « Rencontres et ‘émotions nouvelles’ : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 1, 2019, p. 51-62. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1059427ar> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- MONTEBELLO, Pierre, « Deleuze et Boulez », *Limiar*, vol. 2, n° 4, 2016, p. 12-22. Disponible en ligne : <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/articulo/download/9255/6784> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- NUBEL, Jonathan, « Le timbre baroque dans *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », *Musimédiane*, n° 7, 2013, p. 1-10.
- OUELLET, Pierre, « Corps sonores : *Aufgang* et *Outscape* de Pascal Dusapin », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 1, p. 39-49. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1059426ar> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- PAQUIER, Patrick, « Écriture et corps chez Pascal Dusapin », *La Cause du Désir*, n° 98, 2018, p. 82-86. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-1-page-82.htm> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- SCHERZINGER, Martin, « Musical Modernism in the Thought of ‘Mille Plateaux’ and Its Twofold Politics », *Perspectives of New Music*, vol. 46, n° 2, 2008, p. 130-158.
- STOÏANOVA, Ivanka, « Pascal Dusapin: Febrile music », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 183-196. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.1080/07494469300640261> (dernière consultation le 07 septembre 2023).
- OTA, Yoshitaka, « What is ‘the Haptic’?: Consideration of *Logique de la Sensation* and Deleuze’s theory of sensation », *Aesthetics*, 2013, n° 17, p. 13-24.

Glossaire

Chaosmose : La chaosmose est une conception du monde qui pose comme « cosmos » l'idée d'un univers fondamentalement composé de forces énergétiques plutôt que de formes organisées. La chaosmose n'est pas le chaos, mais un agencement dérivé des forces du chaos.

Colorisme : Le colorisme désigne la modulation de la couleur basée sur des rapports de tonalité (intensité, chaud-froid, contraction-expansion) plutôt que sur des rapports de valeur (luminosité, clair-obscur). Selon la théorie des couleurs, la valeur est déterminée en fonction du mélange d'une couleur avec du blanc ou du noir (par exemple, un rouge clair ou foncé), alors que la tonalité concerne le mélange d'une couleur avec une autre couleur (par exemple, le pourpre et le vermillon).

Devenir : Pour Deleuze et Guattari, le devenir marque le passage d'un état à un autre, plutôt que le simple passage du temps. À cet effet, il se pose comme le principe dynamico-temporel de l'haptique.

Diagramme : Le diagramme est un champ de forces et de puissances manuelles (traits et taches) dont l'usage permet d'incorporer des possibilités de faits dans l'œuvre, mais où la sensation est déchaînée. L'artiste doit donc le rendre opératoire par la manipulation. Dans le cadre d'une logique de la sensation, il y a non seulement incorporation du diagramme au sein de l'œuvre, mais celui-ci est contrôlé de telle manière que la sensation n'échappe pas à la capture et qu'elle demeure détectable. L'échec manuel d'une œuvre résulte d'une manipulation insuffisante du diagramme (la sensation est déchaînée et échappe à la capture), alors que l'échec visuel d'une œuvre résulte d'un contrôle excessif du diagramme (la sensation est étouffée et indétectable).

Haptique : L'haptique, notion puisée par Deleuze chez Alois Riegl, est un sens du toucher constitué par un organe non tactile/manuel. Ainsi, dans le contexte pictural, le sens de l'haptique est accordé à la vision (œil). Dans le contexte musical, l'haptique est un sens constitué au niveau de l'audition (oreille). Dans l'univers deleuzien, l'haptique est, dans une plus large mesure, un paradigme esthétique. Elle marque l'espace de la tendance de l'art égyptien et des œuvres de Bacon, mais aussi la relation complètement émancipée entre les organes de l'artiste (en peinture, la relation entre l'œil et la main ; en musique, celle entre l'œil, la main et l'oreille), où elle constitue la valeur de la main de type haptique. Enfin, dans le cadre de la logique de la sensation, l'haptique est rapportée, dans le contexte pictural, au

figural de Bacon, alors que dans le contexte musical, l'haptique pourrait être rapportée à la musique moléculaire.

Indiscernabilité : L'indiscernabilité relève d'un brouillage, d'un flou, plutôt que d'une réelle imperceptibilité. L'indiscernabilité a pour conséquence de rendre toute distinction inassignable, dont notamment les rapports de domination (organes, minoritaire/majoritaire, etc.). Ainsi, cette notion marque le principe de « localité » de l'haptique, dans le sens où l'haptique se localise dans des zones d'indiscernabilité.

Logique de la sensation : Si la sensation, à ne pas confondre avec le *sentiment*, caractérise l'expérience de l'action de forces sur le système nerveux, la logique de la sensation désigne quant à elle l'expérience de la sensation, non seulement détectable, mais capturée tant au niveau du corps que du cerveau. La logique de la sensation renvoie toujours à l'opération réussie de la sensation. Dans cette perspective, la sensation peut être détectée et capturée.

Modèle analogique : L'analogie renvoie à la modulation plutôt qu'à la similitude. Le modèle analogique fonctionne par analogie/modulation en mobilisant un diagramme, et il opère des déformations. Impliqué dans les principes de la figuration retrouvée, le modèle analogique marque le mode opératoire de la logique de la sensation et, par extension, de l'haptique. C'est de ce modèle que résulte le figural.

Modèle digital : Le modèle digital renvoie aux « digits », c'est-à-dire à l'activité cérébrale de l'œil, que Deleuze associe à l'image d'un « doigt qui compte ». Le modèle digital fonctionne par code et programme, et il opère des transformations. Impliqué dans les principes de la figuration conservée, le modèle digital marque le mode opératoire de la logique de la représentation. C'est d'un tel modèle que résulte la figuration et l'abstraction.

Molaire/moléculaire : Le molaire est l'agencement des formes. En mobilisant un système ponctuel fait de points et de lignes qui établissent des liaisons localisables, le molaire est associé à la représentation. Le moléculaire est l'agencement des forces. En mobilisant un système multilinéaire fait de véritables diagonales qui constituent des lignes de fuite, le moléculaire est associé à la sensation.

Territorialisation/déterritorialisation/reterritorialisation (mouvements territoriaux) : La territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation sont des processus qui expriment les mouvements empruntés par un « territoire ». Un territoire est une forme constituée de telle sorte qu'elle

s'exprime comme un cliché. Les mouvements territoriaux renvoient à la formation/transformation ((re)territorialisation) et à la déformation (déterritorialisation).