

La musique et la pensée,  
Une approche philosophique de l'activité musicale.



Diplôme d'État de Professeur de Musique  
Mémoire de fin d'Étude Juin 2017

# Sommaire.

**Introduction** p 3

**Préambule** p 6

## **I Langage et musique chez Nietzsche**

Apollon et le principe d'individuation p 10

Dionysos p 11

Figure tragique du penseur p 13

La musique révèle le sens de la philosophie P 15

Une perspective pédagogique : l'individuation p 18

## **II Le sens de l'art**

Le parcours de la philosophie selon Nietzsche p 22

L'inconscient p 23

Percept/ affect p 24

Les trois genres de connaissances p 27

Le corps-guerrier P 32

La clinique Laborde P 34

## **III Une approche de la forme de l'enseignement en lien**

### **avec la psychologie**

La Ritournelle p 37

Le rhizome P 42

La subjectivité p 49

**Conclusion** p 52

## **Introduction**

J'ai souhaité développer une approche philosophique pour écrire mon mémoire. Pour cela, j'ai cherché les liens qui peuvent relier la philosophie à la musique. Mon mémoire est construit sur trois axes articulés autour de la question du corps.

Le premier axe concerne le rapport étroit qu'entretient la philosophie avec la musique par l'intermédiaire du corps dans l'œuvre de Nietzsche. J'utiliserai des extraits de *La Naissance de la Tragédie* en tentant d'y voir les esquisses de la figure tragique du penseur en lien avec une réflexion sur le langage. Le penseur apparaît beaucoup plus proche de l'artiste (en particulier du musicien) que de l'ascète.

Le deuxième concerne le sens de l'Art que la philosophie de Deleuze révèle, en s'appuyant sur celle de Spinoza. Le rapport au corps est au centre de leurs réflexions. Deleuze développe dans *Qu'est ce que la philosophie* sa conception de ce qui fait l'Art et du rôle que le corps occupe dans sa fabrication.

Le troisième concerne une approche de l'enseignement de la musique en lien avec les recherches de Deleuze et Guattari sur le fonctionnement de la psychologie humaine. L'acte d'apprendre est en lien étroit avec la psychologie humaine, il me paraît intéressant de l'étudier afin de pouvoir développer la pédagogie la plus adaptée aux élèves. L'adaptation se comprend de différentes manières. Il y a la possibilité de proposer différentes formes de cours, des ateliers, du travail en groupe et/ou en autonomie, il y a le choix de ce qu'on enseigne ou non aux apprenants. Cela rejoint la nécessité de prendre en compte l'autre, de parvenir à créer une altérité. Autrui me fait exister. Sa différence me pousse à un déplacement. Autrui me « dérange », il me force passivement, par sa seule présence et sa vision différente de la réalité à me repositionner. Les professeurs apprennent beaucoup des élèves. Entre les apprenants et le professeur il y a un déplacement constant et toujours à réajuster ou à inventer. La fonction du professeur n'a de sens que dans la relation aux apprenants. Le professeur cherche à entrer en communication avec un individu en mouvement ce mouvement comprend son potentiel de progression de l'apprenant, l'évolution de sa personnalité, l'affirmation de ses désirs.

L'idée du rhizome est centrale ici, tout comme celle de la ritournelle. Si l'on aborde l'inconscient et donc l'activité souterraine du Désir à la manière de Guattari et de Deleuze comme une machine qui produit et invente, une machine qui fait des sauts et des bonds, on pourra proposer un enseignement calqué sur ce mode de fonctionnement sans renoncer à une exigence et à une élaboration approfondie.

J'ai cherché à varier les modes d'expressions. Il y a des récits qui sont de l'ordre de l'auto-fiction. Ils reflètent mon parcours personnel et expriment mon ressenti. Ils sont inventés à partir d'émotions imprécises mais fortes liées à mon vécu. Je les ai développées et précisées par l'écriture. Je parle de différentes expériences, il y a les concours, les concerts ou les spectacles en lien avec le théâtre et la poésie mais aussi les heures de travail au conservatoire ou dans mon appartement.

Leur rôle est d'illustrer par des fragments narratifs les idées développées dans mon mémoire. La philosophie se fait toujours l'écho de la vie et des expériences qui la composent. Elle se situe dans le prolongement de l'activité musicale et des expériences concrètes.

La philosophie est le fruit d'une émotion, d'une expérience de vie. Les récits sont donc pour moi très importants puisqu'en tant qu'expériences de vie ils suscitent un questionnement d'ordre philosophique. La question centrale est de savoir quel sens a le travail artistique, ou à quel besoin il répond. Personnellement le sens que je trouvais dans travail artistique a parfois été occulté par les institutions musicales et par des partis pris pédagogiques spécifiques. On enseigne des notions qui s'empilent les unes sur les autres et qui ne font sens en tant que savoir-faire artistique que bien des années plus tard. Les institutions musicales engendrent parfois un esprit de compétition et peuvent se transformer en machine à broyer les musiciens par la hiérarchisation qu'elle impose. Cela dépend des individus et des contextes. Certaines personnalités peuvent souffrir de cette exigence. Il faut bien sûr avoir en tête que réussir un concours d'entrée dans un Conservatoire Supérieur est tellement difficile que la préparation à ses concours demande un travail et une rigueur très importants. Les professeurs qui préparent les musiciens à ces concours n'ont guère le choix. Néanmoins une critique peut être formulée. Il me semble qu'il est question du temps : la limite d'âge, la préparation des morceaux imposés, le nombre de morceaux à travailler, la vitesse à laquelle il faut les apprendre. On impose aux musiciens un certain temps, ils doivent être performants. La perspective de professionnalisation pourrait tendre à privilégier l'efficacité et la précision technique plutôt que l'élaboration d'une personnalité artistique singulière. Le risque est d'opérer une séparation entre les aspirations des musiciens et leur réalisation artistique. Le musicien ne jouerait plus pour soi et avec soi ou avec les autres et pour les autres, il travaillerait pour faire fonctionner la machine à concours. Une machine qui sélectionne et contraint le musicien à correspondre à l'image de l'artiste qu'elle engendre. On pourrait aussi parler de la fonction de l'artiste : un artiste efficace, un musicien d'orchestre, un virtuose, un déchiffreur talentueux. Ce travail

étreintant transformerait l'artiste en ouvrier de la musique. Seule les techniciens les plus doués s'en sortiraient, ou ceux qui présenteraient les dispositions les plus adaptées au travail imposé. Il n'y aurait pas de place accordée à la subjectivité, ou une place trop réduite. Le musicien serait séparé de ce qu'il peut, de ce à quoi il aspire.

La philosophie est un cri. Un cri silencieux. Un effort d'individuation personnel. Un étonnement qui peut être une forme de détresse devant la vie. Si la pratique musicale répond à un besoin vital et que ce besoin vital ne peut s'exprimer alors il faut crier. Il faut se conformer en tout point à ce que la machine attend de nous les compétences requises pour tel concours les aspirations carriéristes, ou « crier. » c'est-à-dire s'étonner.

L'écriture, puisqu'elle diffère de la parole, n'est plus communication. En effet elle n'a pas de cible, le signifié lui fait défaut, elle prend forme dans un signifiant, c'est le travail du style. L'entendement de l'idée est rendu possible par sa formulation mais la formulation absorbe le sens que voudrait donner l'idée. Le sens ne diffère pas de la formule. Mais la formule n'est jamais dépositaire du Sens (entendu comme vérité absolue). Il n'est pas sûr qu'il y ait des lecteurs puisqu'il n'y a pas de message, à moins que ce ne soit l'inverse. L'écrivain en effet n'est pas un prophète. Il ne révèle pas de « vérité » transcendante. Il offre une vision du monde plus détaillée et développée que les impressions « superficielles » qui constituent l'essentiel de notre compréhension du monde au quotidien. Écrire c'est mettre en forme ses impressions et les préciser dans leur nuance. L'écriture est dissolution de l'identité de l'écrivain (ceci se révèle dans l'expérience de l'écriture, il n'y a là aucune difficulté conceptuelle) et parachève tout comme le fait la musique le travail philosophique voué à l'incomplétude.

## Préambule

J'ai souhaité que la forme de mon mémoire soit celle d'un rhizome. Prenons l'exemple des Iris qui sont des plantes à rhizome. A la différence des arbres il n'y a pas de graine. Chaque tige d'iris contient toutes les informations nécessaires au développement de la plante. Si l'on coupe une tige et qu'on la replante ailleurs elle poussera sans difficulté. Il s'agit de plante à bulbes et tubercule

« Le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. » <sup>1</sup>

Je voulais qu'il y ait de l'hétérogène. Cela se manifeste par les différents types de discours. La forme était très importante pour moi. Un mémoire n'est pas un objet artistique, néanmoins s'affranchir des cadres m'apparaît essentiel. Chaque partie du mémoire doit contenir à la manière de la tige de l'iris toute les informations nécessaires pour pousser d'une manière singulière, cela comprend les trois types de discours, l'auto-fiction, récit de mon expérience personnel, l'analyse de la pensée de philosophes, leur interprétation (mon propos se greffant parfois à celui d'auteurs particulièrement dans les paragraphes concernant la pensée de Deleuze) et des citations de leur œuvre. Pour bien différencier les différents types de discours j'ai mis l'auto-fiction en italiques et les citations en gras. Tous les types de discours à la manière d'un rhizome se renvoient les uns aux autres.

« Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. » <sup>2</sup>

Le rhizome renvoie aussi à mon expérience personnelle. Peut-être ai-je cru que mes années d'études au conservatoire étaient un centre, une graine plantée qui était liée à une structure génétique et profonde. Mais mes différentes expériences artistiques m'ont amené à connecter cette expérience à d'autres et à transformer la graine en une tige. La graine a poussé et au lieu de se fixer et de se finir en un arbre elle s'est connectée à d'autres centres, a formé des concrétions nouvelles est revenue en arrière s'est prolongée à l'infini. La graine n'est pas morte elle ne cesse de croître à la manière d'une tige. Que ce soient l'écriture, la philosophie, les pratiques artistiques et stylistiques variées, à chaque fois il s'agit de bulbes et non de graine qui se recourent les unes avec les autres.

---

<sup>1</sup>Gilles Deleuze et Félix Guatari, *Mille plateaux*, édition de minuit.p13

<sup>2</sup> *op. cit* p36

Je souhaitais que la forme de mon mémoire reflète son fond. Les ramifications d'un rhizome sont souterraines, il y a des choses qu'on ne voit pas et qui pourtant relient les tiges à un ensemble plus vaste. La forme fragmentaire illustre bien ce travail souterrain, le vide entre des parties différentes est une manière de suggérer le cheminement imprévu mais réel qui relie ses passages. Ils n'ont pas la même forme mais appartiennent à la même pensée. On peut passer d'une auto-fiction à une citation par rupture mais ces deux types de discours sont reliés souterrainement par le cheminement de la pensée qui reste secrète et silencieuse. De la même manière les idées développées de différentes manières, les différents auteurs abordés à savoir Spinoza, Nietzsche et Deleuze (la filiation entre eux est réelle) et les différents thèmes sont reliés les uns aux autres. Il y a une proximité entre philosophie et littérature ou poésie, un mouvement entre pensée et musique. Les réflexions d'ordre pédagogique sont concomitantes à celles d'ordre philosophique. L'impression de séparation et de rupture n'empêche pas l'unité souterraine. Il serait intéressant de ré-agencer l'organisation des paragraphes d'une manière différente afin de lire le mémoire dans un ordre différent. Le sens de celui-ci ne devrait pas en être amoindri.

L'hétérogénéité m'a permis aussi de retarder la pensée. Les récits qui renvoient à cette dernière la retardent en même temps. Certains paragraphes qui appartiennent essentiellement à la réflexion philosophique retardent les réflexions d'ordre pédagogique ou politique. Je redoutais d'affirmer trop tôt une pensée liée à ma professionnalisation, elle serait comme prématurée. De plus une structure plus universitaire me semblait utile pour plus de clarté mais cela avait l'inconvénient de ne plus rien laisser à sentir pour le lecteur. Il faut sentir une pensée. Par exemple celle du rhizome qui est pour moi beaucoup plus liée à une expérimentation qu'à une approche conceptuelle. Faire l'expérience du rhizome. Le sujet global que j'aborde, la musique, ne peut s'appréhender sans une certaine émotion. Cela était une raison supplémentaire, j'ai d'ailleurs tenté de rapprocher musique et pensée en un mouvement commun, elles sont cousines.

« La musique m'ennuie au bout d'un peu de temps, et d'autant plus court qu'elle a eu plus d'action sur moi. C'est qu'elle vient gêner ce qu'elle vient d'engendrer en moi, de pensées, de clartés, de types et de prémisses. Rare est la musique qui ne cesse d'être ce

qu'elle fut ; qui ne gâte et ne traverse ce qu'elle a créé, mais qui nourrisse ce qu'elle vient de mettre au monde, en moi. J'en conclus que le vrai connaisseur en cet art est nécessairement celui auquel il ne suggère rien. »<sup>1</sup>

La littérature et la réflexion sont pour moi indissociables de la musique. Peut-être ne suis-je pas un véritable musicien à l'instar de Paul Valéry. La musique génère de la pensée, elle fait penser elle est au cœur de la pensée, la substance de la pensée. Mais comme l'explique Paul Valéry la musique n'est pas pensée, elle ne suit pas le cours de la pensée, elle n'appartient pas au langage. En la musique la pensée se noie et se brouille, en la pensée la musique devient inassimilable et impertinente. Pourtant l'expérience décrite par Valéry montre à quel point pensée et musique ont une source commune, l'une générant l'autre.

Je me suis demandé : puis-je me permettre une telle approche dans un domaine d'étude pédagogique ? Cela semble hors sujet. De fait ce mémoire parle peu de pédagogie. Il y a bien sûr des réflexions sur les formes d'enseignement, il y a des partis pris assez clairs. Mais il n'est pas question de politique ni de modèle d'enseignement systématisé.

Peut-être ce mémoire tente-t-il de répondre à une question : Quel rôle a la musique dans la vie, pourquoi fait-on de la musique ? Et dans ce cas, pourquoi l'enseigner ?

