



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

**ÉCOLE DOCTORALE V: Concepts et langages
Laboratoire de recherche Patrimoines et Langages Musicaux**

T H È S E en Cotutelle
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
Et de l'UNIVERSITÀ Di BOLOGNA
Discipline/ Spécialité : Musicologie

Présentée et soutenue par :

Brent WATERHOUSE

le : 17 septembre 2012

**Strates, plan, rhizome. John Cage et la
philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari**

Sous la direction de :

M. Jean-Marc CHOUVEL
M. Maurizio GIANI

Professeur à l'Université de Reims
Professeur à l'Università di Bologna

JURY

M. Jean-Marc CHOUVEL
Mme Pascale CRITON
Mme Michela GARDA
M. Maurizio GIANI
Mme Enrica LISCIANI PETRINI
Mme Anne SAUVAGNARGUES

Professeur à l'Université de Reims
Experte
Professeur à l'Università di Pavia
Professeur à l'Università di Bologna
Professeur à l'Università di Salerno
Professeur à l'Université de Paris-Nanterre

Si l'on recense toutes les occurrences de la musique dans les textes de Deleuze et de Deleuze et Guattari, on peut voir émerger plus de cent-cinquante références à des compositeurs, chanteurs, œuvres ou à des éléments de théorie musicale. Les occasions où apparaît John Cage sont appréciables non pour leur nombre mais pour leur importance philosophique. Parmi les aspects de la pensée musicale de Cage qui ont attiré l'attention de Deleuze et Guattari, un premier groupe d'éléments concerne l'élargissement des limites du matériau musical. Par exemple, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, la voie spécifiquement cagienne pour donner à la musique une « épaisseur matérielle » consiste, pour Deleuze et Guattari, dans « la redéfinition du percept en fonction du bruit, du son brut et complexe ». Ou encore, on trouve une allusion à 4'33'' dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, où le silence cagien est associé à la recherche d'une « pure matière sonore », laquelle remplace toute « musique composée et sémiotiquement formée ». Un deuxième aspect de la musique de Cage qui a été repris par Deleuze à plusieurs occasions concerne le temps musical : si la fonction du chef d'orchestre dans certaines compositions de Cage est celle d'un « horloge à vitesses variables », il s'agit pour Deleuze d'une manière de libérer le temps ou de créer de « nouveaux rapports de vitesse et de lenteur » (voir paragraphe 2.2.2.2).

Dans *L'Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari reprennent la définition cagienne de la musique expérimentale. Ce terme désigne dans les mots de Cage « non pas un acte destiné à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est inconnue » ; pour cette raison, Deleuze et Guattari retrouvent dans la musique de Cage un « pur processus qui s'accomplit, et qui ne cesse d'être accompli en tant qu'il procède ». Le caractère de processus de la musique de Cage fait partie en outre du passage de *Mille plateaux* consacré au plan de consistance où les deux philosophes voient en Cage le musicien qui « le premier, a déployé le plus parfaitement ce plan sonore fixe qui affirme un processus contre toute structure et genèse [...] et où le silence comme repos sonore marque aussi bien l'état absolu du mouvement » (certaines compositions de Cage posent la question de la consistance sur le même mode problématique avec lequel elle est pensée par Deleuze et Guattari). Pour ce rapport singulier avec les concepts principaux de la philosophie de Deleuze et Guattari que sont le processus ou le plan de consistance, Cage représente un cas privilégié dans les études autour de Deleuze et la musique.

Une dernière présence de Cage dans les textes de Deleuze et Guattari, bien que moins évidente, ne peut être négligée : il s'agit de la partition qui figure au début du chapitre initial de *Mille plateaux*, c'est-à-dire le *Piano Piece for David Tudor N° 4*, morceau final du cycle des *Pièces de chair II* pour voix et instruments (1958-1960) de Sylvano Bussotti. L'inspiration cagienne de cette partition apparaît dans sa notation graphique et dans les modes expérimentaux de production du son ; les deux aspects témoignent de la rencontre entre Bussotti et Cage aux cours de Darmstadt en 1958. Le troisième 'pentagramme' de la pièce constitue pourtant un hommage encore plus clair à Cage : les cinq lignes brisées et divergentes de ce pentagramme, qui représentent autant de paramètres du son, reprennent explicitement les *Variations I* de Cage, c'est-à-dire le diagramme compositionnel en feuilles transparentes présenté par Cage dans les mêmes cours à Darmstadt en 1958. Pour une hypothèse sur les raisons qui ont amené Deleuze et Guattari à inclure cette

