

Les logiques de la chanson dans la philosophie de Gilles Deleuze

Gilles Deleuze の思想における「歌の論理」。

Hervé Couchot

要旨

Deleuze 思想で見られる主要なテーマではないのに、流行歌は定期的にふられている。それは、視聴覚な哲学記録である「L'abécédaire」(1998)のずっと前からのことだ。その死後対話みたいな記録では、Deleuze が自分自身時代の歌手であった Piaf、Trenet、Claude François などへの関心を打ち明けている。

Deleuze の著作や発言での歌のテーマを過大評価しないで、本稿の主な目的はその歌のテーマが、偏在する、すくなくとも、三つの最大問題と縁がある。その問題は、現在背景で、ドイツのロマン主義や Nietzsche の思想で見られる問題を再び手にかかる。特に：

- 真実や意味の視点からではなく、むしろ、その新しさや変転の視点から（つまり出来事の点で）評価できる考えの表現。
- 多様性や新しい民族の形成できる音楽と声の表現材料やリフレイン。
- 教師演説や無駄な討論に空にならない教育的で、哲学的な言葉の可能性。

そのために、明白に参照する「歌」やある歌がみられる Deleuze 選集を具体的に追ろう。それで、哲学者が到来を願っていた「ポップ哲学」の手下と見られるそのマイナーアートの様相をもっと重大に考えられる。

« Le réel d'un discours, c'est après tout cette chanson, et cette couleur de voix, que nous traitons à tort comme détails et accidents. »

Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (1923), Gallimard, p. 57.

***Ridendo dicere severum* : la chanson comme plaisanterie philosophique**

L'affaire semble entendue. La chanson populaire ne fait manifestement pas partie des priorités philosophiques de Gilles Deleuze. Contrairement à la musique qui ouvre un « gouffre » sous les pieds du penseur¹, elle semble tout au plus relever de ces passe-temps anodins et superficiels qui l'allègent momentanément du poids ses corvées². Comptine enfantine ou divertissement de tavernes, tube diffusé en boucle sur les ondes, hymne repris en chœur ou simple fond sonore, la chanson semble dès lors bien à sa place dans « une rubrique un peu plaisanterie » comme le philosophe le confie lui-même à Claire Parnet dans son *abécédaire*³. Cette excursion tardive de la philosophie dans le *juke box* ne manque d'ailleurs pas d'étonner de la part d'un philosophe plus coutumier à convoquer dans ses livres les grandes œuvres de la littérature, de la peinture, ou du cinéma : « Entendre Deleuze apprécier le talent de Claude François, en particulier dans sa chanson *Alexandrie, Alexandra* a quelque chose d'un peu surréaliste » peut-on lire dans la présentation en ligne de l'*abécédaire* sur le site de la chaîne Arte...

-
- 1 L'opposition de la chanson comme art mineur avec le grand art musical passe fréquemment par celle de la surface et de la profondeur, deux termes qui, comme le « bas » et le « haut » ou le « grave » et le « léger », sont souvent porteurs d'évaluations. Il y a par exemple toute une topologie des valeurs « profondes » et / ou « superficielles » de la musique, de l'opéra et du chant chez Nietzsche qui passe notamment par l'opposition bien connue entre Wagner et Bizet.
 - 2 Dans l'*Abécédaire*, Deleuze émet l'hypothèse en forme de boutade selon laquelle le philosophe François Châtelet écoutait de l'opéra lorsqu'il recevait des gens, « quand il en avait assez », parce que « ça couvrait ce qu'on lui racontait. » (« O comme opéra », *Abécédaire*, Éditions Montparnasse (vidéo), 1996.)
 - 3 *Idem*.

Nous savons pourtant, depuis Nietzsche et Freud au moins, que certaines plaisanteries peuvent aller de pair avec le plus grand sérieux et Deleuze lui-même s'est montré sensible, dès *Logique du sens*, à un humour tout en surface⁴ alliant les jeux de langage enfantins à la plus redoutable cohérence⁵. Les premiers grecs inventeurs de la poésie chantée et déclamée n'étaient-ils pas déjà en leur temps « profonds par superficialité » comme Nietzsche en forme le constat dans son prélude au *Gai savoir*, sorte de chant philosophique qui traite précisément du sérieux de la plaisanterie ?⁶

À défaut donc de prendre pour argent comptant les considérations pré-posthumes du quasi-fantôme de Gilles Deleuze — pur esprit audio-visuel se contentant de réponses peu profondes⁷ — ne peut-on pas trouver au moins un problème philosophique qui passerait plus directement par la chanson et ne possède-t-elle pas, sous ses abords légers, une dimension qui entrerait directement en résonance avec des motifs, aussi prégnants dans son œuvre, que la « grammophonie » de la pensée (chants, bégaiements ou cris perceptibles en sourdine dans les oeuvres des grands penseurs), les matières d'expression d'un peuple à venir, ou encore avec une performance de parole et de pensée pouvant échapper à la “tyrannie” de la signifiante et à la discussion ? En bref, la

4 Dix-neuvième série : de l'humour. *Logique du sens*, 1969, éditions 10/18, p.183-190. Dans *Différence et répétition*, toutefois, Deleuze associe également l'humour aux mouvements de descentes et aux chutes (Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 1968, P.U.F, p.12.).

6 Voir également la fameuse formule qui ouvre l'avant propos du *Cas Wagner* : « Car j'avance au milieu de beaucoup de plaisanteries quelque chose avec lequel il n'y a pas à plaisanter ».

7 « On sait bien qu'un pur esprit... il suffit d'avoir fait tourner les tables pour savoir qu'un pur esprit n'est pas quelqu'un qui donne des réponses très profondes ni très intelligentes, c'est un peu sommaire » déclare le philosophe en ouverture de *l'abécédaire*. Peut-être le motif de la petite chanson a-t-il d'ailleurs quelque chose à voir avec la situation spéciale de cette ultime parole dont la mort à venir du locuteur et la « revenance » sont la condition. Quoi de mieux en effet qu'une petite ritournelle pour faire le tour d'une vie en attendant la grande déterritorialisation vers l'impensable ? On fait le tour de chez soi et « on sort de chez soi au fil d'une chansonnette » un peu comme celle de Alain Souchon qui sert de générique à *l'abécédaire* (« Quand j's'rai K.O ») Nous y reviendrons au terme de notre étude.

chanson populaire a-t-elle ou non quelque chose à voir avec cette « pop philosophie » que Deleuze appelait de ses vœux et quelle place occupe-t-elle, le cas échéant, dans son opéra philosophique ?

La chanson dans « O comme opéra » : du pareil au même ?

Que la chanson populaire soit par elle-même digne d'être pensée, un lecteur familier de Gilles Deleuze peut fort bien en douter. À l'exception de *l'abécédaire*, peu de textes ou d'entretiens du philosophe se réfèrent à *la* ou à *des* chanson(s) et on ne trouvera dans ses dits et écrits, contrairement à la musique et à la ritournelle, aucune analyse approfondie à son sujet.

Qui plus est, si l'on prête attention aux quelques propos échangés à bâtons rompus avec Claire Parnet dans « O comme opéra », on peut se demander si la chanson présente un intérêt philosophique par elle-même. Intercalée entre deux entrées d'allure plus sérieuses — « N comme neurologie » et « P comme professeur » — tout porte à croire qu'elle donne lieu à une pause de la réflexion, et que, faute de thèmes plus substantiels, elle sert d'abord à « meubler » la case vide d'une rubrique imposée par l'ordre alphabétique. L'impression qui domine à l'écoute de cet entretien est en effet que les quelques intérêts qui séduisent le philosophe dans la chanson populaire ne lui sont guère spécifiques. Ainsi, la création de nouveaux styles et de nouvelles postures corporelles pourrait-elle tout aussi bien être abordée par le biais de la littérature (représentée dans le même extrait par Robbe-Grillet) ou encore à travers le sport comme le fait, à la lettre « T » de *l'abécédaire*, le truculent catalogue deleuzien des postures corporelles inventées par les grand intercesseurs du tennis moderne : Borg, Mac-Enroe et autres Connors.

D'autre part, Deleuze ne répond pas vraiment à la question qu'il soulève au début de son propos : « Qu'est-ce qui fait qu'il y a une communauté entre la chanson populaire et un chef d'œuvre musical ? ».