*Il commence à jouer, à ce moment, dès les premières notes, l'espace de la pièce annihilé devient une masse l'oppressant, chaque respiration rendue pénible, la pièce semblant s'être vidée de son air. C'est une débandade de notes, d'ineptie rythmique, d'approximation sonore. Les chuchotements des jurys sont audibles « Mais il ne pourra pas finir » « Chut, l'année prochaine... » quelques gouttes de transpiration perlant sur son visage, la maîtrise de son instrument qui lui échappe, les touches salies par ses mains transpirantes, la salle d'examen, les jurys, le mur en face, ses morceaux, tout cela tourne à une allure terrible. Ses mains se meuvent machinalement sur l'ivoire des touches, sa concentration est accaparée par les mouvements indignés des membres du jury (ou amusés mais il ne le sait pas encore) qui alimentent le malaise grandissant dans lequel il évolue. Il aura le courage de finir, malgré les instabilités rythmiques (il presse ou ralentit sans raison dans une sorte de panique comme un animal pris au piège : d'un côté la machine du piano, impitoyable et muette, de l'autre, les membres du jury impatientés) et les diverses erreurs de jeu (les fausses notes, la pédale...) dénaturant involontairement les œuvres des compositeurs qu'il vénère, semblable à un clown*

---

<sup>1</sup> Paul Valéry Ed La Pléiade vol II « Tel Quel » » p 476



*avec son costume évoquant maladroitement la redingote et les souliers vernis du concertiste délivrant une prestation inattendue aux membres du jury qui se demandent peut-être si ce n'est pas là une farce -leurs mines réjouies semblent difficilement contenir l'hilarité silencieuse qui les anime, et que seule pourrait expliquer une prestation volontairement baroque, une caméra cachée cherchant à les piéger comme dans ces émissions populaires prétendant découvrir les talents cachés dans l'anonymat d'une foule toujours plus nombreuse à s'inscrire (espérant peut-être atteindre au statut de stars comme par une révélation tenant du miracle ?) et dont les auditions filmées foisonnent de candidats assurant un show trop ridiculement appuyé pour être vrai- puis il a le soulagement de finir, disparaissant de la pièce avec quelques regards en coin, effrayé devant les sourires des jurys...*

*Confondu par sa maladresse, discret sur sa prestation, attentif à recueillir les impressions des autres candidats, pas très bonnes non plus, mais réconfortantes puisqu'il découvre que les rires des jurys n'avaient rien d'exceptionnel ce jour-là ; un espoir lui reste d'être retenu sur la liste des élus, de ceux qui seront sauvés, extirpés de la misère qui est le lot d'un grand nombre de musiciens. Cette sélection comme un décret octroyant à certains d'entre eux le droit de vivre heureux, de s'élever au dessus des relents de la médiocrité et de prétendre au titre d'«artiste », ou avant ça à celui d'élève d'un si grand professeur que ne pas connaître son nom est un manque de décence, de manière, de qualité humaine...*

# I Langage et musique chez Nietzsche

Je me réfère à *La Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche. Il expose deux instincts, deux forces créatrices et antagonistes, personnifiées par les figures d'Apollon et de Dionysos. Cette œuvre est une œuvre de jeunesse.

## Apollon et le principe d'individuation

« Apollon, en tant que dieu de toutes les facultés créatrices de formes, est en même temps le dieu divinateur. Lui qui, d'après la racine de son nom, est la « rayonnante apparition », la divinité de la lumière, il règne aussi sur la belle apparence du monde intérieur de l'imagination. »<sup>1</sup>

Apollon est lié à l'apparence et à la multiplicité. Apollon représente la *belle apparence*, la forme, la mise en forme. La belle apparence peut prendre différentes formes, il y a le rêve, l'image, mais aussi la raison. L'image est liée au rêve et Nietzsche lie l'art pictural à l'instinct apollinien. La peinture est en effet l'art de l'apparence par excellence et l'art de la représentation. Il s'agit d'une mise en forme du chaos, d'une organisation et d'une répartition de forme et de force. La belle apparence se présente à nous comme la réalité signifiante. Nietzsche, pour faire comprendre ce qu'est l'instinct apollinien, en donne un exemple très frappant dans le principe d'individuation décrit par Schopenhauer.

« (...) Et l'on pourrait ainsi appliquer à Apollon, dans un sens détourné, les paroles de Schopenhauer sur l'homme prisonnier du voile de Maïa. (*Le Monde comme volonté et comme représentation, I*) « Comme un marin dans un esquif, plein de confiance en sa frêle embarcation, au milieu d'une mer démontée sans bornes, qui soulève et abat en mugissant des montagnes de flots écumants, l'homme individuel, au milieu d'un monde de douleurs, demeure serein, appuyé avec confiance sur le *principium individuationis*. » Oui, on pourrait dire que l'inébranlable confiance en ce principe et la calme indolence de celui qui en est prisonnier ont trouvé dans Apollon leur expression la plus sublime, et on pourrait même reconnaître en Apollon l'image divine et splendide du principe d'individuation, par les gestes et les regards de laquelle nous parlent toute la volupté et la sagesse de « l'apparence », en même temps que sa

---

<sup>1</sup>Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Œuvre complète vol I Ed. Robert Laffont p 37

beauté. »<sup>1</sup>

Apollon c'est ce qui se voit, c'est la réalité. Le regard philosophique veut voir au-delà. Il s'étonne du monde, voit les êtres comme des fantômes et devine que la réalité qu'ils vivent en cache une autre. Le langage dont usera la philosophie pour percer le voile de l'apparence appartient cependant lui aussi à une belle apparence. En termes modernes nous pouvons appeler cela la « conscience de soi ». Nous nous pensons comme sujet, nous utilisons le pronom personnel singulier « je ». Nous nous attribuons des qualités et des défauts. Nous avons « notre » personnalité singulière et structurée dont nous pouvons répondre. La notion de sujet appartient au monde apollinien. Elle organise le chaos de l'être, elle hiérarchise et répartit. Elle est liée à l'entendement que nous avons de nous-mêmes et du monde. Le rêve est central ici. Ce que nous rêvons nous apparaît avec une netteté et un sens parfait. Notre « conscience » voit et se réjouit du rêve. Nous en avons besoin pour vivre et pour nous approprier la réalité et la rendre vivable. Le rêve a un effet régénérant et réparateur. Il est même vital pour la vie. Pourtant nous devinons qu'il y a une énigme, qu'il y a quelque chose derrière cette perfection. Notre rêve est le fruit de forces obscures que nous ne contrôlons pas.

« La vérité plus haute, la perfection de cet état, opposées à la réalité imparfaitement intelligible de tous les jours, enfin la conscience profonde de la réparatrice et salutaire nature à l'œuvre dans le sommeil et le rêve, sont symboliquement l'analogue, à la fois, de l'aptitude à la divination, et des arts en général, par lesquels la vie est rendue possible et digne d'être vécue. »<sup>2</sup>

## Dionysos

Dionysos est le dieu de la fête et du vin, le chaos. Il s'agit de l'ivresse. C'est une force qui alimente la belle apparence et se veut en même temps destructrice de cette dernière. Elle l'alimente dans la mesure où l'apparence a besoin de surmonter un chaos pour exister, si l'on prend un exemple psychanalytique, la Conscience (apollinienne) surmonte le Moi (dionysien) par l'intermédiaire du Sur-moi. La force dionysienne menace ou détruit la belle apparence dans la mesure où une déchirure finit toujours par se produire dans l'image apollinienne (le lapsus dans le discours si rassurant et à vocation edificatrice de l'individualité par exemple). Le « je » s'abîme dans le moi.

Nietzsche pour définir l'élément dionysien cite à nouveau Schopenhauer :

---

1 *op. cit* p 37

2 *op. cit* p 37

Schopenhauer nous a dépeint l'épouvantable *horreur* qui saisit l'homme, dérouter soudain par les formes connaissables des phénomènes, lorsque le principe de raison suffisante, dans une de ses manifestations quelconques, semble souffrir une exception. Si, outre cette horreur, nous considérons le ravissement délicieux qui, devant cet effondrement du principe d'individuation, s'élève du plus profond de l'homme, du plus profond de la nature elle-même, alors nous commençons à entrevoir en quoi consiste l'état dionysiaque, que nous comprendrons mieux encore par l'analogie de l'ivresse. C'est sous l'influence du breuvage narcotique que tous les hommes et tous les peuples primitifs ont chanté dans leurs hymnes, ou bien par la force du renouveau printanier pénétrant voluptueusement la nature entière, que s'éveillent ces émotions dionysiennes qui entraînent dans leur essor la subjectivité jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même (...)¹

Dionysos est associé à la musique et à la terre. Il s'agit de l'anéantissement de la subjectivité et de l'oubli de soi. L'individu fait corps avec des puissances étrangères, il dépasse l'image de l'individualité. Dans les fêtes dionysiaques (qui n'ont rien à voir avec des orgies) chaque individu fait corps avec une force de vie qui l'englobe lui et ses semblables. C'est la terre et l'unité. L'individuation est ce qui sépare les êtres les uns des autres. La puissance dionysiaque les réunit au sein de la terre.

Les forces dionysiennes travaillent en secret et détruisent l'image et la belle apparence, elles œuvrent au destin tragique qui constitue la condition humaine. Mais en même temps que ces forces dionysiennes sont « destructrices » de la belle apparence ce sont elles qui permettent d'affirmer et de glorifier la vie, puisque chaque être en se libérant de la servitude de l'image accède à une union « mystique » avec la terre. L'être libéré du fardeau de l'individuation puise dans ces forces terrestres la vitalité qui lui permet d'affirmer son existence. Il s'agit d'une sorte d'engloutissement, de dépossession de soi. La terre est aussi associée au collectif. Les dionysiens faisant « corps » dans l'enivrement de la musique. Ce chaos a attiré à des forces vitales et primordiales, des forces informulées. Ce qui fait la tragédie antique c'est l'union dans le héros de ces deux forces antagonistes.

« Nous avons jusqu'à présent considéré l'élément apollinien et son contraire, l'élément dionysien, comme des forces artistiques qui jaillissent du sein de la nature elle-même, *sans l'intermédiaire de l'artiste humain*, des forces par lesquelles les instincts d'art de la nature s'assouvissent tout d'abord et directement : d'une part, comme le monde

---

¹ *op. cit* p 38

d'images du rêve, dont la perfection n'a aucun rapport avec la valeur intellectuelle ou la culture artistique de l'individu, d'autre part comme une réalité pleine d'ivresse qui, à son tour, ne se préoccupe pas de l'individu, mais cherche même l'anéantissement de l'individu et sa libération par un sentiment d'unité mystique. »<sup>2</sup>

### La figure tragique du penseur

Nietzsche montre que le héros grec dans la tragédie antique s'individualise à partir du chaos, le héros tragique est constitué des deux instincts antagonistes. Il prend l'exemple de Tristan : dépositaire d'un savoir dionysien la figure de ce Héros dont tous les spectateurs connaissent l'histoire apparaît tragique dans l'enchaînement inexorable qui le conduira à sa mort. Il est donc animé entièrement par les forces dionysiennes mais prend une belle apparence en tant qu'il est individualisé en un personnage identifiable et à travers lequel chaque spectateur se reconnaît. Apollon c'est la force vitale qui contraint l'éclatement interne à constituer un être pensant et conscient de son destin. Les spectateurs font corps avec le héros et s'unissent les uns aux autres en « vivant » la tragédie dont ils sont spectateurs.

Cette citation concerne le prélude du troisième acte de Tristan et Isolde de Wagner :

« Un homme ayant comme ici, appliqué son oreille en quelque sorte au ventricule cardiaque de la Volonté du monde, et senti le frénétique désir de vivre déborder et se répandre dans toutes les artères du monde avec le fracas d'un torrent ou le murmure d'un ruisseau à l'écume délicate, comment cet homme pourrait ne pas se briser subitement ? Sous l'enveloppe fragile comme verre et misérable de l'individu humain, il lui serait possible de percevoir l'écho d'innombrables cris de plaisir et de douleur s'élevant de « l'immensité de la nuit des mondes » ? (...) Entre cette musique et notre plus haute émotion musicale s'interposent le mythe tragique et le héros tragique et se manifeste la force apollinienne, ressuscitant, à l'aide du baume salutaire d'une bienheureuse illusion, l'individu presque anéanti. Nous croyons soudain ne plus voir que Tristan lui-même lorsqu'il gît là sans mouvement et demande d'une voix étouffée « la vieille mélodie ! Que m'éveille t-elle ? » (...) Grâce à cette admirable illusion apollinienne, nous croyons voir le monde des sons s'avancer vers nous sous la forme d'un monde plastique et il nous semble désormais qu'en lui, comme en la matière la plus délicate et la plus expressive, a été modelée et sculptée la seule aventure de

---

<sup>2</sup> *op. cit* p 39

Tristan et Isolde. C'est ainsi que l'esprit apollinien nous arrache à la généralité dionysienne et nous enthousiasme pour les individus ; il retient sur eux et captive notre pitié, il assouvit par eux notre instinct de beauté, avide de formes grandioses et sublimes ; il fait passer devant nos yeux des tableaux de vie et incite notre pensée à saisir le noyau de vie que recouvrent ces tableaux. »<sup>1</sup>

Tristan se met en péril en tombant amoureux, il trahit son roi et ses valeurs par amour pour Isolde. Il ne peut lutter contre cet amour mais devine (au moins inconsciemment) qu'il sera sa perte, qu'il ne pourra le vivre pleinement. Il est blessé mortellement. Le penseur est semblable à lui, il devine que sa pensée ne pourra réellement advenir. Sa propre pensée est une épreuve trop forte pour lui, le savoir dont il dispose est un abîme, nous pouvons citer des exemples dans la pensée de Nietzsche : le problème posé par l'éternel retour où l'affirmation inconditionnelle de la terre et *de ce qui est* (ce qui sous-entend le rejet des arrière-mondes et du concept lié à toute forme d'idéalisme vérité, chose en soi, impératif catégorique) nécessite des forces probablement inhumaines. De plus le penseur en plus d'être inactuel et comme déjà posthume (ce qui implique une grande solitude) est sans cesse happé par le chaos, l'angoisse, le silence inquiet qui accompagnent toute pensée. Néanmoins, lucide sur son « destin » il réaffirme sa pensée, c'est le sens des affirmations dithyrambiques terminant les discours de Zarathoustra (*Ainsi parlait Zarathoustra* fait partie des œuvres les plus célèbres de Nietzsche), et réalise ainsi pleinement sa volonté de puissance dans la figure tragique du penseur.

Pour Nietzsche, interpréter c'est donner du sens au monde. Le philosophe est créateur, il invente des concepts et interprète le monde pour lui donner sens. Il n'y a pas de vérité, de chose en soi, d'absolu ; l'idéal est un mensonge, il n'y a que des valeurs affirmées par le penseur. Le monde est conçu comme un texte infini qu'il s'agit d'interpréter. Cela n'exclut pas la contradiction, bien au contraire :

« Je me méfie des faiseurs de systèmes et m'écarte de leur chemin. L'esprit de système est un manque de probité. »<sup>2</sup>

Cela montre la nécessité d'une dynamique créative en perpétuel renouvellement.

La vie est entendue comme volonté de puissance, une force active et conquérante, une force affirmative qui s'empare du réel pour lui donner sens. La vie s'épanouit dans le multiple. La pensée se féconde elle-même dans la musique, rebondit, se contredit, s'enrichit d'une multitude de nuances, ne cesse de se réinventer, excitée par les contradictions, elle tend vers

---

1 Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Œuvre complète volume I édition Robert Laffont p 115

2 F. Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, Œuvre complète vol II édition Robert Laffont p 952

des créations nouvelles.

Si on admet que le penseur soit une figure tragique alors le rôle que joue la musique dans l'œuvre de Nietzsche apparaît évident. D'un côté la pensée, le *logos* forme apollinienne, et de l'autre la musique qui fait vivre cette pensée par le style mais aussi parce que la musique se situe au-delà de la pensée, la prolongeant et l'absorbant. Le héros wagnérien est une belle apparence dont la musique exprime la profondeur du destin tragique jusqu'à rendre impersonnelle ce héros, jusqu'à ce que sa blessure devienne la blessure originelle de l'individuation, de la séparation avec la terre.

