

Lectures de
DELEUZE



sous la direction de

YOANN HERVEY-FORTUNET



1837 : l'agencement-Schumann
dans *Mille Plateaux*

Maël Guesdon

Dans le foisonnement des références musicales qui traversent *Mille Plateaux*¹, l'œuvre de Schumann tient une place particulière. Si, sous son versant historique, le onzième plateau consacré au concept de ritournelle porte une grande attention au romantisme en tant que moment où l'universel devient « rapport, variation² », ce sont, en effet, plus spécifiquement, certaines œuvres de Schumann qui permettent à Deleuze et Guattari de rendre sensible comment « tout un travail mélodique, harmonique et rythmique savant [...] aboutit à ce résultat simple et sobre, *déterritorialiser la ritournelle*³ » – formule qui qualifie à la fois les compositions de Schumann et, plus généralement, la tension dans laquelle est pris tout geste musical. Schumann ouvre et ferme le plateau : d'un côté, par la date associée au titre – « 1837. De la ritournelle » – et de l'autre, après un paragraphe consacré au *Concerto pour violoncelle* (1850) et aux *Scènes d'enfants* (*Kinderszenen*, 1838), par ces quelques mots conclusifs qui sonnent comme une sorte de signature : « on n'a que des lignes et des mouvements. Schumann⁴. » Or, contrairement à ce qu'affirme, sans que Deleuze ne le contredise, Christian Descamps dans un entretien réalisé en 1980 et repris dix ans plus tard dans *Pourparlers*⁵, 1837 ne renvoie pas à la mort de Schumann qui est né en 1810 et mort en 1856, mais à un moment très particulier dans la vie et la production musicale du compositeur pour lequel Deleuze et Guattari partagent la même passion⁶ et qui touche en 1837, selon la formule de Brigitte François-Sappey, à « l'apogée de son génie⁷ » par deux œuvres pianistiques

-
1. Voir Brent Waterhouse, « Références à la musique et au sonore dans l'œuvre de Deleuze », in Pascale Criton, Jean-Marc Chauvel (dirs.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, Paris, CDMC, 2015, p. 98-99.
 2. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980 (cité dorénavant *MP*), p. 419.
 3. *MP*, p. 433.
 4. *Ibid.*
 5. Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 39.
 6. Toutes les références à Schumann se trouvent, au sein du corpus deleuzien, soit dans les ouvrages co-écrits avec Guattari – spécifiquement dans *Mille Plateaux* (*MP*, p. 365, 368, 377-378, 423-433) et dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 180) – soit en référence explicite à Guattari (Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 117). Barthes affirme qu'« il y a beaucoup de wagnériens, de mahlériens » mais que « de schumanniens, [il] ne connaît que Gilles Deleuze, Marcel Beaufils et [lui] » (Roland Barthes, « Aimer Schumann », in Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 263). De son côté, Guattari accorde, dans *L'Inconscient machinique* et dans *Lignes de fuite*, une place exceptionnelle à Schumann qu'il décrit comme « le tournant peut-être le plus décisif de la musique scripturale » (Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1979, p. 122-123 ; voir également Félix Guattari, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, Paris, Les Éditions de l'aube, 2011, p. 332 et Félix Guattari, « Entretien sur la musique », *Chimères*, 2013/1, n° 79, Toulouse, Éditions Érès, p. 20).
 7. Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, Paris, Fayard, 2000, p. 98.

aux architectures de variations complexes : les *Études symphoniques*¹ (1837) et la composition spiralee des *Davidsbündlertänze* (*Danses des membres de la Confrérie de David*, 1837).

Cet article fait l'hypothèse que l'analyse du faisceau des différentes lignes biographiques et artistiques que pointe cette date permet d'éclairer l'usage de Schumann au sein de *Mille Plateaux*, c'est-à-dire, plus précisément, de comprendre comment Deleuze et Guattari le sollicitent dans leur conceptualisation de la variation, pensée non pas simplement comme l'écart ou la perturbation passagère d'une forme établie mais comme le dynamisme même de la composition qui extrait, au fur et à mesure qu'elles se déploient, les séquences des principes qui les organisent. Nous nous proposons donc à cette fin d'analyser en quoi l'année 1837 marque un moment particulier de cristallisation de l'agencement-Schumann² qui, selon la dynamique transversale de tout agencement, connecte, dans les descriptions qu'en donnent Deleuze et Guattari, des composantes hétérogènes – affectives, techniques, physiques, psychologiques et musicales – allant de la relation amoureuse avec Clara aux choix de composition en passant par les petites machines manuelles que Schumann utilisait pour renforcer sa dextérité pianistique. L'entremêlement de la vie (en particulier sentimentale) et de l'œuvre prend ici – romantisme oblige – une importance spécifique qui donne la possibilité de saisir comment se transforme, dans le lien entre les tensions de l'affect et l'écriture musicale, la « position triangulée³ » des crispations névrotiques, autrement dit comment la musique met en variation les positionnements apparemment figés sur lesquels elle s'invente⁴.