En effet, au moment où entrant plus directement dans le champ philosophique, il évoque le concept de « ritournelle », Piaf, Trenet et Claude François passent pour ainsi dire à la trappe au profit du *Lied*, des petits airs de bergers voire des clochettes de vaches. Bien que Deleuze suggère l'existence d'« une espèce de domaine qui serait commun et traité de deux manières par la chanson populaire et par la musique », il ne sera plus question par la suite de chanteurs ni de chansons de variétés. Or, même si elle entretient une certaine relation avec la chanson, la ritournelle au sens strict s'en distingue sous trois aspects au moins : elle ne se réduit pas à une performance purement vocale ou musicale. Non seulement Deleuze la décrit souvent comme un « chant non encore musical »⁸ mais, dans son acception philosophique la plus large, on trouve tout aussi bien des ritournelles motrices, gestuelles ou purement optiques qui mobilisent d'autres matières d'expression⁹. D'autre part, même si elle est parfois qualifiée de « petite chanson », la ritournelle n'implique pas nécessairement des paroles ni un texte contrairement à la chanson¹⁰. Elle est souvent présentée par Deleuze et Guattari comme un fond sonore ou un petit air que l'on fredonne en fonction de positions relatives à un territoire¹¹.

A contrario, comme le constate lui-même Deleuze à propos de Claude

8 Par exemple dans le cours sur la musique donné à Vincennes 8 mars 1977 accessible sur le webdeleuze (www.webdeleuze.com).

9 Suivant la définition générale donnée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980, p.397.

10 On peut certes trouver des cas limites de chansons sans texte ni paroles, comme par exemple « chanson pour une absente » de la chanteuse française Barbara dans son album *La louve* (1973) ; mais il est significatif que la chanteuse hésite elle-même sur la façon de la qualifier : chanson ou « lente prière ».

11 « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée ». *Mille plateaux, op.cit.*, p.382.

François, le texte, fût-il très pauvre, « compte quand même » dans la chanson, au moins autant que la mélodie et la voix du chanteur. Du même coup et à la différence du chant, la chanson implique toujours un locuteur humain. Elle passe par l'homme même lorsqu'il s'agit de rendre audibles des forces non humaines ; même lorsqu'elle entre dans un devenir non humain pour chanter la honte de n'être qu'un homme¹². Le champ expressif de la ritournelle est donc incontestablement plus vaste que celui de la chanson puisque, selon Deleuze et Guattari, on trouve tout aussi bien dans le monde vivant des ritournelles animales et des chants en provenance de réalités non humaines dépourvues de langage (la terre et le *cosmos* notamment). L'usage tantôt distinct tantôt confondu de ces trois notions de « chant », de chanson » et de « ritournelle » dans le corpus deleuzien peut d'ailleurs être envisagé comme le symptôme d'une difficulté à circonscrire un domaine et une ontologie spécifiques à la chanson pouvant concerner aussi bien les chansons populaires que les comptines d'enfants, la musique pop et l'opéra. La chanson populaire pourrait tout au plus être considérée comme une variété de ritournelle mais sa relation avec les problèmes de territoire n'est guère évidente, contrairement à certaines chansons de corps de métier (du type chansons de marin ou de colporteurs) aux chants de guerre ou au *lied*. En quoi par exemple Piaf, Trenet ou Claude François posent-ils dans leurs styles et leurs postures respectifs des problèmes de territoire ?

Si la chanson populaire implique donc au moins un « vrai » problème philosophique et si l'on veut retrouver dans la pensée de Deleuze les prémices d'une « logique » de la chanson, il faut partir des quelques extraits de ses livres où la chanson et les chanteurs sont convoqués d'un point de vue philosophique en se demandant dans quels contextes et en relation avec quels problèmes ils font irruption dans son propos. Il

12 Comme par exemple, selon Deleuze, dans les films du cinéaste russe Dovjenko chez qui « c'est le *chant* de la terre qui passe dans toutes les *chansons* de l'homme, même les plus tristes, et se recompose dans le grand chant révolutionnaire. » *Cinéma 1*, Minuit, 1983, p.246. C'est moi qui souligne.

faudra également envisager les différents sens possibles de l'expression « chanson populaire » et tenir compte des particularités respectives de la chanson et la musique¹³. De même, comment penser les interférences et les différences de la chanson populaire avec d'autres performances vocales, omniprésentes dans la pensée deleuzienne, telles que le chant (*lied* ou *Sprechgesang*), la plainte, le cri ou encore le bégaiement ?¹⁴

Le sens par-delà la signification : les chansons de Lewis Carroll

Il y a au moins deux façons d'envisager la chanson soit que l'on privilégie la façon de chanter — la performance vocale, le style, les postures corporelles du chanteur — soit que l'on fasse porter l'accent sur les paroles de la chanson même si ce qui fait la singularité d'une chanson c'est précisément le tressage du parler et du chanter, ce « nœud singulier qui noue les paroles d'une langue à la mélodie qui les porte »¹⁵. Le texte d'une chanson n'est pas encore la chanson chantée et il peut fort bien en être détaché pour être lu ou récité comme un poème. Il n'y a en droit aucun

13 Rappelons ici que le problème de ce qu'il faut entendre par « chanson populaire » a été au centre d'une violente querelle philologique, opposant notamment Rohde et Von Wilamowitz, suite à la parution de la *Naissance de la tragédie* de Nietzsche (1872). Les deux philologues s'opposaient notamment sur la signification d'une affirmation de la tradition grecque, mentionnée par Nietzsche, selon laquelle Archiloque « a introduit le chant populaire dans la littérature. ». Pour une présentation détaillée des principaux textes de cette querelle inséparablement philosophique, philologique et musicale, voir l'ouvrage collectif intitulé *Querelle autour de « La naissance de la tragédie »*, Vrin, 2002, p.255 sq.

14 Sur l'importance de ces différentes figures vocales dans la pensée et l'enseignement du philosophe, on lira avec grand profit le magnifique *Portrait Oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes* de Claude Jaeglé (P .U.F, 2005).

15 Du point de vue étymologique et pour se limiter à la langue française, la première occurrence du mot « chanson » apparaît au 12^{ème} siècle : *Chançon* « pièce en vers destinée à être chantée » (*Roland*, éd. Bédier, 1466). Il semble malgré tout difficile, au vu des quelques ouvrages philosophiques consacrés à la chanson, de prendre en compte simultanément les deux aspects. Ainsi le récent petit livre de Peter Szendy *Tubes, la philosophie dans le juke-box* (Minuit, 2008) n'interroge-t-il le succès de quelques chansons de variété qu'en relation avec leurs paroles en écartant la mélodie ou la performance vocale qui les portent même s'il reconnaît par ailleurs que le tube « parle d'autant mieux en nous que ses mots se font oublier. » (p.86.)

primat du contenu de la chanson sur le chant proprement dit¹⁶. Dans les quelques extraits de ses livres où Deleuze mentionne la chanson, des chansons ou des chanteurs, il fait manifestement alterner, comme dans l'*abécédaire*, ces deux approches, évoquant tantôt les paroles de la chanson tantôt la performance vocale ou, comme pour la ritournelle, le sens inhérent au fait de chanter.

Dans le cas des chansons citées dans ses écrits quel(s) supplément(s) la chanson comme performance vocale apporte-t-elle par rapport à un texte qui véhiculerait le même message ou les mêmes idées ? Et qu'est-ce que l'expression chantée ajoute à la simple lecture silencieuse ou oralisée du texte chanté ?

Dès *Logique du sens*, la chanson semble être associée par Deleuze à des événements de langage qui, tout en exprimant un sens, échappent à la signification comme au principe de non contradiction. Si les paradoxes dont ils sont porteurs possèdent bien une « logique » c'est donc dans un tout autre sens que celui qu'assigne à ce terme Aristote, le premier philosophe à avoir conçu la logique comme une analyse des discours du point de vue de leur signification et de leur vérité¹⁷. *A contrario*, toujours dédoublé, équivoque, proliférant, le sens des chansons de Lewis Carroll et de leurs paradoxes « opère la suspension de l'affirmation et de la négation » court-circuitant du même coup toute tentative d'assignation d'une signification stable comme tout jugement de vérité. Certes, Aristote lui-même admettait déjà l'existence de paroles ou de discours qui ne sont pas encore des propositions et qui ne peuvent être évalués en termes de « vrai » ou de « faux ». Ainsi, la prière est-elle bien selon lui un discours mais elle n'est encore ni vraie ni fausse¹⁸. Aristote était également sensible au “démon” des homonymies

16 Hegel faisait déjà remarquer à propos de la musique vocale que la parole chantée ne se contente pas d'accompagner un texte qui pourrait tout aussi bien être lu mais que le texte est au contraire au service de la musique et de ce qu'elle tente d'exprimer à travers le chant. Cf. *Esthétique* (1818-1829), Champs Flammarion, vol.3, p.369.