*L'inquiétude l'agitait... il se mit à jouer (Schubert. Impromptus) sur ce piano ayant besoin d'un accord et tandis qu'il avançait dans le déchiffrage, malgré les erreurs, la lenteur, il se sentit apaisé : il écartait l'oppression et le silence des heures oisives. Alors les « choses » avaient un sens ; la raison de sa présence ici, en cette ville, en cette pièce, la raison d'être de ses recherches - mais que cherchait-il ?- et même ses choix, ne lui semblaient plus du tout absurdes... et sa vie entière aussi.*

*Le réel s'alléga. Comment le piano, le son de ses touches, pouvaient-ils bien avoir ce pouvoir ? Comment ces combinaisons sonores, rythmées, pouvaient-elles créer un espace à l'intérieur de ce lieu, les murs peints en rouge, le plafond haut - en libérant le pouvoir réflexif, comme un écho, comme la résonance acoustique d'une grotte dont la pierre qui la compose détient le mystère (c'était le cas ici ; la pièce vibrat en sympathie à la naissance des sons) - s'appropriant l'espace évidé, laissé vacant ? Ces notes unifiaient l'éparpillement de désirs, informulés ou à peine. Elles unifiaient une multitude de voix silencieuses qui s'éparpillaient en tous sens engendrant un épuisement qui ne trouvait pas son repos. Ces notes, incertaines encore sous les doigts du pianiste au labeur, se constituaient substance dans le volume de la pièce, l'aménageant, s'y substituant. Le pianiste se l'appropriait comme on s'approprie un lieu ; son identité affirmée en un espace jusqu'alors indifférencié.*

*« Ces notes composaient un temps qui se constituait avec mon corps. Ces notes m'offraient un temps, car j'ai toujours manqué de temps, non de minutes, ni d'heures, ni de jours mais d'un temps dans lequel je pus me reconnaître. Ces notes le construisirent, s'affirmant force de vie dans cette tranche de l'espace et du temps où elles s'ébaudissaient. »*

## La musique révèle le sens de la philosophie.

La philosophie et la musique. Je tente une approche du sens de la philosophie chez Nietzsche. Je pense au couple signifiant/signifié. Le signifié est ce que l'on veut désigner par le langage (la représentation mentale de la chose désignée) et le signifiant le moyen par lequel on le signifie. La musique est sans signifié (ce n'est pas un langage, ou un langage qui n'est pas subordonné au problème de communication verbale et donc du signifié), le sens de la philosophie de Nietzsche quant à lui est révélé par la musique. Il y a bien du signifié et du signifiant dans la philosophie puisqu'elle utilise le langage mais c'est la musique qui permet de saisir la profondeur et le sens véritable de ce que le langage tend à montrer en faisant appel à un ressenti de l'ordre de l'indicible.

Je cherche à montrer que la philosophie chez Nietzsche a besoin de la musique. La musique est à la source de sa pensée, et ses écrits au sujet de la musique n'ont rien d'anecdotique et ne sont pas de l'ordre du divertissement. Nietzsche pense avec la musique, elle fait partie du mouvement de sa pensée. Il s'est d'ailleurs violemment opposé à Wagner qu'il a admiré dans sa jeunesse, en reprochant à sa musique de jouer sur les « nerfs » et de provoquer un engourdissement physique et moral (il fait souvent référence au manque de « rythme » et de retenue dans l'expression des sentiments). De plus, ses Opéra expriment selon lui le rejet de la vie dans la glorification chrétienne du Salut et de l'au-delà du monde. La musique de Wagner est donc à l'« image » de sa croyance et de sa pensée. On sait que Wagner écrivait lui-même les livrets de ses Opéras, l'écrivain a toujours précédé le musicien.

La musique est un art dionysiaque puisqu'elle n'a pas de signifié, elle appelle l'auditeur au repos dans la terre. Ce thème du retour à la terre, du repos en son sein appartient aussi à l'époque romantique que Nietzsche connaissait très bien.

La philosophie nietzschéenne est l'enfant de cet art dionysiaque, elle est apollinienne (le travail sur le langage, la belle apparence du discours, du concept, de la raison, du logos ) mais ne cesse d'être happée à nouveau par les forces du chaos, ces forces dionysiennes qui l'excitent à des créations nouvelles et lui demandent un effort constant d'interprétation et de renouvellement (la philosophie n'est pas détachée du corps et de ses perceptions sensorielles, ni des émotions). Le *logos* échoue partiellement à retranscrire le monde, à l'appréhender à l'interpréter ; la lacune du langage, l'épuisement qu'il porte en lui, la fissure dans l'architecture du système.



« Qu'est-ce qui cloche dans le système, qu'est ce qui boite ? La question est aussi boiteuse et ne fait pas question. Ce qui déborde le système, c'est l'impossibilité de son échec, comme l'impossibilité de la réussite : finalement on n'en peut rien dire, et il y a une manière de se taire (le silence lacunaire de l'écriture) qui arrête le système, le laissant désœuvré, livré au *sérieux de l'ironie*. »<sup>1</sup>

La musique comme Art « insensé », recueille les désastres de la pensée, les assimile. De cette masse chaotique émerge la pensée à nouveau fécondée, puisant sa vitalité dans les forces brutes et primaires exprimées par la musique, elle les canalise en les contraignant à prendre une belle apparence. Le héros tragique n'est pas différent du philosophe-poète et musicien. Nietzsche lui-même était pianiste et compositeur, il écrivait de la poésie, *Ainsi parlait Zarathoustra* en témoigne. La pensée en tant que belle apparence, force apollinienne, émerge du chaos dionysiaque qu'est l'art musical. La pensée, chez Nietzsche est liée à la forme, au style, à la musicalité et au rythme avec lesquels elle se déploie. C'est une pensée qui danse, qui jaillit pleine de vie et de « méchanceté ».

Nietzsche parle du poète musicien véritable artiste tragique selon lui, puisqu'il a rejeté l'idéalisme et la « froideur » du concept-reflet d'un mode supraterrrestre, dès lors la dépendance mutuelle du *logos* et de la musique s'impose.

L'écriture qui se démarque de la parole, de la communication d'une idée, est elle-même proche de la musique ; or il s'avère impossible d'en parler. La philosophie chez Nietzsche est proche de la poésie et de la littérature, et donc de la musique.

Ce mouvement entre pensée et musique est lié à une expérience sensible ; il faut sentir l'épuisement du langage, il faut sentir sa pétrification et l'inquiétude qu'il engendre. La musique en tant que langage a-signifiant appelle un discours. Je pense à cette célèbre citation de Fontenelle à propos de la musique sans texte « Sonate que me veux-tu ? ». Elle accompagne la pensée en en rendant la substance. Les deux sont l'œuvre d'un corps qui travaille. Entendre c'est comprendre et ouïr.

Puisque le *logos* n'est plus un moyen d'accéder à des vérités abstraites, il trouve son sens dans le corps. La formulation de ces deux instincts (apollinien /dionysiaque) ancre le travail philosophique dans le corps. Le mot « instinct » est très révélateur. L'esprit conscient,

---

<sup>1</sup>Maurice Blanchot « L'écriture du désastre.» Ed NRF p 79

rationnel n'est pas instinctif. L'instinct agit derrière la raison, ce sont ces forces profondes qui travaillent l'être et dont la conscience est le jouet.

Chez Nietzsche le corps du musicien pourrait être semblable au corps du penseur. La frontière entre les deux disciplines est artificielle. La musique alimente la pensée et réciproquement. L'acte de pensée est physique, c'est une épreuve nerveuse et émotionnelle. Une pensée chez Nietzsche a de la valeur lorsqu'elle permet d'oublier une douleur. En effet il était très malade, syphilis, violents maux de tête, problèmes oculaires sérieux, dysfonctionnements gastriques. Il est d'ailleurs mort paralysé. La musique est elle aussi indissociable du corps. C'est le corps qui joue d'un instrument, c'est lui qui apprend (on pense à la mémoire kinesthésique, la mémoire du corps, essentiel dans l'apprentissage). De plus les émotions en musique sont omniprésentes, la musique parle au plus profond de l'être. Elle est de l'ordre de l'indicible. Le travail esthétique consiste d'ailleurs à travailler sur l'expressivité.

La philosophie appartiendrait donc à Apollon et la musique à Dionysos pourtant à l'intérieur même de la philosophie et de la musique les deux instincts antagonistes sont aussi à l'œuvre. En effet le langage devient poésie et fait donc appel aux pulsions dionysiaques, à l'exubérance, à l'excès et la musique pour prendre forme a besoin de l'ordre apollinien.

### Une perspective pédagogique : l'individuation

L'approche philosophique ouvre des perspectives nouvelles, formule et affirme le sens de la pratique artistique. L'individuation est l'acte par lequel le chaos de l'être s'organise en une identité. Le penseur formule des idées, le musicien crée la musique. Les deux instincts antagonistes personnifiés par Apollon et Dionysos sont au cœur de cette individuation.

Qu'est-ce qui est en jeu dans la pratique artistique? L'expression de ces instincts donne une réponse intéressante. Dans la musique, il s'agit bien de l'expression du corps dans sa dimension physique et psychologique, les deux étant indissociables. Il faut savoir surmonter ses explosifs internes, les contraindre à prendre une belle apparence. L'art est donc un mode d'expression des pulsions et des forces de la nuit... instinct de mort, désir sexuel, anéantissement de l'être dans le chaos, individuation dans la belle apparence.

Ces deux instincts antagonistes éclairent aussi le sens de l'enseignement artistique. L'enjeu pour l'apprenant est de parvenir à prendre forme, il lui faut honorer la belle apparence

apollinienne. Le savoir-faire artistique prend ici tout son sens. Il y a le travail du style, de la technique, du « bon goût ». Ce sont nécessairement des notions subjectives, fruits de traditions et de visions subjectives. Les travaux musicologiques ont permis de faire évoluer l'approche interprétative. L'exemple le plus frappant est celui de la musique baroque redécouverte au XXème siècle par des artistes comme Nicolaus Harnoncourt ou Sir Eliot Gardiner par exemple. Il y a les instruments d'époque, les articulations, les ornements. Cela est bien connu aujourd'hui. Si l'on pense au piano on peut rappeler que Chopin avait un touché très léger et subtile, ses concerts n'avaient rien à voir avec le tour de force que constitue aujourd'hui le récital de certains pianistes. Chopin lui-même n'aimait pas les concerts. D'autres interprètes comme Glenn Gould ont développé un jeu très personnel et inimitable. Son sens du rythme servant de pilier à ses interprétations. Lui non plus n'aimait pas les concerts, il leur préférait l'enregistrement studio et les possibilités infinies qu'il proposait. Alfred Cortot le poète du piano, pianiste génial, avait développé une technique du passage des doigts les uns par dessus les autres dont personne ne fait usage aujourd'hui. Debussy n'a pas obtenu le prix de Rome (le grand prix de composition) cela laisse songeur quand on sait l'importance immense qu'il a eu sur la musique au XXème siècle. Astor Piazzola le grand compositeur argentin était incapable d'écrire une fugue de grande qualité, pour autant son œuvre continue de fasciner aujourd'hui. Schoenberg était un grand connaisseur de la musique tonale et c'est en toute connaissance de cause qu'il a tenté l'aventure de l'atonalité du dodécaphonisme et de la série. Il avait constaté l'épuisement du système tonal et voulait trouver d'autres modes d'expression. Il en avait intimement besoin. Peut-être étouffait-il tout comme Berg et Webern dans les modes d'expression de son époque. Leur personnalité pour s'exprimer avait besoin d'inventer autre chose. C'était une nécessité.

L'enseignant garde à l'esprit que le savoir qu'il transmet n'est pas une fin en soi. Les critères esthétiques en vogue dans une société sont appelés à évoluer. Transmettre un savoir est essentiel mais cela se place dans une perspective d'ouverture vers l'inconnu.

L'individuation décrite par Nietzsche peut être illustrée par ce travail de l'apprenant. Il lui faut parvenir à prendre forme. Il n'y a pas de vérité absolue, les choix affirmés par les artistes dépendent du contexte, (époque, politique, lieu d'apprentissage). Il s'agit à chaque fois d'affirmer une identité. Cela se voit aussi bien dans le travail interprétatif que dans la création. L'apprenant est une force « brute » que le professeur accompagnera afin de l'aider à prendre forme dans l'individuation. Les choix qu'il pourra opérer seront toujours subjectifs et incomplets. Cela ne doit pas l'inquiéter. Car dans le fond chaque tentative d'individuation va à

sa perte parce qu'elle n'est jamais définitive. L'apprenant se structure autour de certains savoirs qu'il réinvente en les assimilant. L'apprenant ne peut être la copie conforme des professeurs. Tout savoir stylistique ou technique (toute belle apparence) est appelé à être dépassé ou réinventé. Et même sans une telle ambition l'appropriation d'un savoir ne peut s'effectuer sans transformation de celui-ci.

En effet si c'est le corps qui apprend alors il fait sien un savoir seulement grâce à la singularité de son corps. Si on prend l'exemple de la pratique interprétative, cela apparaît clairement. Chaque musicien interprétera différemment la même œuvre, sentira l'œuvre avec sa singularité tout en se soumettant à certaines contraintes stylistiques (toujours relatives). C'est cette part de non-enseignable qui fait la saveur de l'art interprétatif, cela fonctionne aussi avec la composition qui se démarque de l'exercice de style. Il y a donc toujours dans un certain type d'enseignement le temps de l'héritage du passé et le temps de l'appropriation effective de celui-ci par le corps. Cette appropriation transforme le savoir hérité, déchire le voile de l'apparence pour retourner à un certain chaos et émerger sous une nouvelle forme. Ce mouvement dans l'apprentissage est essentiel (puisque le retour au chaos pour l'appropriation du savoir, pour donner un corps au savoir est de l'ordre du dionysiaque, c'est-à-dire le fruit d'une pulsion qui est à la source de l'activité artistique). Aucun savoir n'est définitif. Sinon il s'agit d'une pétrification du Désir. Ce moment où l'apprenant doit tracer son propre chemin, se détourner des connaissances établies est un moment de grand enthousiasme et de grand danger. Le moment où une sorte de métamorphose a lieu. Il y a un double mouvement, à la fois retour au chaos et nouvelle individuation puisque ces deux instincts sont interdépendants. Détruire, retourner au chaos pour servir une nouvelle apparence, pour s'individualiser dans une nouvelle image apollinienne. Pour nous, enseignants, la philosophie peut beaucoup nous apporter. Elle nous aide à mieux comprendre les êtres humains, elle nous permet de prendre conscience de ce qui se joue pour les apprenants. Le cadre scolaire traditionnel exige de l'ordre et l'impose. Néanmoins rien de plus vivant que le désordre et le chaos pour le bien-être et l'épanouissement des apprenants. L'ordre et le désordre sont essentiels.

