

Variations d'intensité

Frédéric Bisson

DANS **MULTITUDES 2018/2 n° 71**, PAGES 139 À 152
ÉDITIONS **ASSOCIATION MULTITUDES**

ISSN 0292-0107

DOI 10.3917/mult.071.0139

Date de mise en ligne : 06/06/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2018-2-page-139?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Hors-Champ

Variations d'intensité

Frédéric Bisson

Association Multitudes | Téléchargé le 04/06/2026 sur <https://www Cairn.info> (IP: 216.73.217.142)

« Vous devez être plutôt mûrs, dit Marcelle, son regard allant vivement de l'un à l'autre de nous. C'est lui, dit Ned. Il est en train de se saouler. Avec de l'eau ! De l'eau ? se récrièrent-elles en même temps. Parfaitement, de l'eau. C'est le contraire de l'extase, qu'il dit. Pige pas, dit Marcelle. Approche, que je sente. »

Henry Miller

Sexus: La Crucifixion en rose

Position du problème

Qu'est-ce que l'intensité ? Partons d'un modèle simple. Le rock est un modèle musical de l'intensité. Mais qu'y a-t-il précisément d'intensif dans cette musique ? Dans la mythologie journalistique du rock, c'est le concert qui, par son énergie, a accaparé l'attention critique. Ce mythe est inséparable de la fascination attachée à l'électricité. Musique électrifiée et amplifiée, il semble aller de soi que le rock nous *électrise*. Il exprime l'énergie pulsionnelle de l'adolescence. Vivre vite, mourir jeune. Le son rock par excellence est un son *saturé*, comme l'indique

le nom de la pédale d'effet (« saturation ») qui porte le son de guitare à ce que Pierre Arnoux théorise comme un « surrégime » sonore¹. Si l'on suit cette théorisation, la saturation électrique pourrait alors donner une image d'idéal éthique pour l'homme moderne, qui cherche un *surrégime d'existence* pouvant le faire échapper à la platitude et à la routine quotidienne.

Dans son essai critique *La vie intense*, Tristan Garcia a précisément repris cette définition du rock comme « électrification des hormones² ». Après le libertin nerveux du XVIII^e siècle, figure *aristocratique* de l'homme intense, après le romantique tempétueux du XIX^e siècle, figure *bourgeoise* de l'homme

¹ Pierre Arnoux, « Un affect sonore ? Dynamique et sens dans la musique rock », communication lors de la Journée d'étude organisée par Marc Cerisuelo, Danièle Cohn, Catherine Guesde, Sandra Laugier, « Philosophie des cultures populaires. Genres musicaux, sociabilités et émotions », Paris Sorbonne, 18 octobre 2014. Pierre Arnoux systématise cette théorie dans son programme au Collège International de Philosophie depuis 2016 : « Surrégimes(s) : philosophie du système rock ».

² T. Garcia, *La vie intense. Une obsession moderne*, Autrement, Paris, 2016.

intense, le rocker, « adolescent électrifié », serait l'ultime figure héroïque, *démocratisée*, de cet idéal de vie intense, aujourd'hui devenu dominant. L'adolescent du XX^e siècle qui entendait dans le rock la promesse d'une vie plus intense avait encore quelque chose à quoi résister, à quoi opposer cet idéal éthique: la famille bourgeoise, à la petite vie tiède et monotone, où les intensités se trouvent étouffées. Mais aujourd'hui l'intensité n'a plus de contrepoint. Les femmes de cinquante ans désirent vivre plus dangereusement que leurs filles. Arrachée aux avant-gardes qui la soutenaient héroïquement, l'intensité a été investie par les classes moyennes, normalisée, transformée en injonction sociale normative: « vivez intensément! » La publicité vend désormais l'intensité en petites capsules de café noir, fabriquées à la chaîne. Selon la généalogie critique que construit Garcia, l'intensité serait ainsi fatalement vouée à son propre dégoût, à sa propre *désintensification*. Paradoxalement, le triomphe social de l'intensité coïncide en effet avec sa défaite. L'homme moderne perd l'intensité au moment même où il l'affirme pour l'ériger en valeur normative. Se fatiguant vite des intensités vitales qu'il ne peut soutenir indéfiniment, il s'effondre dans la dépression et le *burn-out*, ou cède par réaction aux idéaux ascétiques de la sagesse ou du salut religieux, qui lui promettent une vie purifiée, dépasionnée, enfin délivrée des intensités. L'obsession de l'intensité prépare les plus dures réactions à venir. Les junks entrent au Carmel.