17 Voir en particulier le traité *De l'interprétation*, in *Organon*, Vrin 1984.

susceptibles de perturber à la fois la désignation des choses et la signification des propositions dans leur rapport à un référent extérieur au langage. Par exemple, il est possible d'affirmer simultanément et sans se contredire que Socrate est noir et qu'il est blanc si le nom propre renvoie à deux personnes différentes. Pourtant, les chansons de Lewis Carroll posent un tout autre problème car leurs propositions et leurs discours "pervers" présupposent une autre ontologie du sens comme événement de langage irréductible à la signification des propositions et aux qualités des choses qu'elles désignent. Il est « exactement la frontière des propositions et des choses » précise Deleuze.¹⁹

Certes, ce ne sont pas les chansons chantées mais exclusivement les paroles des chansons qui retiennent l'attention du philosophe, sans que ces paroles fassent, semble-t-il, l'objet d'un traitement spécifique par rapport aux autres paradoxes contenus dans les poèmes ou les dialogues du même écrivain. On peut d'autre part douter que ce type spécial de chansons, combinant des séries de termes hétérogènes et à sens multiples, comme dans « l'admirable chanson du jardinier » de *Sylvie et Bruno*²⁰, soit représentatif de la chanson en général et de la chanson populaire en particulier. Malgré tout, on peut relever, à l'instar de Deleuze, que la chanson possède en elle-même une structure exemplaire favorisant la prolifération des séries et enrayant, tel un grain de sable ou de sel, la machinerie binaire des discours porteurs de signification et de vérité.

18 *Ibid.*, p.84. Même si Aristote ne mentionne pas le chant dans cet extrait, il renvoie l'analyse de ce type de discours à la *Rhétorique* et à la *Poétique*. De fait, nous trouvons bien dans la *Poétique* (Aristote, *Poétique*, VI, 1449b, Le livre de poche, 1990, traduction Michel Magnien, p.110.) une ébauche d'analyse du statut ontologique des chœurs dans laquelle Aristote postule notamment que les chants sont dans la poésie, au même titre que la mélodie et le rythme, un « assaisonnement du langage » (*Hédusmenon logon*). L'utilisation du terme grec d'« assaisonnement » (*Hédusmenon*) est lui même ambigu chez Aristote. D'un côté il appartient à la même famille que le mot « plaisir » (*Hèdonè*) qui constitue le but principal du spectacle dramatique. De l'autre, il qualifie tout artifice dissimulant l'absurde ou l'in vraisemblance dans le récit (voir par exemple, à propos de l'Odyssee, *Poétique*, 1460 b, *op.cit.* p.150.).

19 *Logique du sens, op.cit.*, p.33.

20 *Ibid.*, p.39-40.

Deleuze s'intéresse ainsi à plusieurs reprises à la construction-type de la chanson qui, dans son agencement de couplets et de refrains, fait à la fois converger et diverger au moins deux textes et deux voix :

« *Il en est ainsi pour les chansons : le refrain concerne un objet = x, tandis que les couplets forment les séries divergentes où celui-ci circule. C'est pourquoi les chansons présentent vraiment une structure élémentaire.* »²¹

Enfin, et en ce qui concerne la parole chantée, la ligne mélodique double l'agencement des paroles, au point qu'on assiste parfois dans certaines chansons à une sorte de chassé-croisé ou de course poursuite dans laquelle le Dire et le Chanter s'adressent mutuellement un défi, se relançant et se déterritorialisant mutuellement, comme deux modes d'expression complémentaires mais concurrents, en excès l'un par rapport à l'autre, pouvant privilégier tour à tour la rime ou la raison : double capture de lignes de fuites inséparablement parlées et chantées.²²

Sans surestimer la place ni l'importance accordées à la chanson dans *Logique du sens*, nous pouvons pourtant entrevoir quelques-unes de ses relations avec au moins deux motifs philosophiques récurrents dans la pensée de Deleuze. La chanson est tout d'abord associée à une

21 « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », 1972. *L'île déserte et autres textes*, les éditions de Minuit, 2002, p.259. Dans *Mille plateaux* (*op.cit.*, p.107-108.), Deleuze et Guattari reviennent également sur cette faculté de la chanson qui, pour le meilleur et pour le pire, « met toujours un air dans un air en rapport de redondance ». On retrouve, associée à la chanson populaire, cette fonction d'« aiguillage », cette machinerie qui à la fois opère des connexions-divergences entre les séries et les fait proliférer dans l'étude de Deleuze et Guattari sur Kafka : « Le portrait du roi, le bout de phrase que l'anarchiste aurait prononcé (...), la chanson populaire (...) déterminent des embranchements, font proliférer des séries. » (*Kafka*, Les éditions de Minuit, 1975, p.127.).

22 C'est ce que montre bien Peter Szendy à propos du célèbre tube italien *Parole, parole, parole* datant de 1971 et repris en version française par Dalida et Alain Delon (*op.cit.*, p.25.) : « Imaginez, donc, que ceux qui dialoguent ici ce sont le Dire et le Chanter. Imaginez que, dans la chanson elle-même, vous entendez une scène entre les Paroles et la Chanson, qui voudrait s'envoler en dépassant les mots, en gagnant la course contre eux. »

performance de parole dans laquelle le sens échappe à la signification²³, ainsi qu'à des événements de langage qui ne peuvent plus être évalués en termes de « vrai » et de « faux ». De même que les chansons de Lewis Carroll impliquent de substituer au couple « vrai » / « faux » un autre rapport non binaire et non dialectique du sens au non sens, on ne dit pas d'un chanteur qu'il chante « vrai » mais qu'il chante « juste » ou « faux ». Un grand chanteur ou une grande chanteuse peuvent d'ailleurs fort bien chanter faux et inventer de « vraies » nouvelles chansons ou des façons de chanter inouïes à l'instar de Édith Piaf selon Deleuze :

« (...) elle avait ce truc de chanter faux et de rattraper perpétuellement la fausse note, qu'est cet espèce de système en déséquilibre où on ne cesse pas de rattraper parce que ça me paraît être le cas de tout style. »²⁴

Quelle que soit d'autre part la signification des paroles, l'événement que constitue l'affirmation d'une voix et d'un style nouveaux dans la chanson ne peut guère être évalué en termes de « vérité », sauf à attribuer à cette notion un autre sens que celui d'une adéquation de la signification au réel. Le grain de la voix, la nouveauté et le style de la chanson priment toujours sur la vérité de son « discours » et sur la signification de son message. Dès lors, tout se passe comme si dans le champ de la performance musicale ou chantée, des termes tels que « faux », « juste » ou encore « interprétation » prenaient un tout autre sens que dans l'ordre des discours. Dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet, Deleuze revient d'ailleurs sur cette potentialité inhérente à la

23 Sur ce point et jusque dans la question du neutre comme suspension de la signification, Deleuze rejoint certaines des hypothèses avancées par Barthes dans « Le grain de la voix » (1972) à propos de l'art du chant chez Panzera qui, bien que porteur « de traces de signifiante », a pu échapper à la « tyrannie de la signification » (*Œuvres complètes*, T.IV., Éditions du Seuil, 2002, p.153.).

24 *Abécédaire*, « O comme opéra ».

chanson d'échapper à l'interprétation et de se prêter à une pragmatique de lecture a-signifiante :

« Les bonnes manières de lire un livre aujourd'hui, c'est d'arriver à traiter un livre comme on écoute un disque, comme on regarde un film, comme on écoute une chanson. »²⁵

De même, dans le cas d'un spectacle ou d'un concert, la « répétition » vient au commencement et n'est pas séparable d'une expérimentation singulière, d'une certain saut risqué qui ne se délègue pas. Cette autre perversion du langage ordinaire opérée par la chanson n'était sans doute pas sans intérêt aux yeux d'un penseur attentif aux « puissances du faux » et pour qui le jugement d'une œuvre en termes de « vrai » ou de « faux » n'est jamais que le plus bas degré de l'évaluation :

« Les notions d'importance, de nécessité et d'intérêt sont mille fois plus déterminantes que la notion de vérité. Pas du tout parce qu'elle la remplacent mais parce qu'elle mesurent la vérité de ce que je dis. »²⁶

Le second problème associé à la chanson est celui d'une structure de parole produisant un type spécial de redondance à la fois par l'agencement d'un texte et d'une ligne mélodique qui interfèrent l'un sur l'autre et par une construction dans laquelle un refrain semble engendrer des couplets nouveaux sur fond de répétition. Ce paradoxe, cher à la philosophie deleuzienne, d'une répétition qui produit de la nouveauté était déjà une source d'étonnement pour le jeune Nietzsche

25 Gilles Deleuze / Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, p.10.

26 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les éditions de Minuit, 1990, p.159. Sur le problème de la vérité dans la pensée de Deleuze, je me permets de renvoyer ici à mon étude : « Philosophie et vérité : quelques remarques sur un chassé-croisé », in *Gilles Deleuze-Michel Foucault, continuité et disparité*, Sils Maria éditions, 2004 (*Concepts* n° 8), p. 27-51.