Le spectateur de la tragédie « contemple le monde transfiguré de la scène et cependant il le nie. Le héros tragique lui apparaît avec une netteté et une beauté épique, et cependant il se réjouit de son anéantissement. Il conçoit jusqu'au sens le plus profond de l'action scénique et prend plaisir à se réfugier dans l'inconcevable, lorsque ces actes anéantissent leur auteur. Il frissonne à la pensée des malheurs qui frapperont les héros

et il en pressent pourtant une joie plus haute et infiniment plus puissante. Il contemple mieux et plus profondément que jamais et cependant il souhaite être aveuglé. Où devons-nous chercher la cause de ce déconcertant déchirement intime, de cette cassure de la pointe apollinienne, sinon dans l'enchantement dionysien qui, portant en apparence à leur apogée les émotions apolliniennes, est cependant assez puissant pour asservir à son usage ce débordement de la force apollinienne. On ne doit comprendre le mythe tragique que comme une traduction en image de la sagesse dionysienne à l'aide de moyens artistiques apolliniens ; il conduit le monde de l'apparence jusqu'aux limites où celui-ci se nie lui-même et veut retourner se réfugier au sein de la véritable et unique réalité. « Dans le flot houleux de l'océan de béatitude, dans le fracas sonore des ondes embaumées, dans la tourmente infinie du souffle du monde- s'engloutir- s'abîmer-joie suprême. »<sup>1</sup>

*La musique fut toujours pour lui une chose admirable, dont il pâtissait, mais qui lui restait étrangère comme si une barrière - celle d'un langage - restait infranchissable. Il se rêvait comme les grands improvisateurs romantiques qui jouaient du piano avec une aisance telle qu'il semblait comme leur prolongement, comme un organe dont ils auraient acquis la maîtrise à la naissance. Mais pour lui, malgré sa volonté acharnée, le langage des sons restait impénétrable ou, peut-être constamment sujet à un étonnement : il croyait que la musique était véritablement reçue quand on en éprouvait les moindres nuances d'émotion, il lui arrivait de plier sa volonté (quand la musique le laissait neutre) au sentiment animant tel lied ou symphonie. S'il put ainsi éprouver de grandes joies, la musique fut aussi un poison rongeur ses nerfs - usés comme des muscles répétant un effort sous la contrainte, en proie à une émotivité « malade », son corps devenu un réceptacle passif, un pantin seulement stimulé par ses nerfs débiles, comme un mécanisme sans coordination - leur dysfonctionnement l'abandonnant à la tristesse ; un océan où anéantir et réunir cet éparpillement d'émotions éprouvées dans ces heures accumulées d'écoute, seul, à la discothèque un casque sur les oreilles choisissant avec soin les interprétations des œuvres, pendant son travail ou en cours, exigeant de lui à chaque fois une réceptivité parfaite.*

*Une hiérarchie au sein de mon organisme altéré ; la sensiblerie ou l'inquiétude me submergeant - mon corps comme un réceptacle passif quand j'aurais eu besoin de cet équilibre physiologique d'où découle la joie (où corps, raisons et émotions sont assujettis à*

---

<sup>1</sup>Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Œuvre complète vol I Ed. Robert Laffont p 120

*un instinct de vie, l'être qui réalise son essence) - symptôme d'une « maladie » grandissante à laquelle j'assistais impuissant, la déplorant seulement.*

## II Le sens de l'art

### Le parcours de la philosophie selon Nietzsche

La philosophie répond à des problèmes concrets, le concept est fabriqué de toutes pièces par les philosophes : il ne tombe pas du ciel, les concepts tentent de répondre à des problèmes d'ordres politique, moral, existentiel (cosmogonie).

Chaque philosophie fonde une conception de l'homme. L'idéalisme a longtemps dominé, depuis Socrate, nous explique Nietzsche. Le problème qui se posait alors était politique. Selon Socrate les orateurs les plus convaincants en faisant appel à l'émotion l'emportaient sur ceux qui s'appuyaient sur la raison. Il s'agissait des sophistes, dont le discours était vide de sens. Il a donc mis en place une philosophie fondée sur des concepts abstraits ayant valeur d'absolu (par exemple la vérité). Platon à sa suite développa sa philosophie idéaliste, qui sépare nettement le monde sensible, dont on peut faire l'expérience, du monde intelligible, accessible par la raison. Le monde sensible est une « copie » des formes pures et éternelles du monde intelligible. Et l'Art la copie de la copie. Le corps est une enveloppe qui retient l'âme prisonnière. Les sens sont trompeurs puisqu'ils reflètent un monde instable, changeant et périssable. Il faut donc devenir un ascète afin de parvenir, en se coupant des illusions qu'engendrent les sens, à développer une approche rationnelle du monde, la seule qui donne accès à la contemplation des formes géométriques et des vérités qui fondent le monde : on atteint alors la vertu, le Bien suprême. Nietzsche a voulu rejeter cette philosophie idéaliste. Le corps devient central pour lui. Il n'y a pas de séparation entre le corps et l'esprit et la valeur doit être substituée à la vérité. De plus le courage qui est demandé aux penseurs est d'affirmer l'immanence et de se réconcilier en profondeur avec la vie, d'abandonner tout ressentiment à l'égard de celle-ci. C'est le grand « Oui » de Nietzsche. Avant lui, dans son *Ethique*, Spinoza avait développé une approche du corps particulière, selon laquelle le corps ne serait plus une prison, mais le moyen par lequel l'être accède à son essence. Sa cosmogonie conçoit le monde de la Nature comme éternel, une sorte de Matrice à l'intérieur de laquelle des successions infinies de rapports ont lieu, ces rapports formant des corps et chaque partie d'un rapport formant un corps devenant à son tour partie d'un autre rapport formant un nouveau corps l'englobant. Les corps vont de l'infiniment petit à l'infiniment grand. L'être qui fait croître sa force, qui persévère dans son être réalise son essence en effectuant les rapports qui lui correspondent, (il y a une entreprise de sélection, il faut apprendre à se connaître à travers

l'expérimentation du corps). Chaque individu « doit » tendre vers la Joie, qui est l'adéquation entre le corps et le monde qui l'entoure.

Toutes les philosophies n'ont pas la même vision du corps ni les mêmes valeurs. Pour l'enseignement ces différentes visions influencent les choix pédagogiques. Le principe de la maïeutique de Platon qui veut qu'on enfante d'un savoir déjà présent en nous induit une sorte de sacralisation du savoir, on en peut la remettre en question. A l'inverse des conceptions constructivistes vont considérer que le savoir est à inventer par l'apprenant ce qui sous-entend de laisser l'apprenant chercher, de lui laisser le temps de l'erreur afin qu'il structure son intelligence singulière et qu'il développe ses capacités de cognition.

La philosophie et l'enseignement sont très liés car ils véhiculent une vision du monde politique et sociale. Ils fondent aussi une conception de l'homme et les valeurs en cours dans la société.

## L'inconscient

Qu'est-ce que l'inconscient ? Ce n'est pas le théâtre, mais une usine, un lieu et un agent de production. Machines désirantes : l'inconscient n'est ni figuratif ni structural, mais machinique.

Qu'est-ce que le délire ? C'est l'investissement inconscient d'un champ social historique. On délire les races, les continents, les cultures. La schizo-analyse est à la fois l'analyse des machines désirantes et des investissements sociaux qu'elles opèrent.

- Qu'est-ce qu'Œdipe ? L'histoire d'une longue « erreur », qui bloque les forces productives de l'inconscient, les fait jouer sur un théâtre d'ombres où se perd la puissance révolutionnaire du désir, les emprisonne dans le système de la famille. Le « familialisme » fut le rêve de la psychiatrie ; la psychanalyse l'accomplit, et les formes modernes de la psychanalyse et de la psychiatrie n'arrivent pas à s'en débarrasser. <sup>1</sup>

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, le fonctionnement de l'inconscient est de l'ordre du processus plus que de la structure, à la différence de Freud ou de Jung qui considéraient l'inconscient de manière structurale autour du triangle Œdipien, comme le théâtre d'une pièce sans cesse reprise, ou construit autour du grand Signifiant, le langage. Il s'agit toujours de

1 G. Deleuze, F. Guattari *L'Anti-Œdipe* 1972-1973, Ed. de minuit, Nouvelle édition augmentée. Quatrième de couverture.



fabriquer des agencements. La psyché humaine est une machine qui se couple à d'autres machines. Il y a donc une production de flux infini. L'activité psychique est à prendre en compte, tant elle peut influencer le modèle d'enseignement et les attitudes des apprenants. Il ne s'agit plus d'interpréter mais d'expérimenter. Expérimenter des agencements, créer une subjectivité par tâtonnement. Les apprenants sont des corps. Ils ont des émotions et une raison, ils sont capables de faire certaines choses et sont là pour en apprendre d'autres. L'expérimentation est intéressante parce qu'elle suggère un rapport concret au savoir. Plutôt que d'agir selon une théorie, plutôt que de travailler à partir de ce qu'on imagine intellectuellement il faut faire des tests, aucune conception schématique n'est parfaite. Les *apriori* sont toujours à affiner. Un enseignant peut inventer des dispositifs, un interprète fixer des parti-pris à partir de recherches musicologiques mais il faudra toujours les mettre à l'épreuve de la réalité.

L'expérimentation laisse une grande place à l'invention et à l'inédit. L'interprétation serait plus liée à une sorte de passivité et à un discours alors que l'expérimentation se veut clairement orientée vers le faire. Ne pas se perdre dans des questionnements mais trouver un accès direct au savoir. Ne pas interpréter l'attitude d'un élève mais lui proposer d'autres possibilités d'expression. Ne jamais fixer une structure définitive (esthétique pour l'œuvre d'art, psychologique pour l'apprenant) mais insuffler une dynamique créatrice de flux et de nouveauté.

L'expérimentation va de pair avec l'idée développée par Guattari dans ses cures psychiatriques. A chaque « malade » sa guérison et sa thérapie propre. Il ne s'agit pas de retrouver dans chaque malade la même structure psychotique décliné en terme clinique et référencé mais de créer pour chacun la solution qui lui convient le mieux. Les cures étant résolument orientées vers « l'action ».

### Percept/ affect

Il s'agit de la pensée de Gille Deleuze et de Félix Guattari développée dans *Qu'est ce que la philosophie*. Ce livre répond à trois questions, qu'est ce que la philosophie ? qu'est-ce que la musique ? et qu'est-ce que la science ?

Les percepts et les affects ne sont pas des sentiments subjectifs. Ils n'appartiennent pas en propre à tel individu ou à tel autre, ils ne sont pas liés à un souvenir ni à un vécu personnalisé. Ils ont cette spécificité de pouvoir se détacher du support corporel qui les a engendrés, ils

deviennent impersonnels. L'Art émeut grâce à cette improbable émancipation d'une sensation éprouvée par son porteur, une sensation renforcée, portée à une telle intensité qu'elle subsiste seule, « la sensation c'est ce qui est peint. » (FB LS 40) et ce faisant se crée un bloc de sensation qui perdure dans le temps, même fugacement (on peut penser à la danse où au théâtre et même à la musique, qui sont des arts fugaces dont la consistance et la durée restent entières), un bloc de sensation dont les matériaux sont les affects et les percepts, les mots, les sons, les couleurs.

« Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou des affections. »<sup>1</sup>.

C'est la proto-subjectivité de l'affect et du percept soit l'auto-consistance de la sensation indépendamment d'un support perceptif, perception sans sujet percevant, affection sans sujet affecté. »

Gilles Deleuze et Félix Guattari répondent entre autre à la question « qu'est ce que l'art ? » L'art crée des blocs de sensation. Il est l'expression d'une territorialisation expressive qui marque au sein du vivant le seuil de l'habitation. Le passage de l'habitude à l'habitation est le mouvement même de la territorialisation : l'habitude est passive et subie, l'habitation est active et expressive. L'habitation est la création artistique, elle est animale. Le devenir-animal de l'art veut dire que pour habiter un territoire, l'animal ne se contente pas d'en subir les contraintes (auquel cas il n'affirmerait aucun territoire mais serait intégré au milieu), mais exprime par sa ritournelle (laquelle peut être motrice, gestuelle ou sonore) sa subjectivité propre.

Il s'agit d'une constitution active du milieu en territoire. L'art utilise différents matériaux (matériau sonore, visuel, corporel) qui constituent des blocs de sensation qui durent.

« L'art conserve et c'est la seule chose au monde qui se conserve »<sup>2</sup>

« La chose qui dure est dès le début devenue indépendante de son « modèle » (...) Et elle n'est pas moins indépendante du spectateur ou de l'auditeur actuels, qui ne font que l'éprouver par après, s'ils en ont la force. Alors le créateur ? Elle est indépendante du créateur, par l'autoposition du créé qui se conserve en soi. 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

---

1 *Qu'est-ce que la philosophie*, Gilles Deleuze, Félix Guattari, éditions de minuit, p163.

2 *Op. cit.* p 163

d'affects. »<sup>1</sup>

*Au sein du conservatoire se développait une société de bonnes mœurs : était-ce une forme d'aristocratie, avions-nous été anoblis lors de notre réussite au concours d'entrée ? Un esprit ironique et aux nombreuses références savantes était du meilleur effet, de même il était nécessaire de développer une certaine défiance tout en dissimulant sa jalousie sous une curiosité dont personne n'était dupe. Non qu'une réelle animosité se soit durablement installée entre ses différents membres mais parce que les apparences déterminaient la puissance de chacun ; en cela cette société ne différait pas des autres. Il fallait plaire et se garder de toute lourdeur langagière, d'une honnêteté malvenue ou d'une sensibilité entière. On avait de l'esprit pour tout, même en matière sentimentale, on dissimulait son ignorance, ou ses échecs comme on aurait eu honte d'une origine modeste, roturière. « Je travaille l'étude opus... » « ouais j'ai tenté le sup » (le Conservatoire National Supérieur de Musique, sorte de quête du Graal pour les musiciens). « Chante le début pour voir... » c'étaient les petits défis que se lançaient les élèves entre eux, défis qui, s'ils paraissaient inoffensifs, servaient en réalité à acquérir une légitimité et à gagner le respect des autres. Un autre type de défi consistait à deviner le titre des œuvres qui passaient sur France Musique grâce à la radio portative bleu foncée qui avait la forme d'un poste de musique avec ses enceintes et que transportait avec lui un élève. Il fallait tromper l'ennui pendant les après-midis où aucune salle de travail n'était disponible. Nous étions assis à même le trottoir ou adossés aux murs, formant de petits groupes isolés les uns des autres de quelques mètres, fumant beaucoup et alors les vainqueurs (toujours les mêmes) s'esclaffaient, découvrant en un sourire leurs dents de primates marquant leur rang au sein de la tribu.*

---

<sup>1</sup> *Op cit* p 163

## Les trois genres de connaissance

Que peut un corps ? C'est la question posée par Spinoza.

Pour la comprendre il faut expliquer les deux termes qui composent cette question.

Il y a le pouvoir (la puissance d'agir), et le corps. Le corps est un ensemble de rapports mis en relation les uns avec les autres, à l'intérieur du corps même (le rapport entre le sang et l'oxygène) et entre le corps et l'extérieur (le corps en relation avec le monde et les autres corps). Les rapports qui constituent un corps sont indissociables des affects. Il y a deux grandes lignées d'affects : La Joie et la Tristesse.

La joie est une composition de rapports entre moi et un autre corps qui m'affecte en augmentant ma puissance d'agir. A l'inverse, la Tristesse diminue ma puissance d'agir.

On pourrait par exemple parler de la respiration : dans les poumons, les enzymes pulmonaires composent un rapport avec l'oxygène, duquel est issue ma puissance d'agir, la respiration me permettant de continuer à vivre. Un tel rapport sera désigné comme « Joie ».