I. Les *Davidsbündlertänze*, une modulation des doubles

Le 13 août 1837, durant un concert où Clara Wieck joue, entre autres, trois pièces extraites des récentes *Études symphoniques*⁵, Schumann fait parvenir à la jeune virtuose qu'il n'a pas revue depuis un an et demi, un mot dans lequel il

1. Voir sur les *Études symphoniques* comme « variations [...] où la parenté thématique transparaît ou disparaît dans un jeu plus raffiné à la fois et plus vaste, orchestral et poétique, symphonique et polyphonique » : Marcel Beaufrils, *La Musique pour piano de Schumann*, Paris, Éditions Phébus, 1979, p. 21-22.

2. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 117.

3. La formule est de Guattari : « La caractéristique de tout le mouvement romantique, c'est qu'ils partent d'une position triangulée des objets partiels et, à un moment, ils prennent la tangente : ils sont tellement œdipiens [...] qu'ils finissent par ne plus l'être du tout » (Gilles Deleuze, *Lettres et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 229).

4. Cet article reprend un des aspects développés dans ma thèse : Maël Guesdon, *Clinique, musique et expression : le concept de ritournelle chez Félix Guattari et Gilles Deleuze (1956-1980)*, thèse de doctorat, soutenue le 08 juillet 2016, EHESS.

5. Voir André Boucourechliev, *Schumann* [1956], Paris, Seuil, 1989, p. 65.

la demande en mariage : « Êtes-vous toujours fidèle et forte ? Écrivez un simple oui, si vous le voulez bien et le jour de votre fête, le 13 septembre, donnez ma lettre à votre père¹ ». Clara répond positivement mais cet engagement mutuel est entravé par le « non » sans appel du père de Clara qui, jaloux, va tout faire pour dissuader sa fille de s'unir à ce compositeur instable², pauvre et dont la paralysie de la main droite interdit désormais une carrière de pianiste. La jalousie de Wieck est antérieure à 1837 puisque, dès 1835, il interdit à sa fille de voir Schumann et ne cesse de l'envoyer en tournée européenne pour l'éloigner de son prétendant³, mais la date du 13 septembre 1837 marque le refus explicite du mariage.

Si bien qu'à la fin de l'été, Schumann se trouve, pour la première fois de manière aussi extrême, tiraillé entre le bonheur de la promesse des futurs époux et l'opposition radicale de Wieck. Or, l'écriture des *Davidsbündlertänze* débute juste après l'entrevue du 13 août et Schumann, lui-même, les désigne comme une « fête à la veille des noces⁴ », issue des « combats⁵ » qu'il doit livrer contre Wieck : ce sont des « danses de mort⁶ » auxquelles « restent accroché[es] des pensées d'infini bonheur⁷ ». Explicite dans l'épigraphe de la première édition (« En tous les temps se mêlent / la joie et la douleur⁸ »), ce dualisme est également souligné par le fait que la majorité des pièces est signée de Florestan ou Eusebius, personnages intérieurs qui incarnent la cohabitation des deux facettes de Schumann : clarté, bruit, joie d'un côté (Florestan) ; tendresse, ombre et tristesse de l'autre (Eusebius)⁹. Les pièces sont paraphées « E » ou « F » dans