lorsque ce dernier méditait sur le sens de la chanson populaire chez les tragiques grecs :

« *La mélodie est donc l'élément premier et universel qui, pour cette raison, peut tolérer plusieurs objectivations et plusieurs textes (...) La mélodie enfante et à vrai dire ne cesse d'enfanter la poésie : la forme strophique (...) ne veut pas dire autre chose.* »²⁷

Dans une moindre mesure, la popularité de la chanson, pour le meilleur comme pour le pire, ne s'explique-t-elle pas aussi par cette itération féconde qui unit, jusque dans les tubes les plus creux, la banalité des clichés et leur reprise, toujours possible, dans une situation inédite et singulière ? Telle est bien le paradoxe mis en évidence par le philosophe Peter Szendy dans son analyse philosophique des « mélobessions » qui nous hantent et qui reviennent parfois à notre insu, tels de véritable « vers d'oreille ». Comme dans la célèbre fiction de Borges, « Pierre Ménard, auteur du Don Quichotte »²⁸, où la répétition littérale du texte de Cervantès engendre une œuvre entièrement nouvelle, la chanson populaire est « réitérable mais chaque fois chargée d'un affect à l'intensité singulière ».²⁹

Même si Deleuze n'a pas directement abordé la chanson sous cet angle dans *Différence et répétition*³⁰, il s'est malgré tout montré sensible à cette « structure élémentaire » qui lui est propre comme à cette virtualité de répétition qui, jusque dans la rengaine et le cliché les

27 Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 6, *Œuvres complètes*, T1, Gallimard, 1977, (Traduction Philippe Lacoue Labarthe), p.62.

28 Parue en 1947, cette nouvelle célèbre de Borges est mentionnée à plusieurs reprises par Deleuze (dans *Différence et répétition* et le *Kafka* notamment).

29 Peter Szendy, *op.cit.*, p.48.

30 On peut malgré tout trouver, dès l'introduction de ce livre, une opposition entre la « rengaine » comme retour de l'être semblable, règne de l'équivalence généralisée, et le langage lyrique « dont chaque terme irremplaçable ne peut être que répété » (*op.cit.*, p.8). La chanson est quant à elle abordée explicitement à propos du théâtre de la répétition inventé par la philosophie nietzschéenne, en particulier la chanson d'Ariane (*ibid.*, p.18.).

plus éculés, libère des singularités nouvelles et exerce une action fédératrice. Établissant ainsi dans *L'image mouvement*, un rapprochement entre les romans de Dos Passos et le « film bal(l)ade » d'un nouveau genre inventé par certains cinéastes américains (Lumet, Altman, Scorcèse), il montre comment les chansons jouent dans leurs œuvres respectives le rôle de clichés et simultanément s'en distancient en favorisant une prise de conscience des stéréotypes qui circulent dans la rue aussi bien que dans nos têtes :

« (...) c'est dans une rengaine que les personnages se réunissent enfin. Ce pouvoir du cliché sonore, une petite chanson, s'affirme dans « *Un couple parfait* » d'Altman : la bal(l)ade y prend son second sens, poème chanté et dansé. »³¹

À travers le motif de la balade, la chanson peut certes réintroduire par la bande des questions de territoire mais c'est à une autre de ses virtualités, à peine esquissée dans cet extrait, que nous souhaitons à présent nous intéresser : celle qui lui permet d'être « populaire » au sens fort en produisant des nouvelles communautés : peuples mineurs, groupes ou multiplicités encore à venir.

La chanson populaire comme art mineur

Comme d'autres formes d'art, en particulier la littérature, la chanson peut à la fois libérer des devenirs mineurs et être récupérée à son profit par un discours de pouvoir majeur. On fait ainsi chanter les bègues pour leur faire retrouver l'usage « normal » de la parole...

Rappelons ici que le concept de « mineur » élaboré par Deleuze

31 *L'image-mouvement (cinéma 1)*, op.cit. p.281-282. Ce pouvoir paradoxal qu'ont certaines chansons d'introduire une distance crivique avec le cliché en le réitérant est signalé par Deleuze à propos de la haine de Gauguin pour seurat: « Gauguin est plus impiroyable Il a fait une chanson sur seurat dont le refrain est: un petit point, deux petirs points, trois perits points. Se rère de trouver quel qu'un qui pousse la même chanson très gaie. Il dérestait tout ça.» (La peinture et la question des conceprs, cours à vincennes du 2 juin 1981).

et Guattari ne se réfère pas essentiellement à des problèmes d'âge ni même à des questions de nombre mais à un certain traitement inséparablement politique et artistique de la langue qui la fait « tendre vers ses extrêmes ou ses limites »³². L'art mineur court-circuite l'étalon majoritaire véhiculé par les langues de pouvoir en y introduisant une sorte de perturbation généralisée. Les composantes occidentales de cet étalon dominant et normatif (qui paradoxalement est un étalon vide) sont présentées ainsi par Deleuze dans son *abécédaire* :

*« En Occident, l'étalon que suppose toute majorité, c'est : homme, adulte mâle citoyen des villes. C'est ça, l'étalon. Or, la majorité est par nature l'ensemble qui, à tel moment, réalisera cet étalon, c'est-à-dire l'image sensée de l'homme adulte, mâle, citoyen des villes. Si bien que je peux dire que la majorité, ça n'est jamais personne. C'est un étalon vide. Simplement, un maximum de personnes se reconnaît dans cet étalon vide. »*³³

Dans les textes de Deleuze, cette “machine à gazouiller” et à détraquer les langues majeures est certes le plus souvent associée à la littérature (anglo-américaine notamment) mais elle est aussi régulièrement connectée avec les motifs du chant et de la chanson. En ce qui concerne par exemple l'opposition binaire (ou « molaire ») mâle-femelle sur laquelle s'appuie, jusque dans sa langue et sa syntaxe, le discours identitaire majeur, on peut penser à l'intérêt manifesté par Deleuze pour les castrats et pour la subversion de la différence sexuelle opérée par leurs voix dans laquelle prolifèrent les devenirs :

« C'est un beau cas de déterritorialisation de la voix, parce que la territorialité de la voix, c'est le sexe, voix d'homme, voix de femme (...) Le castrat est dans un devenir-femme qu'aucune femme n'a,

32 Deleuze et Guattari, *Kafka*, *op.cit.* p.42.

33 « G comme Gauche ».

il est dans un devenir-enfant qu'aucun enfant n'a. Par là même, il est dans le processus de la déterritorialisation. »³⁴

Il est important de relever ici que la référence à la musique et à l'opéra ne sont pas exclusives et que les hypothèses formulées par Deleuze au sujet des castrats (à partir d'un livre de Dominique Fernandez³⁵) concernent tout aussi bien certains chanteurs ou groupes de musique pop tels que David Bowie, les Pink Floyd, les Rolling Stones ; ou encore le groupe français Magma³⁶ :

« Dans ces voix, dans cette espèce de machinerie de la voix, dans la musique pop, ce n'est pas faux ce que dit Fernandez : qu'il y a aussi une voix qui dépasse la machine binaire des sexes. Ce n'est pas seulement Bowie, c'est aussi bien les Rolling et les Pink Trucs. »

Cet effet de « neutralisation »³⁷ au sens fort d'un étalon majeur par une voix ou une performance chantée d'un type spécial fait l'objet d'une analyse plus approfondie dans l'étude consacrée à Kafka. Hormis les chanteurs de variétés évoqués dans « O comme opéra » et les chansons diverses qui font subrepticement leur apparition dans les écrits de Deleuze³⁸, une étrange figure de chanteuse mi-humaine et mi-animale, à mi-chemin entre l'opéra et la chanson populaire, a en effet tout

34 Cours du 9 mars 1977 sur la musique.

35 *La Rose des Tudors*, Julliard, 1976.

36 Cette formation, toujours en activité, est à l'origine du genre musical baptisé *Zeuhl*, mélangeant rock, jazz, avant-garde et chant choral.