A l'inverse, le rapport qu'entretient un poison avec mon sang sera « Tristesse » puisque le poison détruit ce dernier, il diminue ma puissance d'agir. Du « point de vue » du poison en revanche, ce sera l'inverse, car il réalise en détruisant mon sang toute sa puissance d'agir. Mais pour Spinoza certaines Joies peuvent être tristes, c'est-à-dire être d'abord le fruit d'une destruction d'un rapport. Par exemple le tyran qui empêche les autres de réaliser leur puissance en tire une Joie mêlée de fiel, une Joie qui se pose en contre avant de pouvoir s'affirmer.

Néanmoins, la complexité des rapports humains impose une réflexion plus approfondie. En effet la composition de rapports entre différents corps ne va pas sans difficultés. A l'intérieur d'un rapport sain, dont l'affect sera la Joie (qui augmente donc ma puissance d'agir) il peut se trouver une multitude de souffrances et un potentiel destructeur important. Par exemple la relation entre le professeur et ses élèves. Si par peur de contrarier l'apprenant le professeur va dans son sens alors il risque de tomber dans la démagogie. L'acquisition d'un savoir complexe et exigeant demande des efforts. Une formation c'est toujours une sorte de formatage. Les plus jeunes apprenants ont besoin de limites et de contraintes par rapport auxquelles se définir. La « Joie » n'est pas un sentiment qui appartiendrait à la catégorie de l'agréable. La Joie s'exprime à partir du profond de l'être. Rares sont ceux qui ont accès à cette profondeur sans difficulté. Comment distinguer une « bonne » souffrance même destructrice d'une mauvaise ?

Cela demande d'avoir un but clair à atteindre et une clairvoyance. Il faut lire dans les êtres. Le professeur doit savoir si les efforts demandés aux apprenants leur correspondent, s'ils sont capables de les surmonter. Pour apprendre à surfer sur une vague géante la prise de risque est nécessaire même et surtout si elle déstabilise les repères de l'apprenant. Il faut aussi accepter de ne pas savoir ce qui peut advenir chez l'apprenant face à une difficulté. Deleuze parle de la prudence de l'expérimentateur, il faut tester la résistance, être attentif à ce qui se passe en surface aussi bien que souterrainement. Néanmoins la prise de risque est inévitable ici. Les blessures infligées inévitablement sont à prendre en compte. Cette souffrance des apprenants doit être pesée sans être ni exagérée ni minimisée. Elle est essentielle, c'est elle qui leur permettra de croître et de se révéler à eux-mêmes.

Il importe donc de pouvoir distinguer efficacement les différents affects.

C'est ici que rentrent en jeu les trois genres de connaissances distingués par Spinoza. Il faut préciser que cette composition de rapports affectant mon corps, si elle est inévitable et ne dépend pas de moi ( la respiration n'a pas besoin de volonté conscience pour s'effectuer ), doit pourtant être le fruit d'un travail, et c'est là tout le sens de son éthique. Chaque être a le « devoir » de réaliser son essence, c'est-à-dire de chercher à exprimer sa Joie. C'est le sens de la vie et du travail que chacun doit mettre en œuvre au cours de son existence. On voit ici que cette éthique trouve sa source dans le fonctionnement même du corps,

Le premier genre de connaissance est le monde des signes équivoques c'est-à-dire sujet à interprétations, c'est le monde des effets que l'on subit sans en connaître les causes. Il s'exprime dans la formule j'aime/je n'aime pas, et consiste en une attitude passive se jouant dans l'instantanéité de l'affection. Pour prendre un exemple simple, on pourrait comparer le premier genre de connaissance au nageur inexpérimenté qui lutte contre les vagues, qui subit la force des rouleaux. Même s'il lui arrive de s'amuser d'une vague, il ne le fait pas exprès.

Le second genre de connaissance est celui de la connaissance des causes. Il est un mode actif d'existence où l'on cherche à comprendre la complexité des rapports afin de pouvoir composer nos propres rapports avec d'autres corps. C'est le monde de l'univocité, du sens unique, un enseignement qui tendrait à faire accéder les élèves aux causes afin qu'ils puissent agir sur elles. Et par là même, par exemple, se réaliser entièrement en tant que musicien. Si l'on reprend l'exemple du nageur, ce sera celui qui parvient à sentir la vague, à jouer avec les courants, à jouer avec la mer.

La troisième genre de connaissance est celui d'une intuition proche de l'éclair, le fruit d'un long labeur, comme l'inspiration pour un musicien qui ne surgit qu'après de longues journées d'un travail qui semble laborieux.

Pour l'enseignement ce sont surtout les deux premiers genres de connaissances qui nous posent des questions. L'intuition fait néanmoins aussi partie de l'acte d'enseigner. Les professeurs apprennent à sentir les apprenant, à adapter leur discours et attitude. Ils sont un peu psychologues. Ils acquièrent une faculté de discernement qui leur permet d'actionner les bons leviers, de sentir derrière des attitudes d'indifférence ou de provocation (dans le pire des cas) ce à quoi aspire l'élève sans que cela soit nécessairement conscient chez lui. Le troisième genre de connaissance est une sorte de déclenchement soudain. Il contient les années laborieuses qui semblent infécondes. L'intuition advient au terme d'un long travail. Elle peut être comparée à l'inspiration. L'inspiration est la récompense d'un travail profond et acharné. Elle est très liée à la Joie dont j'ai parlé. Elle est fugace mais essentielle.

Pour simplifier on peut dire qu'il s'agit de faire passer les élèves d'un mode d'acquisition de compétences passives appartenant donc au premier genre de connaissance, à un mode actif appartenant au second genre de connaissance. Il ne s'agirait pas d'aller dans leur sens mais de nourrir le sens qu'ils veulent donner à leurs pratiques. Pour cela différentes approches complémentaires sont de mise. La pratique, la maîtrise de son instrument, des modes de jeu qui le régissent, des possibilités qui s'ouvrent à eux, une approche aussi historique, scientifique, esthétique, organologique, et même physique du phénomène sonore.

On dit que Spinoza est le philosophe du bonheur. En effet la Joie dont il est question n'est pas qu'une notion abstraite ; elle a aussi une portée concrète liée aux émotions. On pourrait dire que pour parvenir à cette Joie, Spinoza propose une grande entreprise de sélection. Apprendre à se connaître pour parvenir à choisir ce qui nous convient. Il faut donc expérimenter différents rapports et être très attentif à ce qui en ressort. Cette sensation qu'une puissance grandit est le but même de tout apprentissage. Le problème est de savoir comment y parvenir. Cela ne peut sans doute pas se faire sans erreurs, sans approximations, et c'est toute la difficulté, bien que ce soit la seule voie possible.

Il ne s'agit donc pas d'éviter de confronter les élèves à des difficultés mais de les préparer à les affronter. Comment apprendre à nager sans aller dans l'eau ? L'autre problème est de savoir si

les difficultés qu'ils affrontent leur correspondent, si leur corps est prêt à les assimiler pour éviter tout risque de noyade.

En tout cas le problème est bien celui de leur permettre d'acquérir une faculté de discernement, dans le maniement de l'univocité d'un langage qui n'utilise pas nécessairement les mots. Pour donner un exemple simple, si l'on prend un élève de flûte, celui-ci doit être capable de savoir quels efforts fournir pour émettre tel son précis et choisi par lui en fonction de différents critères et non émettre ce son sans savoir comment il le produit. Cela n'est pas novateur. Ce qui est remarquable c'est de considérer les élèves comme des corps vivants expérimentant et en interaction avec un ensemble de rapports qui déterminent leur être (et donc leurs apprentissages) tout entier. Il ne s'agit donc pas de parler « à la tête », mais de prendre en compte l'ensemble du corps de l'élève. C'est d'ailleurs le critère qui détermine la limite à atteindre en même temps qu'il est le seul support avec lequel l'apprentissage peut se faire, surtout en ce qui concerne la musique.

Le second genre de connaissance serait donc lié à l'apprentissage de savoir-faire concret dont le corps éprouve la valeur.

Je pense à la technique instrumentale au sens large la virtuosité n'en désignant qu'une partie. Les méthodes d'exercices pensées pour développer la vélocité ont un intérêt relatif tant il est vrai que le geste technique est lié à une volonté musicale et à la recherche d'un son. L'usage du bras la souplesse du poignet la rapidité d'exécution toutes les techniques de jeux proprement pianistiques s'apprennent et se développent dans une recherche musicale. Le geste se modèle et s'affine, il se trouve lorsqu'il est relié à une recherche esthétique. Le corps est comme une machine dont il faut développer les possibilités mais une machine intelligente et sensible. L'apport théorique va bien sûr de pair avec une telle démarche, puisque le monde des causes (celui du second genre de connaissance) ne se limite pas à l'aspect concret du faire. Il faut penser le corps comme une globalité, il y a l'intelligence, l'émotion, les nerfs et les muscles.

Pour le troisième genre de connaissance il se définit donc par une autre vitesse. Une vitesse qui a été assimilée à celle de l'éclair. Il s'agit de l'intuition, comme une rencontre entre soi et son instrument, une sorte d'évidence. C'est pour Spinoza la réalisation de l'essence de chaque être : les choses vont à toute vitesse. Peut-être pourrait-on parler d'une sorte de virtuosité ou les rapports que l'individu entretient avec son instrument deviennent évidents. Trouver ce

stade de “concordance” entre sa pratique musicale et soi, cette Joie qui devient comme un troisième terme englobant la relation parfois difficile entre l’instrumentiste et l’élève est ce qui révèle le sens profond qui anime l’apprenant, corps et esprit, dans son désir de faire de la musique. Il s’agit d’une adéquation profonde entre son activité et lui-même, par extension entre son être, son corps, ses émotions, sa raison et le monde. C’est l’aboutissement d’une construction de la personnalité humaine et musicale de l’élève. C’est aussi l’aboutissement et la raison d’être de l’éthique chez Spinoza: comment accéder à l’essence. (à savoir dépasser le monde des signes, des émotions subies pour rentrer dans le monde des causes, des compositions de rapports adéquates.)

*Assis, le corps penché sur le clavier, toutes ses facultés stimulées par son travail, les oreilles aux aguets, l'esprit vif et bienveillant, il (le pianiste) est confronté à la rigidité du clavier, système de leviers à bascule actionnant des marteaux percutant comme des automates les cordes de cuivre et d'acier tendues aux kilos, moiteurs des étouffoirs feutrés. Il est face à cette machine de bois et d'acier : une roulette mobile peinte en or, fixée à un pied en bois noir, verni avec un tel soin qu'on peut y voir son reflet, et qu'il réfléchit avec un éclat brillant la lumière des projecteurs, le clavier blanc et noir maculé d'empreintes digitales dues à la légère sudation de ses mains, de peaux mortes et de rares cheveux tombés (le contour de chacune des soixante huit touches est finement poli, l'égalité parfaite entre elles comme une étendue, un système mathématique aux combinaisons infinies) la table d'harmonie en forme de harpe où sont tendues grâce à de petites chevilles les cordes d'acier et de cuivre.*

*Cet instrument, prouesse d'ingéniosité, fruit d'innovations successives à travers les siècles semble pour une part inadéquat au corps humain comme s'il refusait toute manipulation extérieure, comme s'il n'était pas à dimension humaine, mais conçu pour des êtres supérieurs, qui n'existent pas. Il intimide par sa masse silencieuse mais qui contient une fureur et, par cette tension du bois et de l'acier,... Le clavier rigide... cette tension du bois et de l'acier infléchie par une violence que ces matériaux nobles semblent contenir en eux et dont on perçoit la plainte... Assis face à cette machine, les mains au-dessus de la surface immobile du clavier, le pianiste, ses oreilles, son cerveau et son corps entier mobilisé, tentant de faire jaillir la musique, prisonnière de cette boîte noire entr'ouverte d'où semble surgir par moments un feu d'artifice de couleur et de vie. Il ressent une crispation au niveau du mollet et dans les avant-bras. La fatigue s'accumulant au fil des minutes, attentif à l'acoustique de la salle, son cœur battant.*



## Le corps-guerrier.

Le corps-guerrier est le corps actif, expérimentant une joie active. Il se distingue du corps affecté d'une joie, il est un corps effectuant une joie, remplissant une puissance exponentielle. Le corps musicien, le corps athlète, le corps surfeur. Le guerrier n'est pas assimilé au pouvoir ni créateur de violence. Le guerrier, ce mot est choisi pour évoquer l'action. Un corps actif résiste mieux à la douleur physique et morale, à l'angoisse et à la peur. Un corps-actif est un corps qui connaît un certain « échauffement », une machine se mettant en branle, remplissant sa puissance d'agir, un corps qui se met à la hauteur de lui-même.

Être à sa hauteur, s'approcher de sa propre hauteur : telle est la dynamique du corps-guerrier, du corps-mouvement, corps-actif et créateur. Qu'un organisme lutte pour vivre, qu'il lutte pour accroître sa propre puissance de vie, pourrait donner à penser qu'il aurait besoin de détruire les autres pour survivre. Or accroître sa propre vie est la Joie de tout organisme, une affirmation de soi qui n'a nul besoin de détruire celle des autres pour s'effectuer.

Le corps-pianiste compose sa Joie en se constituant membre d'un ensemble qui comprend plusieurs corps : un premier constitué de son propre corps (musculaire, émotionnel, sensoriel, rationnel) ; un second qui est le corps machine, le piano avec ses contraintes physiques le caractérisant (les quatre-vingt huit touches, les pédales, les marteaux frappant les cordes métalliques). Le premier corps, miracle de subtilité et d'équilibre, développant un savoir-faire nécessitant des années d'un labeur singulier et complexe, le corps-organique du pianiste avec tous ses attributs tente de se composer, de se mettre en rapport avec le corps-machine qu'est l'instrument du piano, formant un premier ensemble. Ce corps-piano se compose avec un troisième : le corps-musique, lequel les englobe tous les deux. Créer la musique, c'est la fonction du corps-pianiste et cette fonction est loin d'être aléatoire : apprendre à mettre son corps en rapport avec la machine piano (le corps-piano), c'est s'inscrire dans un ensemble plus vaste qui est le corps-musique. Ce troisième terme résumant les deux premiers ouvre vers l'infini, corps inépuisable, source d'une joie que les mots ne peuvent refléter. Joie insondable.

« Dans le flot houleux de l'océan de béatitude dans le fracas sonore des ondes embaumées, dans la tourmente infinie du souffle du monde- s'engloutir- s'abîmer-joie suprême. » (Tristan et Isolde, livret, La mort d'Isolde.)

La musique est démultiplicatrice de la puissance de vie, elle est affirmation, prolonge la vie, la sanctifie. Joie active qui ne cesse de composer : composition du corps avec l'instrument, composition du corps-instrument avec la musique, composition du corps-musique avec

d'autres corps-musiques (corps-musique-collectif), composition avec un corps-théâtre, un corps littérature, un corps religieux. Le corps créateur régi par le Désir, dont la psyché ne cesse de produire des rapports avec d'autres corps afin de se réaliser et de croître en puissance, mouvement perpétuel du corps-guerrier vers la Joie.

Ce Désir, s'il n'est pas entravé par des pouvoirs extérieurs qui le séparent de ce qu'il peut, légitime la vie elle-même. Les institutions musicales, par l'enjeu d'acquisition de compétences techniques, se sont instituées en appareil d'État, c'est à dire en appareil de pouvoir séparant les élèves de leur Joie, séparant les corps les uns des autres, les isolant ainsi d'eux-mêmes. Il manque une dynamique commune, un corps commun porteur et enthousiasmant.