Toute l'argumentation de Garcia repose sur l'opposition entre *intensité* et *identité*: dès que l'intensité est identifiée, elle se trouve livrée à son contraire, et par conséquent exposée à la répétition qui la désintensifie. L'intensité ne pourrait paradoxalement être elle-même qu'à condition de ne jamais l'être, c'est-à-dire de

ne jamais pouvoir être identifiable. Capturer un fluide ou un courant électrique, choisissez-le, pétrifiez-le en un objet pour le conserver et vous l'injecter à votre guise: alors vous le perdez, vous le trahissez. Vous allez vous insensibiliser en répétant ce flux à l'identique, image immobile du pur mouvant. L'essence de l'intensité est différentielle. Répéter une intensité, c'est déjà l'émousser, et la transformer peu à peu en routine. Érigée en idéal, elle se fige en identité et ne peut donc que s'anesthésier. On s'écoeure vite d'un tube euphorisant que l'on répète en boucle, comme on se lasse d'une amante dont les caresses autrefois saisissantes d'audace et de nouveauté sont aujourd'hui trop familières. Capturer le rock vivant en objets compacts et bien rangés, c'est comme domestiquer l'amante en la faisant habiter chez soi. Le donjuanisme intensif rejette par principe cette domesticité, il a besoin du charme des commencements absolus. Commencements qui ne commencent rien, qui sont à eux-mêmes leur propre faisceau d'évidence native et mort-née.

Or, il me semble justement que le rock *contredit cette opposition entre intensité et identité*. Le rock est *par essence* une musique où l'intensité se trouve identifiée, c'est-à-dire concentrée et conservée dans des *objets*: les disques. Le mythe énergétiste du rock comme électrification des flux hormonaux recouvre son essence phonographique plus secrète, qui demeure encore largement impensée. Or, Garcia reproduit ce geste de recouvrement en confondant le rock avec son mythe. Il critique l'intensité rock telle qu'elle est *mythologiquement* comprise, c'est-à-dire falsifiée. Si le rock est bien le modèle de l'intensité, ce n'est pas *essentiellement* en tant que musique électrique. C'est pour une autre raison. Le rock est une musique « amphibie », où l'identité et l'intensité entre-

tiennent entre elles une relation complexe. Loin que l'intensité soit rebelle à la répétition, la répétition phonographique est au contraire le medium et le générateur des intensités rock.

Il est vrai que notre époque est allumeuse plutôt qu'incandescente. Elle échoue à nous faire vivre les intensités qu'elle excite sans cesse dans nos vies. Mais cet échec n'est pas imputable à la logique de l'intensité en tant que telle. Il repose sur une mécompréhension de l'intensité, dont la fausse opposition identité/intensité est justement la racine. Cette opposition est elle-même un avatar de la vieille opposition métaphysique entre Parménide et Héraclite. Je soutiens que cette opposition ne rend pas compte de l'expérience intensive, dont l'expérience musicale est un cas remarquable. La musique est essentiellement amphibologique. D'un côté, elle coule comme un fleuve en jeux et en rhapsodies, immanente au temps éphémère de son exécution. Mais, de l'autre côté, elle soustrait au temps qui passe des morceaux d'éternité, durs comme des saphirs. L'intensité musicale demeurera inaperçue tant qu'on la cherchera éperdument dans un flux héraclitéen sans retour ou, symétriquement, tant qu'on la résorbera dans une identité parménidienne substantielle et impassible. On ne pourra vraiment apprendre à percevoir les intensités qu'à condition de commencer par clarifier le rapport qu'elles entretiennent avec l'identité.

La défense que je propose n'est pas éthique, mais d'abord logique. Brillante et novatrice, la critique de Garcia me semble néanmoins reposer sur une mécompréhension de la *logique de l'intensité*. Le texte qui suit constitue ainsi une première ébauche philosophique, destinée à renouveler nos pratiques de l'intensité: comment sauver l'intensité?