37 De ce point de vue, les analyses de Deleuze et Guattari sur les devenirs moléculaires sont en phase avec la conception que se fait Barthes d'un neutre actif qui « défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme ». Barthes se réfère d'ailleurs à plusieurs reprises à *Mille plateaux* dans ses cours au collège de France sur le neutre (*Le neutre*, Seuil / Imec, 2002, p.31 sq.). Les rôles respectifs de la voix en tant qu'elle peut échapper à « la tyrannie de la signification » (*Le grain de la voix*) et du chant comme « message vide » (*Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p.92.) pourraient également donner lieu à une étude croisée des stratégies de parole ou des effets de voix moléculaires pouvant, chez ces deux penseurs, déjouer les discours binaires et leurs paradigmes hégémoniques.

particulièrement retenu l'attention de Deleuze et Guattari dans leur lecture de Kafka. Il s'agit de Joséphine la cantatrice³⁹, le personnage principal d'une nouvelle éponyme de l'écrivain pragois. Cette figure littéraire ambivalente nous intéresse à plus d'un titre pour tenter de dégager les enjeux philosophiques de la chanson et pour comprendre en quoi un art mineur pose d'emblée la question du politique. En premier lieu parce qu'elle entre directement en relation avec plusieurs concepts deleuziens aussi importants que ceux de « devenir-animal », ou encore d'art et de peuples « mineurs ». Ensuite, parce que dans le texte de Kafka, les effets produits par l'espèce de chant-sifflement de la cantatrice ne font pas intervenir la sensibilité musicale. Le peuple des souris qui se forme en silence autour de Joséphine est en effet présenté comme dépourvu de tous sens musical et « trop vieux pour la musique »⁴⁰. S'il paraît difficile de

38 Voici quelques titres de chansons et quelques noms de chanteurs présents dans les dits et écrits de Deleuze : *Dans les jardins de l'Alhambra* de Paul Gesky (1923), *Old man river* de Oscar Hammerstein II (1927), *I'm not there* de Bob Dylan (1967), *Alexandrie Alexandra* (1977) de Claude François, *Crosseyed and Painless* (1980) du groupe Talking Heads (dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Éditions de la différence, 1981, p.101.), *Quand j'serai K.O* (1988) de Alain Souchon ; et pour les comptines enfantines : *À vous dirai-je maman* (1740), *La jambe en bois* (1908) de Dranem, *Pimpanicaille*. Les chanteurs ou les groupes directement cités par Deleuze sont : Fréhel, Damia, Édith Piaf, Charles Trénet, Claude François, Bob Dylan, David Bowie, Les Rolling Stones, les Pink Floyd's, Magma. Signalons, à titre de curiosité, un très probable faux portrait de Léo Ferré par Deleuze circulant sur la toile (http://fr.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze, note 6)...

39 En allemand, le titre de la nouvelle de Kafka « Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse » peut aussi être traduit par « Joséphine la chanteuse ou le peuple des souris ». En dehors des différences instituées par certaines langues entre la « voix », le « chant », la « chanson », suivant que ces performances vocales sont censées ou non s'appliquer aux animaux, le choix de la traduction et l'acte de nomination sont ici inséparables d'une décision ontologique et philosophique. « Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante » postulait déjà Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* (1755) (chapitre XVI). De ce point de vue le « chant-sifflement » de Joséphine opère une déconstruction des grandes oppositions binaires inhérentes à la différence anthropologique. En japonais le verbe « *utau* » (chanter une chanson) renvoie à une performance exclusivement humaine alors que « *naku* » s'utilise essentiellement pour les chants ou les émissions sonores des animaux. Sur les problèmes que pose le choix du terme approprié, à propos de Joséphine la cantatrice, voir Peter Szendy « Kafka à Star Académy » et « L'hymne de rien » (textes publiés dans *Vacarme* 41 et 42, automne 2006 et hiver 2008 : <http://www.vacarme.org/article1413.html> & <http://www.vacarme.org/article1489.html>)

40 Kafka « Joséphine la cantatrice », in *Un jeûneur et autres nouvelles* (traduction de Bernard Lortholary), 1993, GF-Flammarion, p.102. Pour les analyses de Guattari et Deleuze sur ce texte, on se reportera aux pages 11 à 13 du *Kafka (op.cit.)*.

parler de « chanson » à propos du chant-sifflement, à la limite de l'audible, émis par la souris cantatrice⁴¹ nous n'en trouvons pas moins un problème philosophique central qui passe alternativement par la musique ou par le chant : celui des matières d'expression et des figures à partir desquelles un peuple de singularités peut se constituer, prendre consistance et trouver sa voix sans cesser pour autant d'être un agencement de multiplicités individuées. Autrement dit : le contraire d'une masse. Bien que Joséphine occupe en effet la position d'un orateur ou d'un tribun s'adressant aux foules, sa performance chantée ou sifflée se situe aux antipodes d'un discours de propagande et d'une *vox populi*. Aucune parole ni aucun message signifiant n'émergent de son chant qui, au demeurant, « ne représente rien d'extraordinaire ». Il est, à tous les sens du terme, des plus communs et l'on retrouve ici une forme d'ironie chère à Kafka qui nous laisse entendre que la cantatrice ne sait pas plus chanter que le grand nageur ne sait nager. L'« immense effet » qu'il produit sur son peuple est donc irréductible à celui d'un discours de propagande et il ne donne pas davantage lieu à un « dévouement inconditionnel »⁴². De fait, le peuple des souris ne paraît se reconnaître en Joséphine que partiellement et sur le mode du soupçon. Il fait en particulier la sourde oreille à toutes les revendications et déclarations de la cantatrice qui n'émanent pas de son chant, refusant de prendre ses plaintes au sérieux. Dès lors, le chant-sifflement de la frêle Joséphine est bien l'antithèse absolue de la chanson à messages ou à mots d'ordre ; il est aux antipodes de l'hymne édifiant ou lénifiant qui ne déplace les foules que pour mieux les transformer en masses. La figure sonore indéfinie que façonne la gracile cantatrice, jusque dans ses postures inouïes, ne donne lieu à aucune forme d'idolâtrie. Elle n'est ni un modèle ni un maître pour son peuple⁴³. Son chant sans

41 « Joséphine peut à sa guise siffler ou chanter ou faire ce qu'elle peut bien nommer comme elle veut. ». *Ibid.*, p.102.

42 *Ibid.*, p.96.

43 Pas plus que ne l'est Dylan comme « étonnant producteur plutôt qu'auteur » de chansons dans *Dialogues* (Flammarion, 1977, p.15.) : « Le contraire d'un plagiaire, mais aussi le contraire d'un maître ou d'un modèle. »

chant (voire son néant de voix), sa puissance, irréductible à sa portée⁴⁴ ne se mesurent pas d'avantage au nombre de décibels qu'elle produit ni à sa force purement quantitative. Elle s'évalue bien d'avantage à l'aune de ses effets de communauté : rassemblement d'un peuple en train de se former, d'un « nous » non fusionnel en train de s'individuer par delà maîtres et disciples. Il nous faut donc être attentif à cet autre sens possible du mot « populaire », plus directement en relation avec la notion de peuple, lorsque nous parlons de la chanson comme d'un art populaire. Indépendamment de ses qualités musicales et de l'intérêt de ses paroles, comment la chanson la plus commerciale, la plus creuse, la plus insignifiante, comment le tube plus commun peuvent-ils faire advenir en plus d'une langue, la communauté de ceux qui n'ont finalement rien d'autre en commun que d'exister ici et maintenant à la surface de la terre ? Et que peut-on entendre dans l'expression « chanson populaire » en dehors d'un refrain très connu ?

De manière plus générale, ce grand problème philosophique de l'expression d'un peuple ou de l'art populaire — qui ne va pas sans danger et possède aussi son versant totalitaire — n'a cessé d'inquiéter la philosophie de Nietzsche depuis *La naissance de la tragédie* jusqu'aux derniers textes consacrés à Wagner. La chanson pose en effet directement le problème de la mise en musique du *mythos* qui en grec signifie « parole ». Et toute la controverse qui se développe aujourd'hui sur ce qu'il faut entendre par le terme « *völkish* » dans certains textes

44 Il faudrait rappeler ici l'intérêt de Deleuze pour un type de puissances d'individuation fragiles et purement qualitatives par opposition avec des puissances comprises comme des quantités de forces accumulées et mesurables. On peut penser par exemple aux puissances de vie de la petite santé ou encore à certains coups de tennis, tel celui inventé par l'australien Bromwich, d'autant plus efficaces qu'ils semblent dépourvus de toute force (Voir *Pourparlers*, les éditions de Minuit, 1990, p.180 et « T comme Tennis » dans *l'abécédaire*). En matière de chansons politiques et en dehors de la mélodie et des textes, un certain type de voix peut en effet jouer un rôle important dans la popularisation d'une chanson. Ainsi l'hymne de Vichy « Maréchal nous voilà » doit-il une partie de son succès à la voix chaude et puissante du ténor basque André Dassary qui le portait (lire à ce sujet Bertrand Bonniex / Pascal Corderieux / Elizabeth Giuliani, *Cent ans de chanson française*, 2004, Gallimard « Découvertes » n° 454, p.45.).