Réduisant le champ d'investissement du Désir à une pratique isolée et spécifique, l'infectant insidieusement des mauvaises herbes de la jalousie et de la compétition, ou réduisant la pratique musicale au travail technique, les enjeux de la professionnalisation et la recherche de la performance en Art font tort à l'épanouissement artistique.

Le Désir s'investit par le biais de la machine piano, ligne de fuite qui se met en place, se poursuivant de manière inépuisable, construisant l'individu qui jouit ainsi d'une ouverture sur le cosmos. Le Désir ne cesse de vouloir s'accroître, le corps-guerrier a besoin d'éprouver sa force pour remplir sa puissance.

## La clinique Laborde.

Le docteur Jean Oury la fonde en 1953 alors médecin chef à Saumery dans le Loir-et-Cher. La clinique Laborde se situe à 15 km au sud de Blois sur la commune de Cour-Cheverny .

En mars 1953, Jean Oury, après avoir quitté l'hôpital de Saint-Alban, est médecin chef à Saumery dans le Loir-et-Cher. C'était alors le seul hôpital psychiatrique du département. *«Au bout de deux ans, j'ai dit à l'administration qu'il fallait faire des travaux de réaménagement des locaux; et je leur ai donné, comme ça, six mois, un défi bête.»* Six mois plus tard, comme il ne s'était toujours rien passé, Jean Oury décide après avoir prévenu le Conseil de l'ordre des médecins de partir avec tous ces grands malades (trente-trois; sept malades restant car n'étant pas en état de marcher) sur les routes du Loir-et-Cher. Ils dorment à droite à gauche dans des hôtels ou trouvent refuge dans une maternité. Jean Oury, les infirmiers et les malades ont erré ainsi deux semaines. Le 3 avril, ils débarquent dans le vieux château en ruine de La Borde, à la Cour Cheverny. Depuis ce coup d'éclat, La Borde est là. Il s'agit d'un lieu quasi unique en France où plus de 100 malades, la plupart psychotiques , vivent.

Le principe qui a fondé cette clinique est le suivant : il s'agissait de développer autour de la psychose une vie collective afin qu'elle dévoile son vrai visage ni dangereux ni étrange mais la manifestation d'un rapport au monde spécifique. Les fondateurs, Oury, Guattari et d'autres considèrent que la clinique est un lieu où l'institution doit être soignée au même titre que les malades. Il y a donc une relation du malade à l'institution en perpétuel déplacement et réajustement.

Il faut que chaque personne, instituant et institué sortent de ses fonctions et délaisse pour un temps sa ritournelle ( ce qui le caractérise à ses propres yeux et dans celui des autres.) La ritournelle est liée à des activités où à des représentations auxquelles nous nous identifions, elle montre notre investissement dans le monde, elle est liée au quotidien. C'est une projection identificatoire. Par exemple le cuisiner a sa ritournelle, son tablier, ses habitudes, son vocabulaire son espace (la cuisine) et son temps propre. Les soins apportés aux malades passent par des interventions pragmatiques qui les détournent de leur ritournelle psychotique en leur proposant des activités comme cuisiner où laver le linge. Ces activités ouvrent de nouveaux « Univers de référence » pragmatiques auxquels les malades s'identifient. En devenant cuisiniers, ils découvrent de nouvelles aptitudes, ils s'expriment différemment, ils «se déterritorialisent ». La thérapie cesse ainsi d'être centrée sur un discours orienté par une herméneutique liée à l'enfance.

La clinique était donc un lieu de vie, ou de survie, l'organisation des tâches était répartie entre les soignés et les soignants. La but n'était pas d'abolir les frontières entre eux mais de les rendre poreuses, d'inscrire les relations dans une continuité et non dans un clivage.

Les écoles de musique ne sont pas des cliniques, néanmoins les recherches des psychanalystes sur le fonctionnement de la psyché humaine et les applications concrètes qu'ils en ont tirées amènent à réfléchir au fonctionnement de toute institution qui prétend mettre l'humain au centre. L'apprentissage de la musique ne peut se concevoir déconnecté du fonctionnement de la psychologie des élèves.

L'école est elle aussi un lieu de vie. Les apprenants apportent avec eux toutes leur histoire. Leur corps se déplace s'approprie l'espace et se transforme durant leur années d'études. Le cloisonnement des disciplines et la segmentation de l'espace dominant dans l'école traditionnelle. L'école doit être le le lieu de l'épanouissement de l'individu. L'école est faite par les individus, bien sûr des cadres doivent être donnés. Mais il faut insister sur l'importance de laisser une marge de manœuvre aux apprenants. L'école doit se situer dans le prolongement de la vie et non comme une institution qui contraint les corps. La musique est très liée à l'intimité de l'apprenant. Pour exprimer une émotion à travers son instrument le musicien doit avoir accès à la beauté de l'œuvre. Il doit l'avoir éprouvée afin de pouvoir la retranscrire. Un caractère sensible ne suffit pas à faire un bon musicien, l'apprentissage de savoir-faire trouve ici toute sa pertinence . Il y a une sorte de fragilité ou de réceptivité à l'émotion qui doit pouvoir s'effectuer en toute sérénité. Les émotions éprouvées par les musiciens leur ouvrent un champ nouveau de connaissance du monde et d'eux-même. Le travail musical se répercute sur un travail humain, sur l'acquisition d'une maturité, sur la capacité à affirmer ses choix et son autonomie. L'apprenant en s'appropriant des savoirs construit aussi sa personnalité.

*« Je suis mort plusieurs fois et suis toujours en vie. » Il pensait cela assis dans le train, c'était l'hiver, un dimanche après-midi. Il repensait à ses études. « Je suis mort plusieurs fois et suis toujours en vie. » Il lui apparut évident que tout musicien ayant vécu l'épreuve du conservatoire devait parler ainsi. Le conservatoire lui apparut alors comme un lieu enchanté ou plutôt marqué d'une profonde spiritualité. Un lieu où toutes les âmes y peinant s'affermisssaient, elles en sortaient grandies, renforcées et plus profondes. Tout son cursus musical lui apparut alors sous la forme d'une initiation spirituelle ou d'une quête l'ayant guidé vers la vie la plus intense, vers les hauteurs des plus grandes joies comme vers les plus*

*sombres abîmes. Il lui semblait avoir expérimenté la vie dans toute sa violence et sa cruauté. Et ses professeurs lui apparurent alors comme des guides mystérieux, des hommes de savoir, maîtres de vie qui tous avaient été ses meurtriers, lui ayant volé sa vie pour la lui rendre multipliée, travaillant son esprit comme le forgeron travaille l'acier. Il sentait la puissance du Réel affirmé dans ce diplôme, l'estime de ses amis, le métier à portée de main et la reconnaissance d'un statut social. Mais il avait obtenu plus qu'un diplôme, ce qui dominait était cette sensation d'avoir poussé sa propre vie vers ses hauteurs, ses plus grandes Joies s'affirmant plus fortes que les affections tristes et les joies de l'imagination. Il retraçait intérieurement cette quête spirituelle qui s'était confondue avec les ambitions personnelles, les rendant futiles mais pas vaines, cette quête lui ayant ouvert les yeux sur ses aspirations les plus profondes et cachées.*

### **III Une approche de la forme de l'enseignement en lien avec la psychologie**

#### La Ritournelle

« On appelle ritournelle tout ensemble de matière d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux. »<sup>1</sup>

L'Art est l'expression d'une territorialisation qui marque au sein du vivant le seuil de l'habitation. Il s'agit d'une constitution active du milieu en territoire.

La ritournelle est territorialisante, elle opère la transition entre le chaos et le territoire.

Elle a trois aspects qui agissent simultanément ou se mélangent.

Premier aspect qui à affaire de très près au chaos, qui met un début d'ordre dans le chaos, le deuxième aspect qui construit un chez-soi autour de ce début d'ordre, qui définit un espace limité, l'image d'un cercle fermé et sécurisé, les forces extérieures du chaos sont tenues à l'extérieur, et le troisième aspect qui concerne l'ouverture, l'ouverture du cercle vers l'extérieur, l'interférence avec l'extérieur tenu à l'écart.

La ritournelle c'est l'agencement d'un territoire.

1 Les trois aspects de la ritournelle peuvent aussi s'expliquer ainsi. Il y a les forces du Chaos, qui concernent l'infra-agencement, les forces terrestres qui concernent l'intra-agencement et les forces cosmiques qui concernent l'inter-agencement.

La ritournelle est un agencement territorial, une construction, une identité en mouvement mais visible, reconnaissable et expressive. La ritournelle exprime la construction de l'individualité ou plus précisément d'un territoire, elle est territorialisante.

Chaque animal possède son territoire dont l'habitat nécessite un constant mouvement de déterritorialisation.

Qu'est ce qui fait un territoire ? Un territoire c'est des distances marquées entre les êtres et les choses.

Les Milieux et les Rythmes font les territoires.

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari Capitalisme et schizophrénie, t. 2 : Mille Plateaux Ed de Minuit 1980. p 397

Un milieu est un bloc d'espace temps, une répétition périodique de la composante. Chaque milieu s'établit au moins sur quatre milieux distincts qui composent son heccéité : milieu extérieur des matériaux, milieu intérieur de sa constitution, milieu intermédiaire de sa membrane ou limite, milieu annexé, de sources d'énergies et de chaînes d'actions-perception.<sup>1</sup>

Le milieu est toujours milieu de milieu,

« Le milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre .»<sup>2</sup>

Les milieux s'arrachent ainsi au chaos.

Le milieu a son un codage, cependant ce code est en perpétuelle mouvement de transcodage. On ne reproduit pas l'identique mais le semblable.

Un rythme est la différence produite par la répétition périodique, c'est cette différence qui est en même temps le passage d'un milieu à un autre, le transcodage, la « coordination d'espace temps hétérogènes. » la coordination de différents milieux. Le rythme est expression. Il indique la composition de matières expressives en enchaînements complexes de type « posture et chant » percepts et affects, qui composent des matériaux moléculaires en postures signalétiques élaborées. On passe ainsi de la qualité comme « signature » et « marque de territoriale », à un enchaînement de marques qui constituent un « style », une forme d'art brut » ou de ready made, d'installation scénique qui conjugue des matières et des signes. Les postures, couleurs et sons s'organisent alors en traits d'expression qui constituent une « œuvre d'art totale ».

« Le *Scenopoïetes dentirostris*, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie, fait tomber de l'arbre les feuilles qu'il a coupées chaque matin, les retourne pour que leur face interne plus pâle contraste avec la terre, se construit ainsi une scène comme un ready made, et chante juste au-dessus, sur une liane ou un rameau, d'un chant complexe composé de ses propres notes et de celles d'autres oiseaux qu'il imite dans les intervalles, tout en

---

1 Gilles Deleuze et Felix Guatari, *Mille plateaux*, édition de minuit. 1980 p 384

2 Gilles Deleuze et Felix Guatari, *Mille plateaux*, édition de minuit. 1980 p 384

dégageant la racine jaune de plumes sous son bec : c'est un artiste complet. »<sup>1</sup>

Le rythme constitue une « riposte » du milieu au chaos. Des qualités expressives, sélectionnées ou produites, forment un agencement de signes qui marquent le territoire. Ainsi les qualités sensorielles, visibles, auditives, sont-elles réorganisées sur le mode expressif. Les couleurs et parures, les marquages olfactifs, les expositions d'organes, portes-couleurs expressifs et rythmés, servent à marquer les limites du territoire. Ce « devenir-expressif du rythme » assure le passage des fonctions organiques (sexualité, procréation, alimentation, relations intra-et interspécifiques) aux expressions territoriales. Soit les parades qui impliquent par exemple un état signalétique de la couleur, qui renvoie à des états hormonaux, mais prend une valeur d'affiche et de signature, et dégage une puissance signalétique intra-spécifique, qui permet de considérer le territoire comme expressivité du rythme.

Le territoire forme donc un centre, qui est second et produit par retour : dans la constitution du territoire, les actes de sortie sont aussi déterminants que les actes d'appropriation, et la ritournelle comprend ces va-et-vient. L'appropriation d'un centre n'est que le résultat de cette combinaison de postures, mais il consolide néanmoins l'individuation d'un vivant au milieu de son monde. Le territoire ne préexiste pas à ces codages de matières et à ces procès de territorialisation.

« Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. »<sup>2</sup>

L'Art chez Deleuze est *géo-graphie* transformation territoriale et expressive.

Un territoire est un agencement de différents milieux et de différents rythmes. C'est l'expressivité du rythme qui compte, cela cesse d'être purement fonctionnel. Le rouge à la fonction de l'agressivité et de la sexualité devenant expression il est signature, constante temporelle et portée spatiale. Il faut passer du fonctionnel à l'expressif.

Le territoire n'est donc pas une donnée spatiale, un lieu mais un acte de relation, celle d'une

---

1 Gilles Deleuze et Felix Guatari, *Mille plateaux*, édition de minuit. 1980 p 415

2 Gilles Deleuze et Felix Guatari, *Mille plateaux*, édition de minuit. 1980 p 388



« distance critique entre deux êtres de même espèce » qui sert à « marquer ses distances »<sup>1</sup>.

Le territoire implique l'émergence de qualités sensibles pures, *sensibilia* qui cessent d'être uniquement fonctionnelles et deviennent des traits d'expression. C'est pourquoi le territoire n'est pas un lieu, mais un acte, qui arrache sur le chaos du milieu des forces qu'il condense et qu'il rend visibles. En cette capture de forces consiste la communauté des arts.

Si le territoire est relation il implique donc la notion de déterritorialisation. C'est le principe de la ritournelle qui veut que pour habiter un territoire le mouvement de déterritorialisation soit nécessaire.

La ritournelle qui s'applique d'abord à la comptine d'un enfant qui chante dans le noir indique le mode expressif de cette territorialisation subjectivante qui s'opère dès qu'un vivant agence autour de lui des matières expressives.

L'art tient ainsi à ce « facteur T » : et le territoire s'avère l'« effet de l'art », au sens où se territorialiser, c'est déterritorialiser des matières et des qualités dans un devenir-expressif sans lequel le territoire ne s'arracherait pas au milieu. La qualité ne prend consistance que par la fonction de territorialisation, qui comprend les mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation, formant un « bloc » de devenir. L'heccété du matériau ne porte pas en elle-même d'affects déterminés en dehors de l'agencement qui les transforme en marques et en affiches, pas plus que n'existerait en soi une tendance à l'appropriation qui vaudrait comme signalétique esthétique. Ce qui existe, c'est la « capture » territorialisante des matières d'expression qui prend les matières disponibles pour les rendre expressives. La qualité est donc « appropriative », passage du milieu au territoire : dans les deux cas, on passe du comportement animal, ou d'une esthétique des qualités en soi à l'agencement territorial.