partition dans *Mille plateaux* comme « illustration » du premier chapitre, on pourrait considérer un essai publié par Daniel Charles en 1976, l'année même où ce chapitre a été publié comme livret autonome, intitulé *Rhizome*. Dans « Gloses sur le Ryoanji », Charles trouve de fortes affinités entre le concept deleuzo-guattarien de rhizome et la musique de Cage ; vu que Charles évoque la pièce de Bussotti dans *Pour les Oiseaux*, et que dans le décennie en question Charles et Deleuze tenaient tous deux leurs séminaires à l'Université de Vincennes, on peut formuler l'hypothèse que Charles ait eu un rôle dans la choix de la partition de Bussotti en tant qu'illustration du premier chapitre de *Mille plateaux*.

Le premier chapitre de la présente recherche est consacré aux aspects matériels et formels de la musique composée par Cage entre 1939 et 1952, et à la conception cagienne de la composition musicale en tant qu'intégration de quatre opérations différentes ; ces deux aspects sont référés à un premier modèle topologique deleuzo-guattarien, le système des strates et de la stratification exposé dans le troisième chapitre de *Mille plateaux*. Le premier sens accordé aux strates et à la stratification – tout comme dans les deux autres chapitres de la présente recherche, consacrés au plan et au rhizome – concerne les espaces-temps de la musique de Cage. La forme musicale qu'on peut qualifier de 'stratifiée' est celle que Cage définissait comme « structure micro-macrocosmique » ; elle se présente dans la majorité de ses compositions pour ensemble de percussions, pour piano préparé et pour autres ensembles instrumentaux dans la période en question, et a été utilisée par Cage en outre dans ses premiers textes performatifs, le *Discours sur rien* (1950) et le *Discours sur quelque chose* (1951). Dans cette structure, une seule série de chiffres définit la longueur des petites et des grandes sections d'une composition, et exprime donc les proportions des deux seuls niveaux d'orientation formelle offerts à l'auditeur. Puisque cette forme se déroule parallèlement sur un niveau local et sur un niveau global, elle peut être représentée spatialement par l'image des deux seules couches ou strates qui s'étendent horizontalement, l'une emboîtée dans l'autre. On y retrouve les caractères de la stratification décrite par Deleuze et Guattari dans le chapitre de *Mille plateaux* intitulé *La géologie de la morale : l'identité des proportions des deux niveaux* exclut la possibilité de déduire le niveau local du niveau global ou vice versa, donnant au contraire un cas élémentaire de la « présupposition réciproque » essentielle à l'acception deleuzo-guattarienne du terme « stratification ». En outre, en 1992 Cage dira de cette forme que sa « façon de subdiviser le temps me semblait convaincante autant que la forme d'un cristal », et déjà dans les années cinquante Boulez la définissait comme une forme « cristalline » ; de leur côté, Deleuze et Guattari rappellent que « le cristal est l'expression macroscopique d'une structure microscopique », de façon que la distinction entre l'expression molaire et le contenu moléculaire est en ce cas seulement « de grandeur ou d'échelle [...]. C'est la résonance, la communication survenant entre les deux ordres indépendants qui instaure le système stratifié »¹.