de Heidegger achoppe encore sur ce problème, qu'elle le sache ou non : y a-t-il un art populaire possible qui ne donne pas lieu à un simple art de propagande ni à un folklore nationaliste éculé⁴⁵? Il s'agit ni plus ni moins de savoir à quelles conditions un art populaire mineur est à nouveau possible sans que les matières d'expression nouvelles libérées par un « peuple-poète » ne soit immédiatement recolonisées par des forces de ressentiment, transformées en messages de propagande ou en folklore de masse par des pouvoirs hégémoniques. Toute cette problématique hante de façon lancinante la pensée de Nietzsche, en cela digne héritière du romantisme allemand⁴⁶, jusque dans sa relation ambivalente à l'œuvre de Wagner⁴⁷. Ce grand problème des matières d'expression formatrices d'un peuple à venir est repris et relancé autrement par Deleuze et Guattari dans un chapitre de *Mille Plateaux* portant sur la ritournelle et la musique. Loin de se livrer à une apologie béate de la musique et de la chanson, du point de vue de leurs effets

45 Tout en admettant les difficultés de traduction en français et la longue histoire du terme allemand *völkisch*, Emmanuel Faye refuse de façon péremptoire tout autre sens possible à ce terme que celui d'un « concept racial » dans les écrits de Heidegger : « Que cette notion *völkisch* soit chez lui comme chez tous les auteurs de l'époque qui l'emploient un concept racial est désormais indiscutable, quelles que soient les discussions sur la manière la plus appropriée de traduire ce terme. » (Emmanuel Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, 2005, Albin Michel, p.196.). Francis Bertin rappelle, quant à lui, que le terme *völkisch* « ne doit pas être traduit unilatéralement par "raciste" comme on le fait trop souvent, mais connote à la fois les idées de peuple, de nation et de communauté ; il a donc une signification communautaire et organique très marquée. » (Francis Bertin, « Ésotérisme et vision de la race dans le courant "*Völkische*" (1900-1945) », *Politica Hermetica* n°2, Paris, 1988, p. 91).

46 Parmi les textes de cette époque qui traitent de l'art populaire en général et de la chanson ou des chants populaires en particulier, il faut rappeler l'importance et le retentissement de la célèbre anthologie de Herder, *La voix des peuples* (1778), dans laquelle ce dernier traite précisément des origines de la chanson : « On pourrait difficilement mettre en doute que la poésie et notamment la chanson, ont eu, dans leurs origines, un caractère complètement populaire, c'est-à-dire léger, simple, en harmonie avec les choses et le langage du peuple, ainsi qu'avec la nature généreuse et ouverte à tous. Le chant aime la foule, l'accord de plusieurs : exige l'écoute des auditeurs et le chœur des voix et des âmes. ». Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker in Liedern* (1778), *Sämtliche Werke*, vol. XXV, Berlin : Bernhard Suphan (1877-1913), p. 313.

47 Même si Nietzsche a pris ses distances avec ce texte de jeunesse, on relira plus particulièrement la seconde de ses *Considérations intempestives* intitulée « Richard Wagner à Bayreuth » (1875-1876), 1966, Aubier-Montaigne (traduction G. Bianquis).

politiques, les deux philosophes n'ont de cesse de prendre en compte l'ambivalence et le risque de dérives fascistes inhérents aux modes d'expression musicaux ; la menace constante d'une reterritorialisation des devenirs au service de forces de type totalitaires :

« On ne fait pas bouger un peuple avec des couleurs. Les drapeaux ne peuvent rien sans les trompettes, les lasers se modulent sur le son. La ritournelle est sonore par excellence mais elle développe sa force aussi bien dans une chansonnette visqueuse que dans le motif le plus pur ou la petite phrase de Vinteuil. Et parfois l'un dans l'autre : comment Beethoven devient un « indicatif ». Fascisme potentiel de la musique. »⁴⁸

Cette possibilité quasiment illimitée d'émouvoir des peuples par la chanson est aisément vérifiable jusque dans les réactions planétaires qui ont tout récemment accompagné la mort prématurée d'un chanteur quelque peu passé de mode (Michaël Jackson), réactions que ne sauraient expliquer à elle seule la médiatisation de l'événement. Et on ne peut manquer de s'interroger, y compris dans nos démocraties d'opinion, sur la place de plus en plus importante que prennent chansons, chanteurs et concerts dans les campagnes électorales. Hommes ou femmes politiques relookés, le temps d'un meeting, en télé-évangélistes ou en pop stars ...

Toutefois, il est possible que la « chansonnette visqueuse »⁴⁹ dont parlent Deleuze et Guattari ne soit plus une ritournelle ni une chanson à proprement parler mais d'avantage une sorte de discours chanté

48 Deleuze / Guattari, *Mille plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980, p.430.

49 Cette connotation négative de la chanson, du chant ou de la plainte (également présentes dans la langue française), comme rengaines reconduisant un discours dominant, se retrouve à plusieurs reprises dans les textes de Deleuze. Voir par exemple *Dialogues* à propos de « la longue cohorte des chanteurs de la castration » et des adeptes du « sale petit secret » : « Nous nous faisons chanter nous-mêmes, nous faisons les mystérieux, les discrets, nous avançons avec l'air « voyez-vous sous quel secret je ploie » » (*op.cité*, p.58 et 109-110.).

entièrement voué au ressassement de « l'indicatif » qu'elle tente de faire passer à travers la voix et le chant. Autrement dit, que la distanciation introduite par la chanson chantée vis à vis d'un texte et de sa signification ne soit plus opérante, au point que celle-ci soit entièrement recolonisée par un discours signifiant et majoritaire au sens deleuzien de ce terme. C'était déjà le reproche qu'adressait Nietzsche à Wagner coupable à ses yeux d'avoir sacrifié le style musical à la rhétorique : « Le musicien en lui est resté un rhéteur : il était obligé de mettre au premier plan son « cela signifie » »⁵⁰. Pour conjurer les dangers liés à l'utilisation d'un langage purement verbal et signifiant, il aurait fallu faire en sorte, selon Nietzsche, que dans chaque opéra la moindre parole puisse être chantée (comme le mythe) de telle sorte que le drame ne se limite pas à un simple discours théorique dénué de toute valeur artistique⁵¹.

Cette reterritorialisation, qui tente de contrôler les points de fuite et les devenirs, peut être parfois moins liée à la chanson proprement dite (paroles et mélodie), qu'à la manière de la chanter. *La marseillaise* a pu ainsi susciter chez les mêmes personnes des réactions indignées lorsqu'elle était chantée en *reggae* et un assentiment collectif lorsque le chanteur la chantait *a cappella* et le poing levé⁵²...

S'il existe bien un fascisme potentiel de la chanson autant que de la musique, il n'en demeure pas moins que ces deux modes d'expression libèrent également des devenirs minoritaires ou révolutionnaires et contribuent du même coup à faire coexister et consister des multiplicités

50 Nietzsche, *Le cas Wagner*, § 10. *Œuvres complètes*, T VIII, Gallimard (1974), p.41.

51 « Richard Wagner à Bayreuth », *op.cité*, p.263 et 267 (sur l'importance de la parole chantée dans le drame wagnérien et sur les différences entre la passion parlée et la passion chantée).

52 Au printemps 1979, la reprise en *reggae* de l'hymne national par Serge Gainsbourg (« Aux armes et caetera. ») avait connu un important succès populaire tout en s'attirant les foudres des militaires et de certains milieux conservateurs. Le 4 janvier 1980 à Strasbourg le même chanteur avait entonné *a cappella* et le poing levé, le premier couplet de *La Marseillaise* devant un parterre de parachutistes indignés qui se sont pourtant tous mis au garde à vous pour l'hymne national.

hétérogènes inouïes. Ainsi en va-t-il par exemple de la pop'music, d'autant plus encline à engendrer des peuples mineurs qu'elle opère dans une langue réputée impérialiste (l'anglo-américain) et qu'elle doit du même coup, peut-être plus que dans toute autre langue, trouver des ressources lui permettant de se déployer sur un mode mineur :

« Il n'est pas sûr que les molécules sonores de la pop'music n'essaient pas, ici ou là, actuellement, un peuple d'un nouveau type, singulièrement indifférent aux ordres de la radio, aux contrôles des ordinateurs, aux menaces de la bombe atomique. »⁵³

Ici encore, les virtualités moléculaires de la chanson sont clairement mises en évidence en même temps que sa capacité à faire advenir de nouvelles multiplicités susceptibles de résister aux mots d'ordre de la communication ainsi qu'aux effets normatifs dont ils sont porteurs.

Il nous reste à présent à tenter de comprendre en quoi la chanson populaire, ou tout au moins une certaine performance de parole chantée, engage chez Deleuze une image et une pensée de la pratique philosophique conçue comme « pop'philosophie » et anti-discussion.