-
1. Robert Schumann, Clara Schumann, *Lettres d'amour*, Paris, Buchet/Chastel, 1976, p. 41.
 2. La « première crise mentale » de Schumann date de 1833 (Marcel Beaufile, *La Musique pour piano de Schumann*, op. cit., p. 21-22).
 3. Voir sur ce point, André Boucourechliev, *Schumann*, op. cit., p. 56 et Marcel Brion, « Préface » in Robert Schumann, Clara Schumann, *Journal intime*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p. 65.
 4. Robert Schumann écrit à Clara le 6 février 1838 : « Ce que j'ai voulu écrire dans les Danses, ma Clara va le découvrir, car elles te sont tout particulièrement dédiées. C'est une fête à la veille des noces – tu n'as qu'à imaginer le début et la fin de l'histoire » (Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, op. cit. p. 544).
 5. « Les combats qu'il m'a fallu livrer pour Clara en sont presque la seule source, comme de la *Sonate op. 14* du *Concert* (sans orchestre), des *Danses du Davidbund* et des *Kreisleriana*. » (Marcel Beaufile, *La Musique pour piano de Schumann*, op. cit., p. 102).
 6. C'est ce que Schumann écrit à Carl Montag (Marcel Brion, *Schumann et l'âme romantique*, Paris, Albin Michel, 1954, p. 218).
 7. C'est ce que Schumann écrit à Clara Schumann (Michel Schneider, *La Tombée du jour. Schumann*, Paris, Seuil, 1989, p. 127).
 8. Robert Schumann, Clara Schumann, *Journal intime*, op. cit., 1967, p. 65 ; voir également André Boucourechliev, *Schumann*, op. cit., p. 61.
 9. Sur le couple Florestan – Eusebius, voir en particulier Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, op. cit., p. 181-194.

une alternance quasi-systématique à l'exception des première, quinzième et dix-septième pièces qui sont co-signées, et des neuvièmes, seizième et dix-huitième pièces qui ne sont signées ni Florestan ni Eusebius¹.

Autour d'un motif emprunté à Clara Wieck et noté sur la partition « *motto von C.W.* », les danses alternent ainsi, entre jubilation et désespoir, de manière irrégulière, des pièces aux tonalités mélancoliques et gaies, selon un principe de contrastes très marqués que l'on retrouve parfois à l'intérieur même d'une séquence, dans l'association par exemple entre une mélodie très douce, notée *pianissimo* et un accompagnement *forte* (comme c'est le cas dans la seizième pièce)². Mais, bien loin de construire un développement résolutif, cette binarité fonctionne par imbrications, symétries relatives, déplacements dans une « sorte de chiasme³ » où s'entremêle « une bigarrure de sentiments contradictoires⁴ ». Énoncé en *sol* majeur, le thème de Clara est, par exemple, « aussitôt transformé dans sa tonalité relative, *mi* mineur⁵ ». Le prologue présente, de son côté, « deux aspects fonctionnels d'un *si* sur lequel se déclenchera, à la septième mesure, tout le système. Aspect *sol* majeur, aspect, sans transition, *si* mineur⁶ ». Et la construction d'ensemble de l'œuvre paraît débiter thématiquement et harmoniquement dans la seconde pièce pour se conclure dans l'avant-dernière si bien que, comme souvent chez Schumann, « on ne sait pas où cela commence, où cela prend fin⁷ ».

D'une manière générale, la construction des *Davidsbündlertänze* s'appuie ainsi sur des motifs en décalages dont les logiques intrinsèques, les lignes mélodiques, les accentuations rythmiques, les transformations tonales et les écarts métriques⁸ se déploient sur des séries de déplacements qui transforment les cadres apparents en tensions instables. Sous la binarité alternée, les pôles antagonistes des *Davidsbündlertänze* s'inscrivent donc dans une « mouvance indéfinie⁹ », au sein d'une « forme semi-ouverte » « où la dernière pièce s'assortit d'une didascalie justifiant la non-fermeture : “Et Eusebius songeait encore à

1. La première pièce conjugue en elle-même le déchirement entre les deux « humeurs », autour d'un « “si Janus” avec ses deux visages, l'un clair, l'autre triste » (Marcel Beaufils, *La Musique pour piano de Schumann, op. cit.*, p. 47).

2. Voir sur ce point, Michel Schneider, *La Tombée du jour. Schumann, op. cit.*, p. 89.

3. *Ibid.*, p. 171.

4. André Boucourechliev, *Schumann, op. cit.*, p. 65.

5. Michel Schneider, *La Tombée du jour. Schumann, op. cit.*, p. 125.

6. André Boucourechliev, *Schumann, op. cit.*, p. 47.

7. Michel Schneider, *La Tombée du jour. Schumann, op. cit.*, p. 87.

8. C'est le cas de la mélodie de la première pièce dont les notes sont « presque toujours décalées par rapport au premier temps » ou de la construction rythmique de la sixième pièce « en forme de tarentelle (six temps), qui voudrait des accents sur le premier et le quatrième temps, les accents sont à la main droite sur le troisième et le sixième, et à la gauche sur le deuxième et le quatrième » (*ibid.*).