Une deuxième raison pour se tourner vers le système des strates et de la stratification pour mieux comprendre la première période créative de Cage réside dans un lien entre le schème quadripartite qui en ce moment résume pour Cage la composition musicale, et les quatre éléments qui constituent la double articulation que Deleuze et Guattari reprennent de Hjelmslev en l'appelant « fonction de stratification ». En ce moment, Cage conçoit la composition comme une intégration de quatre opérations distinctes, qu'il appelle les matériaux et la méthode, la structure et la forme. Si la première catégorie se réfère évidemment à la recherche cagienne sur l'élargissement des matériaux de la musique, à partir des objets quotidiens ou industriels intégrés dans ses ensembles de percussions, la deuxième catégorie représente selon Cage « la manière de procéder d'une note à l'autre », c'est-à-dire de contrôler l'ordre linéaire des sons sur une échelle restreinte. Si par « structure » Cage entend les proportions entre les parties d'une composition, lesquelles se définissent uniquement par leur longueur temporelle, avec le terme de « forme » il entend la « morphologie de la continuité » ou la ligne vivante d'une pièce musicale. Les quatre aspects de la composition sont donc d'un côté les matériaux sonores et la manière d'établir des micro-connections entre eux (matériaux et méthode), et de l'autre les blocs formels et la manière de les traverser (structure et forme). Ils sont assimilables aux quatre éléments de la double articulation, c'est-à-dire une substance et une forme du contenu, et une forme et une substance de l'expression. Deleuze et Guattari résument ainsi les rapports entre eux : « la première articulation choisirait ou prélèverait [...] des unités moléculaires ou quasi moléculaires métastables (*substances*) auxquelles elle imposerait un ordre statistique de liaisons et successions (*formes*). La deuxième articulation opérerait la mise en place de structures stables, compactes et fonctionnelles (*formes*) et constituerait les composés molaires où ces structures s'actualisent en même temps (*substances*) »².

Dans la pensée de Deleuze et Guattari, la double articulation n'est ni un modèle statique ni le signe d'une philosophie structuraliste ; elle occupe au contraire une certaine position à l'intérieur des systèmes dynamiques qui caractérisent leurs textes, et représente donc un point d'équilibre précaire dans leur constructivisme philosophique (par exemple, dans le premier chapitre de *Kafka. Pour une littérature mineure*, la double articulation succède au concept de rhizome, et prépare celui d'une « pure matière sonore »). Dans cette direction, il est vrai que le point d'intégration majeur entre les éléments de la composition cagienne peut être identifié dans un groupe de travaux composés entre 1946 et 1950 (par exemple, les *Sonates et Interludes*, ou le *String Quartet in Four Parts*) ; il est pourtant vrai aussi que cet équilibre n'est qu'un moment le long d'une trajectoire dans laquelle seront introduits bientôt des éléments tels que le hasard ou le silence, destinés à disjoindre peu à peu les éléments précédemment intégrés. Par exemple, l'effet des silences qui apparaissent dans le troisième mouvement du *Concerto pour piano préparé et orchestre* (1951), construit encore avec une structure micro-macrocosmique, est d'effacer une partie du contenu d'une section ou de l'autre, et donc de rendre partiellement inopérants les divisions structurelles ; dans cette manière, la distinction entre les deux niveaux disparaît, ce qui marque la sortie d'un système stratifié pour

se situer sur une structure indivise ou planaire, c'est-à-dire le deuxième des modèles topologiques auxquelles la présente recherche fait référence.

Pour Deleuze et Guattari, « c'est sans doute John Cage qui, le premier, a déployé le plus parfaitement [un] plan fixe sonore » : dans le deuxième chapitre de la présente recherche on propose un certain nombre de sens musicologiques où entendre la manière spécifiquement cagienne de réaliser un « plan fixe sonore ». En premier lieu, le plan fixe sonore de Cage est pour Deleuze et Guattari comparable au plan fixe cinématographique, ou une position immobile de la caméra qui permet d'enregistrer le mouvement moléculaire intérieure au cadre. En ce sens, on peut penser que dans 4'33'' Cage a trouvé une manière équivalente de 'fixer' le plan sonore, en faisant de la durée – le seul paramètre de sa pièce silencieuse que Cage a 'composé' – un cadre en soi immobile mais capable de capturer ou d'enregistrer le mouvement moléculaire des sons ambiants.