Pour en finir avec la discussion : de la pop'philosophie au sprechgesang

« Je ne suis pas un enculeur de mouches, j'écris des chansons »

Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à Albert Paraz* (1957)

Si Deleuze fait part, dans *l'abécédaire*, de son goût pour la chanson populaire, n'est-ce pas aussi parce qu'il n'a eu de cesse de rechercher pour la philosophie des actes de parole qui puissent échapper aux universaux de la communication, de la discussion et à l'image fâcheuse

⁵³ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op.cité*, p.427.

de la pensée qu'ils véhiculent ? Par quelles lignes de fuites et par quels agencements inouïs une performance de parole peut-elle résister à la tyrannie de la signification, aux discours de la maîtrise et à leurs mots d'ordre ? Comment une conversation, un dialogue ou un entretien peuvent-ils se déprendre de la discussion ? Comment une lecture peut-elle échapper à la tentation d'interpréter et de discuter un texte pour donner lieu à une pure expérimentation, comme dans l'expression de la langue courante « interpréter une chanson » ?

« Tout philosophe s'enfuit quand il entend la phrase : on va discuter un peu. Les discussions sont bonnes pour les tables rondes, mais c'est sur une autre table que la philosophie jette des dés chiffrés (...) La communication vient toujours trop tôt ou trop tard et la conversation, toujours en trop par rapport à créer. »⁵⁴

De « O comme opéra » à « P comme professeur », le souci manifesté par Deleuze dans *l'abécédaire* est bien celui de trouver une issue à la discussion sous toutes ses formes en la déterritorialisant dans l'écriture comme dans la parole. Il s'agit également de rendre audible, sous le discours ou la proposition, les cris ou les discours-chants inouïs par lesquels s'annonce une nouvelle pensée :

« Je lis Aristote et je vois un discours admirable qui est le chant d'Aristote, et je reconnais ce chant, c'est une manière de chanter qui n'a pas d'équivalent, je ne confonds pas le chant d'Aristote et le chant de Platon. Et puis voilà tout d'un coup que j'entends

⁵⁴ Deleuze / Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991, Les éditions de Minuit, p.32.sq. Voir également sur cette « horreur » de la discussion *Deux régimes de fous*, Les éditions de Minuit, 2003, p.355. On peut aussi penser chez Leibniz à la chanson de Belzébuth qui répond en quelque sorte à Dieu par l'intermédiaire de l'ermite mais sans discuter avec lui, tout entier en proie à sa colère et à sa haine de Dieu. (Cf. Leibniz, *La profession de foi du philosophe*, éd. Y. Belaval, 1970, Vrin, p.101). Deleuze se réfère à cette chanson dans son cours sur Leibniz à Vincennes du 24 février 1987.

dans Aristote et je bute sur la formule "Il faut bien s'arrêter". Si on faisait une véritable analyse des propositions, je dis, ah ! mais c'est très curieux ça... lorsque Aristote nous dit ce que c'est que la substance, il développe ça dans un discours-chant. Lorsqu'il nous dit "Il faut bien s'arrêter", c'est pas une proposition de la même nature, "Il faut bien s'arrêter", c'est un cri. (...) En d'autres termes, il y a des cris philosophiques qui enveloppent l'image implicite de la pensée. Ensuite il y a le discours et le discours vient recouvrir les cris. »⁵⁵

Ce souci d'échapper à la discussion, comme au cours magistral, était déjà mis en relation avec la chanson et la *pop'music* dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet. Le professeur-philosophe y confiait son aspiration à « faire un cours comme Dylan organise une chanson, étonnant producteur plutôt qu'auteur. »⁵⁶. Certes ce sont les paroles de la chanson de Dylan (*I'm not there*, 1967) qui retiennent ici l'attention de Deleuze et la chanson n'est pas le seul modèle de cette *pop'philosophie* à laquelle aspire le philosophe. Un film pourra tout aussi bien montrer la voie : « c'est la même chose en philosophie, comme dans un film ou une chanson : pas d'idées justes, justes des idées. »⁵⁷. De même, la *pop'philosophie* telle que la conçoit Deleuze ne consiste évidemment pas à produire un cours ou un entretien chantés. Il ne s'agit pas de faire de la philosophie à coups de guitare électrique, comme Nietzsche entendait faire de la philosophie à coups de marteau, pour être un *pop'philosophe*... Cette nouvelle façon de philosopher est avant tout une affaire de rencontre et de « double capture » entre la philosophie et la non philosophie ; une façon de « sortir de la philosophie par la non philosophie », comme lorsque les plieurs de papiers ou les surfeurs

55 Gilles Deleuze « Cinéma et Pensée », Cours du 30/10/1984 à l'Université de Vincennes (téléchargeable sur internet : http://www.univ-paris8.fr/IMG/_article_PDF/article_4.pdf).

56 Gilles Deleuze / Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, p.14-15.

57 *Ibid.*

retrouvent dans leurs mondes respectifs des problèmes analogues à ceux que formule le philosophe⁵⁸. Cependant, on ne peut ignorer la fréquence de la référence à la chanson lorsque Deleuze expose son projet inséparablement pédagogique et philosophique, allant jusqu'à comparer ses leçons à Vincennes à un concert rock ou à un *sprechgesang*⁵⁹ :

« Car la philosophie, elle aussi n'est pas autre chose, de la chansonnette au plus puissant des chants, une sorte de *sprechgesang* cosmique (...) »⁶⁰

Par delà l'air du temps et la métaphore, au reste peu prisée du philosophe⁶¹, nous retrouvons en effet les trois principales caractéristiques associées par Deleuze à la chanson depuis *Logique du sens* :

- la déterritorialisation de la parole dans un régime a-signifiant ne se prêtant plus à une évaluation en termes de vrai et de faux, ni même à une interprétation du type commentaire ou objections : « Pop'philosophie il n'y a rien à interpréter, rien à comprendre. »⁶². La puissance d'entraînement d'une chanson ou de sa reprise sous la forme d'une ritournelle ne peuvent pas s'expliquer seulement par

58 Voir la lettre « C comme culture » dans l'*abécédaire*, *Dialogues* (op.cit., p.10.) et la présentation très claire du concept deleuzien de « pop'philosophie » par Arnaud Bouaniche (*Gilles Deleuze, une introduction*, Agora, 2007, p.294-300).

59 « Le cours c'est une sorte de *Sprechgesang*, plus proche de la musique que du théâtre. Ou bien rien ne s'oppose en principe à ce qu'un cours soit un peu comme un concert rock. ». *Pourparlers*, op.cit., p.190.

60 Préface pour l'édition italienne de *Mille plateaux* (1987). *Deux régimes de fous*, op.cité, p.290. De l'allemand « chant parlé », le *sprechgesang* est une technique de récitation à mi-chemin entre la déclamation parlée et le chant, inventé par Engelbert Humperdinck dans *Königskinder*, et surtout connu pour avoir été repris par *Schönberg* dans son *Pierrot lunaire* ([source : wikipedia.fr](http://source.wikipedia.fr)). À propos du *Sprechgesang* chez Deleuze, on relira également les pages consacrées au théâtre de Carmelo Bene dans *Superpositions* (Les éditions de Minuit, 1978, p.105-106).

61 « En aucun cas, nous ne faisons d'usage métaphorique (…). Nous nous servons de termes déterritorialisés, c'est à dire arrachés à leur domaine, pour reterritorialiser une autre notion. » Gilles Deleuze / Claire Parnet, *Dialogues*, op.cit., p.25.

62 *Ibid.*, p.10.

la force de son texte ni par la signification de ses paroles. On peut à la limite aimer une chanson ou fredonner un refrain sans rien comprendre aux paroles ni à la langue dans lesquelles s'exprime le chanteur.