Pour une logique des objets intensifs

1. Identité phonographique du rock

Je viens de prendre un disque sur la pile à côté de ma chaîne hi-fi. J'écoute ce disque pour la première fois, *The Book of Delusions* de Burt Bacharach. J'appuie au hasard sur ma télécommande, sur la touche 6. Le morceau me surprend, « Storm Clouds ». Je ne m'attendais pas à ce chant hurlé qui vient déchirer la mélodie d'accords en boucle du piano. Je ne sais pas encore si ce morceau est horrible ou intéressant, mais est politiquement fréquentable ou non. Ma surprise est un événement. Mais en lui-même, le morceau du disque n'est pas un événement, c'est un objet³.

Définitions:

- (1) Un événement est ce qui ne peut revenir, ce qui n'aura jamais lieu deux fois.
- (2) Un objet est ce qui peut revenir *n* fois, ce qui peut être ré-identifié à chaque fois, toujours identique à soi-même.

On peut jouer autant de fois qu'on veut le même rythme, la même mélodie, la même chanson: ontologiquement, ce sont des objets. Par contre, on ne peut assister deux fois au même concert, même si l'on y prend pour objets les mêmes chansons que la première fois. Un concert est localisé et daté: c'est un événement. En tant qu'objet, une mélodie peut reve-

³ Garcia prend précisément l'expérience musicale pour modèle de sa critique de l'intensité, *La vie intense*, p.142-144: «J'écoute un morceau de musique...». Cette «métaphore musicale» (p.154) se précise ensuite comme étant l'expérience d'un objet musical: «Je perçois un même morceau pour la seconde fois» (p.154). Le silence de Garcia sur la nature de cet objet me semble le point aveugle de son argumentation. Je propose précisément le concept d'objet intensif, dont le disque de rock est un cas remarquable, comme une objection centrale à l'argumentation de Garcia.

nir, mais pas les événements qui l'actualisent, qui sont des performances ou des exécutions de cette mélodie.

Suivant le même découpage conceptuel, je ne peux pas répéter la première fois que j'ai écouté le disque de Burial Hex ou que je l'ai fait écouter à un ami : ontologiquement, ce sont là des événements. Mais je peux repasser *n* fois le même disque : c'est un objet.

Il y a une diversité parmi les objets musicaux. Un disque est une autre espèce d'objet qu'une chanson. Si je m'installe au piano pour reproduire la mélodie d'accords de « Storm Clouds » et les inflexions du chant hurlé de Clay Ruby, j'instancie la chanson du même nom. Mais je n'instancie pas le morceau qui se trouve sur le disque. Dans les termes de N. Goodman, une chanson est une œuvre « allographique ». Il s'agit d'un objet musical dont l'identité est structurelle, notationnelle. La même chanson peut être interprétée et arrangée de différentes manières, sans perdre son identité. Suivant les termes de C. S. Peirce, la chanson est un « type » dont les « occurrences » (*tokens*) peuvent qualitativement varier entre elles. « Rose », « rose » et « ROSE » sont trois occurrences d'un seul et même type ; de la même manière, mon interprétation de « Storm Clouds » n'est pas moins une occurrence de cette chanson que la version enregistrée sur le disque de Burial Hex. Pour qu'un événement musical instancie un objet allographique notationnel, il faut et il suffit que cet événement respecte la structure orthographique de cet objet : son harmonie, sa mélodie, ses paroles. Mais « Storm Clouds » n'est pas seulement une œuvre d'allographie notationnelle, c'est une œuvre *phonographique*. Un objet phonographique est doté d'une identité plus

« épaisse » qu'un objet notationnel. Il ne peut être instancié par aucune exécution. Même Burial Hex ne peut pas jouer « Storm Clouds » en concert. En concert, Clay Ruby ne chante pas « Storm Clouds » en tant qu'objet phonographique, il chante la chanson. De son côté, l'objet qui figure sur *The Book of Delusions* n'est pas qu'une chanson, c'est une « piste » (*track*) qui *manifeste* certes une chanson, sans pour autant pouvoir se réduire à une performance de cette chanson. L'identité de l'objet phonographique est une identité *saturée* : elle est non seulement constituée par la structure textuelle de la chanson, mais également par la manière singulière dont elle est enregistrée. Chaque inflexion de la voix, chaque détail sonore comptent dans l'identité de ce type d'objet. En tant qu'œuvre-enregistrement, elle n'est donc que « *phono-accessible* », comme dit Lee B. Brown.