De la même manière, toutes les œuvres 'cartographiques' examinées dans le deuxième chapitre peuvent être comprises comme 'planaires' au sens de Deleuze et Guattari, en raison de leur durée formelle indivise. Les matériaux utilisés dans ces compositions ne sont pas différenciés d'une partie à l'autre, ce qui introduirait une articulation structurale ; au contraire, l'étendue non subdivisée d'espace-temps est un lieu en soi immobile pour la variation continue des événements sonores, si on peut entendre le dosage variable de hasard et d'indétermination dans les compositions de Cage comme autant de manières de réaliser ce que Deleuze et Guattari appellent une « distribution nomade ». L'une des figures cagiennes qui représente au mieux un tel « plan sonore fixe » est l'espace de la notation des compositions *Ryoanji* (1983-1985), lequel a les mêmes proportions que celles du jardin japonais duquel elles s'inspirent. Cage appelait chaque page de ces compositions un « jardin de sons » : tout comme l'espace de la notation de *Atlas Eclipticalis* (1962), des *Études Australes* (1974) ou des autres compositions 'cartographiques' examinées dans ce chapitre, il s'agit d'un champ immobile ou d'un bloc unique d'espace-temps capable d'accueillir la variation continue des événements sonores, encore une fois analogue au cadre fixe d'un plan-séquence cinématographique, au sens d'un dispositif apte à enregistrer les vitesses et lenteurs d'un mouvement moléculaire.

Un « plan fixe sonore » est pour Deleuze et Guattari en opposition avec le plan d'organisation, lequel se définit par la présence d'une dimension supplémentaire et est donc représentable avec la formule « $n + 1$ » ; il s'identifie au contraire avec le plan de consistance, défini par ses « $n - 1$ » dimensions (qui ne l'empêchent pas d'être planaire). Un genre de compositions cagiennes où l'on pourrait sans doute parler de ' n dimensions' sont ses « cirques », composés ou non. Un exemple est donné par la collection hétérogène de matériaux musicaux traditionnels mise à disposition des quatuors, des solistes instrumentaux et des chanteurs de *Apartment House 1776* (1976). Si chaque événement sonore peut être considéré comme une 'dimension' autonome, à chaque moment le long des trente minutes de *Apartment House 1776* on entend de une à douze

dimensions indépendantes, qui ne peuvent être rapportées à aucune unité ultérieure ; pour cette raison, l'ensemble des dimensions peut être défini comme plat ou 'planaire' au sens de Deleuze et Guattari.

Une deuxième manière de comprendre les « *n* dimensions » du plan fixe sonore de Cage, plus appropriée pour décrire la plupart de ses compositions, concerne une définition élargie des 'paramètres' du son. Il est vrai que la musique de Cage présente ce que Pisaro appelle « les tendances opposées de *0'00''* et de *Roaratorio* », c'est-à-dire la tension vers une réduction extrême ou vers une saturation hyperbolique, vers un cadre vide ou vers un ensemble potentiellement illimité de dimensions hétérogènes. Ce qui définit la majorité des compositions de Cage est pourtant le choix d'un certain nombre de paramètres, qui agissent comme autant de cadres ou dimensions de la composition. Outre une durée globale et un espace de registre, ils peuvent inclure un ou plusieurs modes de jeu, l'utilisation de hauteurs tempérées ou non, un éventail de valeurs rythmiques, une excursion dynamique, un type d'activité vocale ou instrumentale, etc. Par exemple, les paramètres de *Four* pour quatuor à cordes (1988), ou les façons d'encadrer l'événement sonore qui caractérise cette composition, consistent en seulement deux octaves de registre, l'utilisation exclusive d'intervalles tempérés, une dynamique qui va de *ppp* à *p*, une manière traditionnelle d'utiliser l'archet, et une durée généralement soutenue des interventions. Les 'paramètres' des *Thirty Pieces for String Quartet* (1983) sont au contraire bien plus variés : les trois types d'écriture qui constituent cette composition, nommés par Cage tonale, chromatique et microtonale, ont chacun un éventail individuel de modes d'exécution, de dynamique, de profil rythmique ou d'allure. Dans les deux cas, les différents paramètres représentent autant de facettes de la sonorité de la pièce entière, chacun d'eux étant à considérer comme une « multiplicité plane » mise dans un processus de variation continue par le hasard ou par l'indétermination.