9. *Ibid.*

beaucoup d'autres choses¹ ». Prise dans les décalages rythmiques et tonals, la composition fausse les alternances, les symétries, les résolutions de sorte qu'il s'agit, selon la formule de Marcel Beufls, d'allier « le maximum de discontinuité et de surprise à un maximum d'unité et de continuité : continuité par le mouvement polyphonique, surprise par l'élément harmonique² ».

Ces échappées compositionnelles – qui vont de l'écriture mélodique aux dissymétries thématiques – amènent par conséquent le conflit affectif bien loin d'une dialectique formelle, et ce mouvement se trouve renforcé par la versatilité « humoresque³ » des *Davidsbündlertänze* qui permet à Schumann, entre autres grâce à l'emploi de ses co-auteurs fictifs, de multiplier, souvent sans transition, les ambiances explicites, vitesses, émotions, états d'âme fragmentés de chaque danse, successivement « sincère », « impatiente », « vive », « alerte », « très rapide avec une ferveur intime », « douce et charmante » ou « sauvage et animée », pour ne citer que quelques formules issues des titres des *Davidsbündlertänze*⁴.

II. Le règne de l'*intermezzo*

C'est donc en tant que mise en variation expressive des pôles antagonistes au sein desquels il s'inscrit que l'agencement-Schumann joue, autour des *Davidsbündlertänze*, un rôle pivot dans la conceptualisation de *Mille Plateaux* car il pointe, dans la logique du chapitre, le tournant dans lequel la tension ne se cristallise plus au sein d'une « succession de formes compartimentées, centralisées, hiérarchisées les unes par rapport aux autres⁵ » mais danse dans une modulation des doubles⁶. Même si 1837 ne marque pas ici bien sûr une

1. Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann, op. cit.*, p. 272.

2. Marcel Beufls, *La Musique pour piano de Schumann, op. cit.*, p. 57. Il est probable que Deleuze ait lu l'ouvrage de Marcel Beufls puisqu'il est cité (en tant que « schumannien ») au sein de la préface écrite par Barthes (*ibid.*, p. 15-16). Pour l'analyse des *Davidsbündlertänze*, voir en particulier : *ibid.*, p. 47-52.

3. Les *Davidsbündlertänze* – dont les troisième et douzième pièces s'intitulent « *Mit Humor* », et la seizième « *Mit guten Humor* » – forment à la fois le « dernier carnaval » et la « première humoresque » (Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann, op. cit.* p. 544). Sur la notion ambiguë d'*humor*, voir entre autres, Sandrine Blondet, *Schumann*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999, p. 44-46.

4. Il faut rappeler ici que Schumann est souvent désigné comme le « premier des musiciens allemands à remplacer la traditionnelle terminologie italienne (*adagio*, *allegro*, etc.) par des indications essentiellement psychologiques, en allemand » (André Boucourechliev, *Schumann, op. cit.*, p. 123).

5. *MP*, p. 416-417.

6. Davantage que les formes usuelles des danses codifiées qui sont parfois évoquées dans les *Davidsbündlertänze* (par exemple avec la valse de la quatrième pièce « *Ungeudlig* »), les danses du titre renvoient, selon nous, avant tout au principe de composition que nous venons de décrire. La notion de double est ici reprise à Brigitte François-Sappey qui remarque que, dans les *Davidsbündlertänze*, Eusebius et Florestan constituent les « visages démasqués des doubles schumanniens » (Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann, op. cit.*, p. 193).

coupure historique catégorique, elle pointe bien ce « seuil de perception » qui, comme toutes les spécificités des âges décrits par Deleuze et Guattari dans leur découpage historique, demande « de nouvelles conditions pour que ce qui était enfoui ou recouvert, inféré, conclu, passe maintenant à la surface¹ ».

Certes, cette danse des doubles semble, dans son romantisme, renvoyer constamment à une subjectivité individuée à laquelle il manque ce que Deleuze et Guattari appellent le peuple de la modernité². Mais, associée aux processus éthologiques de territorialisation qui soulignent, dans le plateau, l'inventivité des régimes de signes des mondes animaux, leur capacité individuelle et collective d'improvisation et de transformation, la fixation moïque éclate en multiplicité de ritournelles dont la consistance ne se pense plus à travers le retour à une identité, même schizée ou déchirée, mais s'inscrit au sein de transformations inventant les connections inopinées et vertigineuses du « règne de l'intermezzo³ ».