- la capacité inhérente à certaines chansons de fédérer et d'essaimer des peuples et des multiplicités indifférentes aux mots d'ordre d'un maître ou d'un discours majoritaire. La chanson et la musique comme terrain d'affrontement par excellence des puissances sonores molaires et moléculaires.
- l'expérimentation de la parole par delà discours et discussion ; aux antipodes du débat prétendument contradictoire. On ne peut guère discuter une chanson sauf à répondre par une autre chanson qui ne se prêtera pas davantage au débat d'arguments. Ce souci fait écho et reprend en un sens à la distinction de Nietzsche entre les peuples loquaces et les peuples musiciens :

« Les Grecs, peuple loquace et querelleur, n'ont (...) toléré la musique qu'à titre d'assaisonnement des arts sur lesquels on peut réellement discuter et disputer, alors que sur la musique on peut à peine penser honnêtement. Les pythagoriciens, ces Grecs exceptionnels sur bien des points, étaient aussi, à ce qu'on rapporte, de grands musiciens : ceux-là mêmes qui inventèrent le silence de cinq ans, mais non la dialectique. »⁶³

Dans le même ordre d'idées, la boutade de Deleuze selon laquelle François Châtelet se serait servi de l'opéra pour couvrir les paroles des

63 Nietzsche, *Humain trop humain* 2, « Le voyageur et son ombre », § 167 (« Où la musique est chez elle »), 1968, Idées Gallimard, p.312-313. Relevons ici le terme d'« assaisonnement » emprunté à dessein par Nietzsche à Aristote : « Par « langage relevé d'assaisonnements », j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant. » (*Poétique*, VI, 1449b, Le livre de poche, 1990, traduction Michel Magnien, p.110.).

importuns qui le dérangent dans son travail⁶⁴ est certes anecdotique mais elle révèle peut-être aussi cette vertu qu'à la parole chantée de résister à la discussion, de court-circuiter les faux débats narcissiques aux dès pipés dans lesquels, sous couvert de démocratie, personne n'écoute personne ni ne parle de la même chose ; les déterritorialisant au besoin sur un autre plan de la parole et de l'expression vocale comme dans une comédie musicale de Jacques Demy ou, plus récemment, dans le film de Alain Resnais *On connaît la chanson* (1997). Discussions contradictoires ou disputes y sont entraînées dans un devenir-chanson où la signification des paroles n'est plus l'unique critère de leur valeur : « Comme il est mièvre le pauvre Parlé, comme il paraît démuné face au Chant qui se prépare à se déployer dans le lyrisme du Refrain »⁶⁵. Non seulement les chansons véhiculent des clichés qui se savent tels (« Paroles, paroles, paroles ») mais elle doivent composer avec des effets de voix a-signifiants, des rythmes ou des mélodies ; parfois même avec des rimes qui introduisent du bégaiement dans l'ordre du discours.⁶⁶

Conclusion : certains chantent posthumes

Pour finir encore et pour rester délibérément sur le plan de l'anecdote, pourquoi une chanson populaire a-t-elle été choisie en guise de

64 Châtelet s'explique sur sa relation à la musique et à l'opéra dans sa *Chronique des idées perdues*, 1977, Stock, pp.234-240. Il y développe des considérations qui peuvent entrer en résonance avec celles de Deleuze : « En somme, tout se passe comme si les peuples avaient inventé ce que nous appelons aujourd'hui « Art » et, particulièrement l'art musical (et les formes d'expression qui s'y rattachent) pour faire apparaître ce que les langues ne parviennent pas à prendre en charge. » (p.240.).

65 Peter Szendy, *La philosophie dans le juke-box*, op.cité, p.27.

66 Voir, par exemple, la chanson-dispute de Delphine et l'Ancien dans les *Demoiselles de Rochefort* (1967). On pourrait aussi penser, cette fois en littérature à cette autre très belle « machine à gazouiller » qu'est la dispute-chant entre les époux Morsauf dans *Le lys dans la vallée*, qui requiert toute une écoute a-signifiante de la part du narrateur : « À travers la tempête, j'entendis aussi la voix de l'ange qui, par intervalles, s'élevait comme un chant de rossignol au moment où la pluie va cesser. ». Ou encore aux terribles accès de colères musicales ou chantantes du baron de Charlus et à ses différentes intensités de voix chez Proust.

générique de l'*abécédaire*, couvrant en partie les extraits d'un cours donné par Gilles Deleuze à l'Université de Vincennes ? Il importe peu, en vérité, de savoir qui de Gilles Deleuze ou de Claire Parnet est à l'origine de ce choix de présentation. En revanche, il est intéressant de mettre en relation cette chanson qui porte sur le travail du deuil et sur l'interrogation posthume — « Quand j'serai K.O. / Descendu des plateaux d'phono / Est-ce que tu m'aimeras encore / Dans cette petite mort ? » — avec la situation de parole singulière de l'*abécédaire*. Cet entretien philosophique à deux voix était en effet conçu au départ comme une œuvre posthume destinée à n'être diffusée à la télévision qu'après la mort du philosophe. Ce dernier se trouvait placé du même coup, et suivant ses propres dires, dans la situation d'un « pur esprit » philosophant. Or, non seulement un quasi-fantôme ne prononce pas des paroles profondes mais il est dans l'impossibilité d'entrer dans une quelconque discussion à propos de qu'il énonce ou de répondre aux questions d'éventuels contradicteurs. Les dés y sont bien lancés une dernière fois sur une autre table que celle des tables rondes où les discussions moutonnent ou ronronnent ; juste une table tournante et une chanson. *No comment*. Ainsi parle en chantant le fantôme d'un opéra philosophique de quatre sous, désormais aux abonnés absents. Car ce dont on ne peut discuter, au moins peut-on essayer de le chanter.

Cette parole d'outre-discours que rend possible la chanson opère, comme dans le cri ou la plainte, une sorte de compromis entre parole et silence, qui sied tout particulièrement à ces ultimes moments d'une vie philosophique, moments où il n'y a plus rien à discuter et où on ne peut pourtant pas complètement se taire. Car quitte à parler pour ne rien dire autant le faire dans une chansonnette légère et toute de surface dont les paroles disent si peu qu'elles n'appellent ni discussion, ni commentaire. La chanson ne pense pas des idées dans un discours mais agit des mots dans la parole en les déterritorialisant dans des matières d'expression vocales et musicales. L'*abécédaire* pourrait dès lors se comprendre et s'écouter comme une ultime bal(l)ade des concepts

deleuziens, un *sprechgesang* philosophique pré-posthume accomplissant après coup l'idéal d'une pop'philosophie s'adressant au philosophe comme au non philosophe. Deleuze ne fait-il pas penser ici au vieil homme-fleuve de la chanson qui refuse de planter mais préfère semer ses paroles vers un avenir qui ne le concernera plus, un peu comme on lance une bouteille à la mer ?

« *Je suis convaincu que si à la fin de notre vie, il nous était permis de dire quelque chose, et si nous étions vraiment sincères, nous chanterions une chansonnette en tant que résumé de toute une existence.* » Federico Fellini ⁶⁷

Le 28 novembre 2009, depuis le pays du karaoke

Bibliographie :

- Aristote (1990) *Poétique*, Le livre de poche.
Barthes R (1981) *Le grain de la voix*, Seuil.
Bonnieux B / Corderieux P / Giuliani É (2004) *Cent ans de chanson française*, Gallimard.
Deleuze G. (1969) *Logique du sens*, Minuit.
(1998) *Périclès et Verdi*, Minuit.

67 Cité par Peter Szendy, *La philosophie dans le juke box*, op.cité, p.88. On peut aussi penser au trépas du fonctionnaire Watanabe—dans *Vivre* (1952) de Akira Kurosawa—qui meurt sur la balançoire d'un parc à jeux en fredonnant une vieille chanson. Voir également, dans le champ philosophique, le témoignage d'Overbeck sur la reprise chantée par Nietzsche de la *barcarolle* de Chopin (à l'origine un chant de gondoliers vénitiens), après l'effondrement turinois : « Nietzsche somnolent sous l'influence du chloral se réveillant parfois et parmi ces chants, la merveilleuse barcarolle dont j'ai retrouvé plus tard l'origine, alors qu'en l'écoutant, je n'arriverais pas à comprendre comment le chanteur pourrait produire un texte pareil, accompagné d'une mélodie tout à fait originale. » Le témoignage d'Overbeck est cité par Geneviève Bianquis dans *Nietzsche devant ses contemporains* (éditions du Rocher, Monaco, 1959.). Nietzsche évoque ce chant dans *Humain trop humain 2* (« Le voyageur et son ombre », § 160, « la barcarolle de Chopin », Idées Gallimard, p.310.).

- Deleuze G. / Guattari F (1975) *Kafka*, Minuit.
(1980) *Mille plateaux*, Minuit.
(1990) *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit.
- Deleuze G. / Parnet C (1977) *Dialogues*, Flammarion.
(1996) *Abécédaire* (« O comme opéra »), Éditions Montparnasse.
- Ferrier M. (2004) *Céline et la chanson*, Éditions du Lérot.
- Jaeglé C. (2005) *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*, P.U.F.
- Kafka F. (1993) *Un jeûneur et autres nouvelles*, Garnier Flammarion.
- Lewis Carroll (1975) *Alice aux pays des merveilles*, Marabout.
- Nietzsche F. (1977) *La naissance de la tragédie, Œuvres complètes*, T.I, Gallimard.
(1966) « Richard Wagner à Bayreuth », *Considérations intempestives I*, Aubier-Montaigne.
(1968) *Humain trop humain 2*, Idées Gallimard.
(1974) *Le cas Wagner, Œuvres complètes*, T.VIII, Gallimard.
- Szendy P. (2007) *La philosophie dans le juke box*, Minuit.