C'est la qualité qui doit être considérée dans le devenir qui la saisit, et non pas le devenir dans des qualités intrinsèques qui auraient valeur d'archétypes.<sup>2</sup>

La ritournelle se définit par la stricte coexistence ou contemporanéité de trois dynamismes impliqués les uns dans les autres. Elle forme un système complet du désir, une logique de l'existence(ou une «logique extrême et sans rationalité »). Elle

---

1 Gilles Deleuze et Felix Guatari, *Mille plateaux*, édition de minuit. 1980 p 393

2 Gilles Deleuze et Felix Guatari, *Mille plateaux*, édition de minuit. 1980 p 376

s'expose dans deux triades un peu différentes. Première triade : 1. Chercher à rejoindre le territoire, pour conjurer le chaos, 2. Tracer et habiter le territoire qui filtre le chaos, 3. S'élancer hors du territoire ou se déterritorialiser vers un cosmos qui se distingue du chaos (Mille plateaux, p. 368 et pp. 382-383 ; Pourparlers, pp. 200-201). Seconde triade : 1. Chercher un territoire, 2. Partir ou se déterritorialiser, 3. Revenir ou se reterritorialiser (Qu'est-ce que la philosophie ?, p. 66). (...) La ritournelle mérite deux fois son nom : d'abord comme tracé qui revient sur soi, se reprend, se répète ; ensuite, comme circularité des trois dynamismes (se chercher un territoire = chercher à le rejoindre).<sup>1</sup>

*Ce « flot » impalpable constitué d'éther, (la musique) possédant à la fois la majesté du granit et la légèreté du mercure qui me fit voyager et plonger au cœur d'une vie préservée, digne, du moins le supposais-je, des premiers jours de l'humanité, m'échappait : esseulé dans le bâtiment C résonnant d'un vacarme incessant, l'isolation phonique inexistante, les fines cloisons des murs faites d'un plâtre cartonneux, tout l'ensemble du bâtiment retentissant d'un magma sonore agressif, bribes de gammes répétées, échauffement des chanteurs, tambourinage sourd des pianistes, les autres semblent toujours savoir s'y prendre, mes mains me paraissent grossièrement faites, assemblage de boudins en pâte à modeler, malhabiles, se traînant sur la surface du clavier. Je pense à autre chose, distrait par les bruits des autres, je n'avance plus dans mon travail. Je veux reprendre mais la fatigue est la plus forte, les doigts, les oreilles, l'estomac, bientôt tout le corps pris dans une torpeur inquiète, paralysé comme s'il était prisonnier de ce bâtiment, ce rectangle gris, vieille boîte à musique, le temps ayant effacé toutes décorations aux couleurs vives, aux sonorités désormais discordantes et confuses, comme si le mécanisme fût rouillé, ou plutôt, à la place d'une boîte à musique, un jouet l'imitant mais destiné à faire peur, comme on en pourrait trouver dans un magasin de farce-et-attrape abandonné au fond d'une vitrine ou d'une étagère poussiéreuse d'où, sitôt enclenchés grâce à un mécanisme à retardement (qui finit par s'arrêter de lui-même au bout d'une minute) s'échappent des sons, des grincements plutôt, provoquant un malaise et qui serait ainsi construit : un rectangle à deux étages avec à chaque fois un couloir le traversant en son milieu, de part et d'autre de ce couloir de petites salles, environ seize par niveaux (le rez-de-chaussée en fait aussi partie ce qui fait quarante huit salles) dans lesquelles on aurait placé un automate (avec instrument ou sans) programmé pour jouer toujours le même air (cet air dont on aurait pris soin qu'il soit sans harmonie avec l'automate de la pièce voisine et ainsi de suite) puis refermant la boîte après ce minutieux et espiègle travail d'orfèvre ; les*

---

<sup>1</sup>François Zourabichvili, Le vocabulaire de Deleuze, Ed. Ellipses, 2003, pp. 74-75.

*quarante huit automates imitant les expressions humaines, la reproduction des instruments au détail près, les quatre vingt huit touches du piano, les clés de la clarinette, les lames du xylophone et les escaliers avec palier; deux fois dix marches environ, les toilettes en haut du premier palier donnant accès au premier étage et l'extincteur bien visible, rouge vif, fixé sur le mur à gauche de l'entrée des toilettes, avant de la peindre pour contrefaire l'aspect d'une véritable boîte à musique mais alors elle aussi (cette boîte diabolique- on imagine l'effarement de l'enfant ayant remonté le mécanisme, espérant une douce musique et soudainement agressé par cette cacophonie ) usée par le temps et moi un pantin de fer rouillé, instrument de ce vacarme et, de la même manière que les jouets finissent jetés aux ordures, abandonnés ou inexplicablement perdus, cette boîte, ce bâtiment gris, fonctionnant sans cesse comme si le mécanisme était bloqué, n'intéresse personne, agace seulement quelques passants...*

### Le rhizome.

« Du grec « rhizôma » : ce qui est enraciné

Terme botanique : tige souterraine des plantes vivaces qui porte des racines adventives et des tiges feuillées aériennes. »<sup>1</sup>

Le rhizome à la particularité de pouvoir repousser. L'iris est un rhizome. Si on arrache une tige elle pourra repousser ailleurs. Ce n'est pas le cas des plantes à racine qui ont besoin d'une graine pour croître. Le rhizome n'a pas de graine, les tiges poussent d'elles-mêmes et contiennent toutes les informations nécessaires pour ce faire. Ce sont des plantes vivaces.

Faites rhizome et pas racine ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! Soyez rapide, même sur place ! Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite. Ne suscitez pas un Général en vous ! Pas des idées justes, juste des idées (Godard). Ayez des idées courtes. Faites des cartes ; et pas des photos ni des dessins. [...]

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement

---

<sup>1</sup>Le petit robert de la langue Française 2015

d'alliance. L'arbre impose le verbe « être » mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et...et...et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? D'où partez-vous ? Où voulez-vous en venir ? Sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...). Mais Kleist, Lenz, Büchner ont une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir. [...] C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses, ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. <sup>1</sup>

L'arbre est assimilé à la connaissance au savoir « éternel », figé, institutionnalisé, et le rhizome : « touffe de racine » à l'inverse fait vaciller cette conception d'un savoir fini et nous amène à concevoir l'apprentissage et le savoir comme quelque chose qui se construit, qui ne préexiste pas, et qui se prolonge sans fin. Un savoir qui n'a pas de centre et où toutes les combinaisons sont possibles et souhaitables. De ce point de vue là il faut donc laisser l'élève « bousculer le savoir, laisser le savoir courir. » Cela permet d'établir une éthique de l'enseignement, une fois qu'on a compris comment fonctionne l'activité psychique : sans début ni fin, sans origine, toujours par combinaisons, ajout de, mise en relation d'éléments disparates et en construction perpétuelle. Le professeur offre des « passerelles » : des savoirs auxquels se greffe en rhizome l'activité psychique et créatrice de l'élève. D'autant plus que le savoir est lui même une combinaison de rhizomes complexe que des générations d'artistes successifs ont fabriquée. Le savoir a besoin d'être alimenté et « renouvelé » par des esprits créateurs.

Un tel système pourrait être nommé rhizome. Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicelles. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes. Des plantes à racine et radicelle peuvent être rhizomorphes à de tout autres

---

<sup>1</sup> G.Deleuze . F. Guattari Mille Plateaux, Rhizome, édition de Minuit, (Paris, 1976) p.36

égards : c'est une question de savoir si la botanique, dans sa spécificité, n'est pas tout entière rhizomorphe. Des animaux même le sont : sous leur forme de meute, les rats sont des rhizomes. Les terriers le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture. Le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. [...] Caractères approximatifs du rhizome 1u et 2u Principes de connexion et d'hétérogénéité: n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. [...] Au Principe de multiplicité [...] Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet. Pas d'unité ne serait-ce que pour avorter dans l'objet, et pour revenir dans le sujet. Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité). [...] Principe de rupture assignifiante [...]. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. [...] Principe de cartographie et de décalcomanie: un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. <sup>1</sup>

*Je revois la salle d'examen, le jury assis dans les hauteurs des gradins, dissimulé dans l'ombre des fauteuils rouges, des visages des mains, un support rectangulaire en bois servant de table, des sacoches noires posées par dessus, des partitions, quelque chose de subtil et d'imperceptible dans l'atmosphère de la pièce il me semble prendre conscience de l'intelligence émanant des membres du jury, chaque matériau chaque objet et le piano face à moi la scène en bois les fauteuils rouges et la lumière chaude empreints d'une force de raffinement, l'odeur calme de légère transpiration « Où suis-je ? » il fait sombre, le piano visible au centre de la scène illuminant d'un éclat sombre et doré la salle (les projecteurs au dessus l'éclairant) la salle aérienne, dont je devine l'espace, les touches blanches et noires scintillent, la lyre est dissimulée dans la pénombre, je m'approche du piano, l'extérieur me parvenant à travers l'épaisseur moite de la mousse, mes pas sur la scène, timide je ne sais plus, mais vraisemblablement timide me sentant un*

---

<sup>1</sup> G.Deleuze . F. Guattari Mille Plateaux, Rhizome, édition de Minuit, (Paris, 1976) p.13

*étranger dans ce lieu dont l'exigence m'étouffe, jouant certainement mal, mes erreurs me disqualifient, croche noire: la do, si do ré do, la mélodie manque de timbre, certaines notes du triolet de double sont imprécises, une erreur dans l'étude Chopin, trop de pédale, c'est manqué.*

*Le cloître avec son jardin adoptant la forme géométrique d'un grand carré subdivisé en quatre plus petits carrés, constitués de petite haies de buis et de roses avec leurs pétales rouges ou mauves, de petites bandes de terre aménagées longeant en parallèle les haies forment une croix dont le point de jonction des deux branches correspond au centre du jardin, la salle de chauffe se trouvant dans l'aile gauche du cloître au premier ou deuxième étage. Ma timidité voulait que mon corps se dissipe dans l'espace au lieu de s'y accorder. Mes muscles dont les courbatures m'incommodaient s'enroulant sur eux-mêmes, mes doigts disparaissant dans mes paumes, ma tête volant au loin comme un oiseau.*

*Les jurys sont sincèrement amusés, à bout de force dès les premiers instants mon corps est devenu le réceptacle de la noirceur d'un angle de la pièce, se démultipliant et alors simultanément assis en tailleur sous la table des jury, debout derrière la porte blanche, et tapi en un coin obscur de la pièce. Les rires des regards dont l'acuité ne peut être trompée, faisant émerger des profondeurs du déni la vérité, dont l'évidence saute aux yeux, courant partout dans la pièce, hurlant à leurs oreilles, aux miennes, me frappant, je cherche à m'en protéger. L'esprit de sérieux qui m'avait conduit jusqu'ici se trouvant empoigné et secoué par les cheveux comme un nain capricieux, les rires l'humiliant, l'éblouissant de lumière, l'assassinant. Je sentis ma vie se fendre : ces rires leur justesse comme s'ils lisaient en moi désamorçant cette espèce de folie qui me faisait travailler sans croire à ma réussite possédée par une nécessité morale, quelle dignité aurais-je acquise ainsi, à moins que ce ne fût la recherche du pouvoir, sensation troublante d'avoir engagé une lutte donquichottesque, me sacrifiant à une cause perdue, ayant presque envie de rire avec eux tant la situation me paraît ridicule.*

*Moi mon costume grossier et bon marché, mes velléités. Qu'attendais-je de cette audition ? Mes ambitions professionnelles et artistiques étaient insuffisantes à tout expliquer.*

Le rhizome et la ritournelle sont très liés. Comment affirmer l'hétérogénéité ? Tracer des territoires, marquer des distances. Laisser courir le savoir. Sortir de son territoire tout comme y revenir c'est croître à la façon d'un rhizome. Toujours par ajout de, succession et production. Une pousse jaillit ici, dans tel champ esthétique musical, une autre se poursuit dans la littérature. La musique se déterritorialise, elle semblait appartenir à l'instrument, elle devient

la musique des mots, musique intérieure. Le musicien d'orchestre est soudainement un improvisateur au sein d'un groupe de Jazz, où un comédien. Maurizio Kagel, théâtre musical...

Une école, une institution dont la forme, ( les cursus, les disciplines, l'emploi du temps) serait modulable, serait la modulation même. Une institution qui comprendrait l'autodidaxie, le temps que l'apprenant prend et gagne en « s'opposant » au temps scolaire.

Une école où l'inter-disciplinarité serait valorisée. Il ne s'agit plus de former tel type de musicien mais de permettre à chaque apprenant d'affirmer sa personnalité artistique. L'apprentissage d'outils permettant l'appropriation d'un langage musical et même son invention. La composition ne s'apprend pas, dit un professeur au conservatoire. Il faut faire, expérimenter, agencer.

Le territoire est une notion fondamentale : Le Beau, pas l'agréable. Le travail du détail fait le territoire.

Le théâtre, la danse. Chercher les passerelles entre les différents types d'expression et les différentes esthétiques. Théâtre musical. Du Bach en salsa, les grilles des Beatles en improvisation contemporaine. Déterritorialiser ce qui se territorialise. Simultanéité des mouvements, superposition, hétérogénéité. Générer des motifs territoriaux.

Le travail en groupe multiplie les interactions dans le savoir et à l'intérieur d'un champ donné. Le groupe est une multiplication des possibles.

Le corps global du collectif qui prend forme et se déforme. Changer de fonction au sein d'un corps-collectif, fonction vitale, fonction complémentaire, fonction étrangère au corps. Apprendre à se débrouiller. Jouer différents rôles au sein du groupe.

La création, appropriation et destruction du savoir. Appropriation par le corps. La création est le travail du corps, elle décline le savoir, chercher la variation du code.

A chaque élève son propre cursus. Choisir et faire des propositions.

Trouver le mouvement entre pensée et musique. Favoriser des réflexions historiques, organologiques et philosophiques. Le musicien-philosophe. La musique est une vision du

monde. Les conservatoires des structures en lien avec d'autres disciplines ou d'autres institutions, musée, écoles des Beaux art écoles de Danse, université. Les mathématiques et la musique.

Le problème du temps, laisser les musiciens *vivre* leur temps. Un compositeur travaille à son rythme. Il ne faut jamais presser un artiste.

Proposer aux élève de se structurer autour d'un savoir précis. Le sens de ce savoir diffère pour chacun. Transmettre un savoir codifié permet de s'en démarquer, d'y revenir, de le décliner.

Imposer des choix esthétiques afin d'être dans le concret, telle manière d'harmoniser une mélodie, telle manière de phraser une mélodie .

L' équilibre entre contrainte et liberté est toujours instable, il est toujours à trouver

Une difficulté : accepter le temps de la recherche, de l' « erreur ». Se greffer à l'erreur, la retravailler. Partir de l'erreur pour transmettre un savoir précis. Par exemple : une grille d'accord « défonctionnalisé » FaM/ DoM/fam/ rém (avec la quinte diminuée) Comment s'en servir pour créer un cycle tonal I, IV, V, I ? Rajouter des septième et ouvrir sur la modalité ?

Le premier des territoire peut s'appeler musique. Ne pas parler d'élèves mais de musiciens qui ont besoin de savoir pour s'exprimer. Un territoire est collectif. Les frontière entre territoires (les différentes esthétiques) doivent être ouvertes. La communication entre eux implique un approfondissement de chaque territoire.

Rapport avec la ritournelle, résoudre les contradictions en cessant de les penser comme telles, il s'agit de juxtaposition, d'hétérogénéité, d'une multiplicité qui coexiste au sein d'un même individu. Il faut penser le multiple .