Les éléments cagiens de la partition qui apparaît comme « illustration » du chapitre initial de *Mille plateaux*, le *Piano Piece N° 4 for David Tudor* de Sylvano Bussotti, associent de très près la figure de Cage au concept de rhizome. Comme on l'a évoqué ci-dessus, dans l'essai intitulé « Gloses sur le Ryoanji » Daniel Charles voit en Cage un musicien rhizomatique par excellence ; ce sont les caractéristiques générales de l'expérimentation cagienne, tel que le silence ou l'indétermination, qui sont pour Charles en rapport avec les multiplicités « se faisant » et non pas « se pensant ». On pourrait toutefois retenir que plusieurs aspects des multiplicités rhizomatiques – les principes de connexion et hétérogénéité par exemple, ou la notion d'une perception par le milieu – puissent rendre compte d'un certain nombre de changements techniques introduits par Cage dans sa production visuelle, textuelle et musicale à partir de la deuxième moitié des années soixante-dix.

En ce sens, un regard sur l'art visuel et textuel de Cage entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 met en lumière des caractéristiques nouvelles. Le passage des séries d'estampes *Changes and Disappearances* (1978-1982) ou *On the Surface* (1980-1982), aux gravures

pointe sèche et dessins au crayon *Where R = Ryoanji* (1983-1992), implique selon Brown une « simplification » de l'art visuel de Cage. Dans cette transition, la surface visuelle tend à disparaître pour laisser émerger une multiplicité de ronds qui remplissent le cadre et fusionnent entre eux. Encore, l'expérimentation typographique et linguistique des textes cagiens composés entre les années 1950 et le début des années 1970, présente un principe spatio-temporel qui est selon Crnković celui d'un « plan horizontal dé-hiérarchisé » ; par contre, le genre poétique des mésostiches, utilisé presque exclusivement par Cage à partir de *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake* (1977), peut être pensé avec les principes rhizomatique de « connexion et hétérogénéité ». En particulier, le sous-genre de mésostiches auquel Cage a donné le nom d'« autoku » est un exemple de comment « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »³.

Une multiplicité rhizomatique se retrouve aussi dans la « structure variable » cagienne, qui à partir du début des années 1980 remplace le bloc indivise d'espace-temps des compositions des décennies précédentes. Cette nouvelle structure est créée par le tuilage et la superposition d'un certain nombre de « parenthèses de temps », chacune desquelles est formée par un intervalle initial et un intervalle final, deux laps de temps pendant lesquels les musiciens peuvent commencer et terminer de jouer les sons contenus dans la parenthèse. Dans les premières compositions cagiennes à présenter cette structure, comme les *Thirty Pieces for Four Orchestras* (1981) ou les *Thirty Pieces for String Quartet* (1983), les parenthèses sont homogènes et contiennent un nombre relativement élevé de figurations musicales ; ensuite, elles deviendront plus variées dans leurs proportions et contiendront un seul son chacune, comme par exemple dans *One*⁵ pour piano (1990) ou *Sixty-eight* pour orchestre (1992). C'est alors la structure temporelle elle-même qui vient à présenter les caractères du rhizome, entendu comme une multiplicité de fusion et non de juxtaposition. En raison de la mobilité des sons à l'intérieure de chaque parenthèse, la structure variable présente les « entrées multiples » qui pour Deleuze et Guattari sont constitutifs du rhizome ; et, en même temps, de nouveaux rapports entre les sons se produisent avec chaque exécution, à la manière de la nouvelle configuration qui apparaît avec chaque division du rhizome.

Enfin, l'importance que reçoit à nouveau la hauteur du son dans plusieurs œuvres des derniers quinze ans de la production de Cage peut être considéré à travers la formule qui pour Deleuze et Guattari représente les multiplicités rhizomatiques, " $n - 1$ ". Trois groupes de compositions sont analysés dans la présente recherche à la lumière de cette formule : en premier lieu, l'ensemble de ce que Cage a nommé ses « soustractions », dans lesquelles il efface partiellement la texture de certains chorals américains de la fin du dix-huitième siècle, en introduisant le silence et en éliminant l'unité harmonique. Deuxièmement, l'homogénéité du timbre et l'utilisation exclusive de hauteurs tempérés dans certains pièces de la série des *Number pieces* créent une « harmonie anarchique » dans laquelle l'indétermination temporelle produit des rapports harmoniques différents avec chaque exécution. Enfin, on examine les pièces que Cage a

décrit comme un « unisson de différences », dans lesquelles chaque instrument qui participe à la mélodie introduit des déviations de timbre, dynamique et d'intonation microtonale.