Analysant, sur le plan zoologique, la manière dont l'habitation vitale s'élabore dans le tissu des relations intra- et inter-spécifiques, le couplage des motifs éthologiques et des ritournelles musicales que propose le onzième plateau amène à penser la dimension immédiatement collective des compositions sémiotiques. Mettant « en continuité les ritournelles d'oiseau et des ritournelles comme celles de Schumann⁴ », cet entremêlement est introduit, dès la double page de titre, qui associe « 1837. De la ritournelle » à une reproduction de *La Machine à gazouiller* (*Die Zwitscher-Maschine*, 1922) de Paul Klee. Le tableau représente quatre oiseaux – ou quatre automates d'oiseaux – accrochés, becs ouverts, à une ligne biscornue, une barre à la forme irrégulière, elle-même reliée à une manivelle. La petite machine mécanique lie donc physiquement les oiseaux et fait du gazouillement la production collective d'une nichée. En référence à la dimension itérative de la ritournelle, Jean-Clet Martin a également souligné l'effet de retour qu'induisait la manivelle dans le cycle du chant des oiseaux, « répétition de gazouillis » dont il note qu'elle peut « se décale[r] en fonction de la vitesse des tours impulsés au manche de cette étrange machine⁵ ». Tout en signalant le processus répétitif de la circularité, *La Machine à gazouiller* trace, dans son fonctionnement même, « la spirale d'une période mouvante⁶ » qui combine l'irrégularité de la ligne-branche à l'allure itérative et variable de

1. *MP*, p. 417.

2. *MP*, p. 419.

3. Roland Barthes, « Aimer Schumann », in Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 261.

4. Gilles Deleuze, « Huit ans après : entretien 80 », in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, David Lapoujade (éd.), Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 163.

5. Jean-Clet Martin, *Éloge de l'inconsommable*, Paris, Éditions de l'éclat, 2006, p. 158.

6. *Ibid.*

l'action induite par les tours de la manivelle. Elle inscrit donc la représentation de l'espace sonore dans une polyphonie de groupe, un enchevêtrement de motifs produisant, par le décalage des reprises imbriquées, des combinaisons constamment renouvelées.

C'est en ce sens qu'il faut lire la formule de Barthes à propos de Schumann, reprise dans *Dialogues* et dans *Mille Plateaux* : « À la limite, il n'y a que des intermezzi¹ ». Il est, sur ce point, frappant que, dans la longue citation de *Mille Plateaux*, qui extrait, en une dizaine de lignes, des bribes de phrases tirées de presque tout l'article d'origine², Deleuze et Guattari choisissent de couper systématiquement ce qui se rapporte, dans le « Rasch » de Barthes, à la question de la signifiante, aux liens de l'écriture et de la musique. Ils ignorent par exemple la dimension non expressive de l'accent qui ne doit pas être interprété comme « une simple marque rhétorique³ », le *quasi-parlando*⁴, le remplacement de la « sémiologie musicale » par les « figures du corps⁵ » ou la référence à la distinction benvenistienne entre sémiotique et sémantique⁶. La reprise ne se focalise que sur les mouvements et les bifurcations du corps schumannien, ainsi que sur les deux statuts de la tonalité : à la fois « organisation connue », « langue destinée à articuler le corps » et « servante habile des coups qu'à un autre niveau elle prétend domestiquer⁷ ». Ce découpage permet à Deleuze et Guattari de mettre en évidence comment l'intermezzo généralisé décrit par Barthes – ce « règne de l'intermezzo⁸ », « consubstantiel à toute l'œuvre schumannienne⁹ » – empêche, à travers ses interruptions, ses intermèdes et ses décalages, « le plan sonore de basculer sous une loi d'organisation¹⁰ ». Il s'agit ainsi de souligner comment il diversifie et renouvelle, dans son apparente simplicité, les directions de son « système multilinéaire¹¹ », selon la formule qui indique une série de libérations remettant en cause l'idée même d'une linéarité évolutive qui irait du point à la ligne puis de la ligne à la diagonale et de la diagonale à la transversale.

1. *MP*, p. 365 ; Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 118.

2. Voir *MP*, p. 365.

3. Roland Barthes, « Rasch », *art. cit.*, p. 269.

4. *Ibid.*, p. 272.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 276.

7. *Ibid.*, p. 274 et *MP*, p. 365.

8. Roland Barthes, « Aimer Schumann », in Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 261.

9. Roland Barthes, « Rasch », *art. cit.*, p. 266.

10. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 117-118.

11. *MP*, p. 365.