Dans les machines désirantes tout fonctionne en même temps, mais dans les hiatus et les ruptures, les pannes et les ratés, les intermittences et les courts-circuits, les distances et les morcellements dans une somme qui ne réunit jamais ses parties en un tout. <sup>1</sup>

L'art: bloc de percept et d'affect qui sont devenus impersonnels et durent dans le temps. Il faut

---

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « L'anti-Oedipe » Ed. de minuit, p 52



parvenir à connecter les perceptions et les affections personnelles et éphémères au monument de l'œuvre d'art. La musique parle à travers les musiciens, le corps génère la substance de l'Art. Cette substance est cristallisée.

La Pluri-disciplinarité et le croisement des disciplines semblent une approche intéressante de l'enseignement. Il faut encourager une expérimentation d'autres Arts (théâtre, danse..) ou d'autres esthétiques.

L'idée de fonctionnement de l'inconscient se substitue à celle d'une structure pétrifiée ( le rhizome plutôt que l'arbre).

Le fonctionnement de l'inconscient est de l'ordre du processus, l'activité psychique comme une succession de ruptures, de différentes vitesses, une hétérogénéité qui doit être assumée : l'inconscient est une machine qui produit de la diversité.

L'apprentissage par la création semble s'imposer. La création est un champ d'expérimentation et de recherche. Elle permet l'appropriation de la pratique artistique et le développement du « Désir ».

Enseigner, c'est « laisser fonctionner la machine ». Cela veut déjà dire qu'il ne faut pas l'empêcher de fonctionner en la réduisant à un mode d'expression, en l'enfermant dans un mode de fonctionnement prédéfini et comme castrateur. Il faut nourrir la machine, la laisser croître.

L'activité artistique est liée au besoin d'affirmer l'identité de l'être (ritournelle)

Elle est essentielle, elle structure, elle répond à un besoin vital « animal » . Les oiseaux sont des artistes.

Le 1er temps de la ritournelle consiste à mettre un semblant d'ordre dans le chaos, savoir faire, tracer une limite, établir des règles arbitraires (ex une esthétique baroque, classique, jazz...)

Le 2eme temps correspond à une sortie du territoire, une déterritorialisation ... qui se traduira par une remise en question, une nouvelle esthétique, de nouvelles pratiques, une autre discipline, ( théâtre danse...) improvisation composition ?). Il s'agit d'une démarche de création, d'ouverture sur l'inconnu.

Le 3eme temps voit l'individu se reterritorialiser, revenir à lui, s'affirmer à nouveau dans son territoire et/ou s'ouvrir au cosmos : il prend la forme d'un retour à soi, dans et par le multiple. Équilibre.

*Le théâtre. La poésie excède le langage, l'abolit. La musique en révèle le sens profond. Écrire*

*comme on joue d'un instrument.*

*Les trois comédiens, la salle obscure. Parterre noir avec des repères oranges. Le grand rideau dans le fond, très sombre.*

*On peut entendre sa voix, son long monologue intérieur, les mots font palpiter le silence au rythme de sa respiration saccadée, le silence qui parle.*

*Il y a trois ou quatre fantômes reflétant la lumière des projecteurs, réunis en un espace clos, les quatre murs de la salle, le fond de scène avec son immense rideau, les autres murs nus et tâchés.*

*Fine couche de transpiration sur le visage des acteurs, la robe multicolore, la chemise blanche et impeccablement repassée. Sur la scène dont l'espace est presque vide, un bureau avec une lampe et les feuilles noircies. Chaise en paille, la lumière des projecteurs dessinent l'espace.*

*Le piano devenu poésie, effet dramatique. La poésie devenue musique.*

*Le pianiste devenu comédien. Les comédiens un peu chanteurs et danseurs.*

*Importance du silence.*

*Les comédiens se métamorphosent, marionnette, tour à tour amants, rêveurs ou fossoyeurs.*

*La danse furieuse et désordonnée enfantée par la musique. Danse terrestre, proche de la terre, rythme au piano, toccata.*

*Le pianiste se lève, un personnage muet, les comédiens parlent pour lui. Ils sont le fruit de l'imaginaire de l'auteur.*

*Une fantasmagorie : Art de faire apparaître des fantômes dans une salle obscure.*

*Le théâtre mouvement des corps, parole et bruit ;*

*Fureur.*

*Corps multiple, étrange double, le parleur et le railleur ( deux personnages qui captent la lumière) les corps qui dansent, prolongent la musique, le corps immobile du musicien soutient les paroles des comédiens.*

*« Mais moi rageur, sans fond s'ouvrirait la chute, partout des orangeraiies, des fruits que ma main crispée arrachait par lambeaux ». Il est debout sur la chaise et légèrement courbé. La musique revient, passe à travers lui, tout se fait plus sombre encore.*

*Repos dans les ténèbres, agitation, remous des formes éthérées (rideau noir, mouvement de l'air) une voix s'élève, cris, rires. Une clarté apparaît, les personnages se transforment à nouveau.*

*Réunification, retour à soi dans le multiple.*

## La subjectivité

Extrait de *Chaosmose* de Félix Guattari

Il s'agit ici de la définition de la subjectivité.

« L'ensemble des conditions qui rendent possibles que des instances individuelles et/ou collectives soient en position d'émerger comme Territoire existentiel sui-référentiel, en adjacence ou en rapport de délimitation avec une altérité elle-même subjective ». <sup>1</sup>

Dans son livre *Chaosmose*, Guattari explique entre autre qu'aujourd'hui les subjectivités et les identités sont étouffées en partie par la multiplication des flux internet, par la mondialisation de l'identité.

Le problème de l'identité se pose de différente manière. Il y a le risque d'une identité factice fabriquée dans des espaces virtuels qui peut s'apparenter à un repli sur soi. La perte des repères traditionnels et l'accès libre à tout savoir change les rapports entre les apprenants et les institutions. L'école est remise en question dans sa légitimité. Les aspirations des élèves ne cessent de muter, ce qui ne change pas c'est la nécessité pour eux de prendre forme dans le réel. Ce qu'enseigne l'école est relativisé par la masse d'informations et de connaissances disponibles sur internet. Le rôle de l'école est d'offrir la possibilité d'affirmer une identité et de créer des groupes humains qui la partage. La subjectivité se situe entre l'intérieur et l'extérieur. L'école est là pour donner aux apprenants un champ d'investigation du réel effectif. Il doit se situer entre des possibilités abstraites (l'imagination, la représentation d'un possible) et sa réalisation concrète. Il s'agit toujours de la relation à autrui. C'est autrui qui rend possible cette « incarnation » dans le réel. Le professeur devrait permettre cela. L'enseignement doit prendre en compte cette réalité et ces identités nouvelles connectées au monde entier qui peuvent se trouver dans un péril particulier, celui d'une identité artificielle inventée par d'autres qui les submerge et prend le pas sur l'élaboration lente et parfois difficile d'une véritable subjectivité construite sur la relation à autrui. Je pense par exemple à la radicalisation de certains adolescents sur les réseaux sociaux. De plus selon Guattari il faut penser une écologie : une éthique des savoirs et des rapports humains, en lien avec la réalité économique politique et écologique. L'école ne doit pas séparer toutes ces réalités. Elle doit être pensée comme un tout.

---

1 Félix Guattari, « Chaosmose » Édition Galilée

Les « concepts » utilisés et/ou inventés sont très proches ou identiques à ceux développés dans « Milles plateaux » écrit conjointement avec Gilles Deleuze. Il y a entre autre le Rhizome, la Constellation d'Univers de référence (c'est la même idée que celle de la ritournelle), d'intervention pragmatique (il s'agit d'être dans le faire et non plus seulement dans le discours) de déterritorialisation...

Les Flux, :l' activité psychique et la multiplicité du Désir.

Les Phylums incorporels : embranchement, c'est par là que passe le désir, en se branchant sur des circuits immatériels.

Les Territoires existentiels et idiosyncrasie : Personnalité psychique propre à chaque individu. Tendances des sujets à organiser les règles générales de formation des mots d'une même langue de manière différente selon leurs dispositions intellectuelles ou affectives particulières.

Les Foyer auto-poïétique engendrent et spécifient continuellement leurs propres organisations et limites. Il peut s'agir d'un groupe humain qui s'organise dans un « territoire » (entendu dans un sens métaphorique) ou même d'un individu seul qui développe une intelligence singulière.

La poïétique a pour objet l'étude des potentialités inscrites dans une situation donnée qui débouche sur une création nouvelle.

C'est ce travail de création de forme que pourrait fournir les écoles de musiques en s'adaptant à ses usagers. On pourrait concevoir l'institution comme une matière plastique, sujet à différentes modulations. Il est intéressant de noter cette recherche de la nouveauté. Il ne s'agit pas de vouloir reproduire un schéma ou une situation déjà expérimentée. Il faut laisser la place à l'imprévu et à la singularité. Pour cela laisser un minimum d'autonomie aux apprenants semble essentiel. Il faut laisser les « choses » se faire, observer comment le groupe prend forme, quelles caractéristiques ou aptitudes il développe dans un contexte donné. . (par exemple le cas d'une promotion, ou celui d'un groupe de musique). Les apprentissages interviendront alors au moment opportun et/ou s'imposeront d'eux-mêmes. Néanmoins le rôle de l'école est aussi de sélectionner ce qu'elle veut enseigner, d'amener les apprenants à un savoir en leur en donnant le goût.

Dans son dernier livre, *Chaosmose* (1992), dont le thème est déjà partiellement développé dans *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991, avec G. Deleuze), Félix Guattari reprend son thème essentiel: la question de la subjectivité. «Comment la produire, la capter, l'enrichir, la réinventer en permanence de façon à la rendre compatible avec des Univers de valeur mutants? Comment travailler à sa libération, c'est-à-dire à sa re-singularisation? [...] Toutes les disciplines auront à conjoindre leur créativité pour conjurer les épreuves de barbarie.»

*Le conservatoire, les heures passées, les couloirs baignant dans une lumière claire, éblouissante, aucune ombre ne traînant dans les angles, la musique partout, les escaliers pâles, les murs blancs, les portes sans numéro ni titre, sans décorations, certaines sont vertes la plupart sont de la couleur du cuivre, cela s'efface déjà de ma mémoire. Il y a des sortes de niches créant deux renforcements le long du mur commun aux deux bâtiments formant le corps principal de cet ancien monastère transformé en conservatoire chacun ayant la forme de la lettre une des pattes verticales formant la lettre faisant jonction, trois marches menant à un palier permettent de s'asseoir si on le souhaite, le contact avec le béton froid est désagréable, ces renforcements sont fermés par des portes fenêtres condamnées donnant accès au toit recouvert de petit gravier et sur lequel se trouvent les bouches d'aérations. La salle d'audition est l'ancienne chapelle, on devine aisément le chœur, les absides et le travée y conduisant. Le bénitier en pierre a été enlevé. J'ignore si les dieux de la Musique ont entendu nos prières, prêtaient-ils même l'oreille à notre musique?*

## Conclusion

Bien sûr je n'ai pas apporté de réponse définitive à la question posée par mon mémoire. J'ai repris certaines pensées, j'ai cherché à créer du lien entre elles. L'influence de Spinoza sur Nietzsche, et celle de ces derniers sur Deleuze n'est plus à montrer. Ce sont tous des penseurs liés à une forme d'Immanence qu'on peut décliner par les termes de l'empirisme ou du constructivisme.

On peut se demander : à quoi cela sert-il ? Qu'est ce que cela change dans la vie ou dans le métier de professeur de musique d'aborder ces auteurs ? Et qu'est-ce que cela change pour ses élèves ? Il y a différents temps, celui de la découverte des auteurs qui ne peut se faire que par une réflexion personnelle et plus ou moins souterraine dont la formulation n'est pas encore achevée. Une réflexion qui se poursuit et se transforme. Néanmoins, j'ai cherché à faire émerger des applications, possibles issues de ce cheminement à travers la pensée des auteurs et l'appropriation de celle-ci. Je tente des ouvertures sur la pédagogie liées à la compréhension acquise de ce qui se joue véritablement selon moi dans l'activité artistique. Elle prend sa source au plus profond du corps, dans la ligne de fuite du Désir, dans la manifestation des instincts du chaos et de la forme, dans la recherche de la Joie.

Dans l'abécédaire Gilles Deleuze parle d'un film de Akira Kurosawa. « Les 12 samouraï ». L'histoire est la suivante : un village harcelé par des bandits cherche des samouraï pour les défendre. Les habitants demandent l'aide de Ronin (des samouraï sans maître). Ces derniers sont traditionnellement au service des seigneurs. Ceux qui vont accepter de les aider l'on fait après s'être questionnés les uns les autres sur ce qu'est véritablement un samouraï. Ils ont suspendu l'action pour répondre à cette question.

Peut-être ai-je cherché à travers ce mémoire à répondre à une question, à faire mûrir ma subjectivité, avant de passer à l'action, avant d'enseigner à proprement parler. Peut-être au final est-ce le rôle que j'ai voulu attribuer à ce mémoire de fin d'étude.

La nécessité personnelle qui m'a poussé à travailler sur la philosophie en évitant la philosophie politique et sans chercher à créer des liens avec les penseurs de science de l'éducation est le reflet d'une étape dans ma réflexion autour du sens de mon métier.

La recherche philosophique est comme la recherche fondamentale. Toutes proportions gardées, les travaux de recherche philosophique pourraient être assimilés à celle-ci, travail assez théorique et dont les applications ne sont pas encore mises à jour. Les champs

d'application de ces réflexions peuvent être la politique, la construction de nouveaux cursus et de liens entre différentes institutions culturelles, le développement de pédagogies particulières.

Pour en finir les questions qui émergent pour moi à la fin de ce travail concernent donc d'une part les cursus eux-mêmes l'importance du pluri-disciplinaire, du collectif, et d'autre part une réflexion sur la valeur de l'Art dans la société. C'est une réflexion plus politique. Quelle valeur notre société démocratique accorde-t-elle à l'activité artistique ? L'école est le lieu d'une alternative au rendement et à la loi du marché, elle ne doit jamais être remise en question dans sa légitimité à proposer des savoirs spécifiques. C'est ici que les réflexions autour des modalités de l'école de son statut de ses valeurs émergent. C'est une réflexion à poursuivre.

# **Bibliographie**

## **Ouvrages**

Maurice Blanchot *L'écriture du Désastre* NRF

Gilles Deleuze Félix Guattari *Mille Plateaux* Les éditions de minuit

Gilles Deleuze Félix Guattari *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les éditions de minuit

Gilles Deleuze Félix Guattari *L'anti-Oedipe* Les éditions de minuit

Félix Guattari *Chaosmose*

Friedrich Nietzsche. *La Naissance de la tragédie.*

Paul Valéry « Tel Quel » » édition La pléiade vol II

François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, Paola Marrati « *La philosophie de Deleuze* »  
édition PUF

## **Site web**

[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=91](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=91) Mai 2017



Abstract :

J'ai voulu développer dans mon mémoire mes questionnements autour du sens de la musique dans la vie. Pourquoi fait-on de la musique ? C'est une question qui peut susciter beaucoup de réflexions différentes. Je l'ai abordé, pour ma part, sous un angle philosophique axé autour du corps. En effet la musique passe toute entière par le corps. Ce détour par la philosophie loin d'être artificielle me permettra je l'espère de commencer une réflexion sur le sens de mon métier d'enseignant et d'artiste.

Mots clés : questionnement existentiel, philosophie, corps, instinct, pensée/musique, rhizome, ritournelle.