Pour écouter une œuvre comme *The Book of Delusions*, je ne fais pas comme avec une œuvre de Mozart ou de Dusapin. Je ne vais pas à un concert. Je me passe un disque, je télécharge un fichier mp3 sur ordinateur, je le dépose sur mon baladeur. On pourrait rétorquer qu'à l'ère de la massification, on peut aujourd'hui accéder à une œuvre de Mozart ou de Dusapin de cette même manière, grâce aux exécutions enregistrées de ces partitions. Mais dans le cas des œuvres de Mozart ou de Dusapin, l'enregistrement est accidentel et extrinsèque : ces œuvres existeraient même si leurs exécutions n'étaient pas enregistrées et matérialisées en disques. J'écoute une exécution authentique de *Granum Sinapis* de Dusapin, que ce soit en concert ou dans mon salon, dès lors que ces deux exécutions sont conformes à la partition. En revanche, l'enregistrement entretient un rapport *intrinsèque*

© 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142

avec *The Book of Delusions* en tant qu'œuvre phonographique. Je ne peux pas l'écouter en concert. Dans le cas de *Granum Sinapis*, le disque est un *medium* que l'on néantise pour accéder à l'œuvre. Au contraire, dans le cas de *The Book of Delusions*, l'œuvre est le disque, « record » et non pas « recording ».

Telle est l'essence du rock⁴. Le rock n'est pas essentiellement un mouvement socio-politique, une contre-culture, un élan créateur ou une rébellion de la jeunesse. C'est l'invention d'un nouveau type de choses, les œuvres-enregistrements. Le rock est une catégorie ontologique *formelle*, irréductible au *rock'n'roll* en tant que catégorie stylistique *matérielle*. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, un nouveau type d'objet est né sous le soleil, grâce à un nouvel usage de la technologie phonographique. La nouveauté de l'œuvre rock tient à son hybridité ontologique. Elle trouble la distinction conceptualisée par Nelson Goodman entre les arts autographiques et les arts allographiques. À l'*unicité* des œuvres autographiques substantielles comme les peintures ou les statues, elle joint la propriété *ubiquitaire* des œuvres allographiques comme les symphonies classiques. Comme l'œuvre allographique est présente à chacune de ses performances, l'œuvre phonographique l'est à chacune de ses diffusions : partout où le disque est diffusé, c'est l'œuvre pleine et entière qui est présente. Mais elle est présente en chacune de ses occurrences

⁴ Les deux essais principaux d'ontologie analytique du rock sont les suivants : Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise, An Aesthetics of Rock*, London, Duke University Press, 1996 ; et, en français, Roger Pouivet, *Philosophie du rock, Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010. Pour une discussion critique de cette thèse standard, voir F. Bisson, *La pensée rock, Essai d'ontologie phonographique*, Questions Théoriques, 2016.

d'une manière qui ne saurait appartenir à une œuvre allographique comme une symphonie : elle y est présente avec la même complétude qu'une statue de marbre. Mais c'est un marbre ubiquitaire. Alors que la statue ne peut être présente en deux lieux différents au même moment, le même disque-type peut être diffusé simultanément en plusieurs lieux du monde. L'œuvre rock est, comme dit Roger Pouivet, une œuvre d'« allographie technique » et non plus d'« allographie notationnelle ». Ou, plus exactement peut-être, elle est une *œuvre autographique-multiple*.

2. Intensité dispositionnelle du rock

Les morceaux de rock sont des morceaux d'identité. Ces choses existent *en elles-mêmes*, indépendamment du mouvement socio-politique qui a historiquement conditionné leur existence. Comprendre le rock, ce n'est pas sympathiser avec ses conditions historiques et sociales d'émergence, c'est comprendre comment fonctionnent ces choses, savoir les utiliser et s'y rapporter adéquatement dans la vie quotidienne. Quelle est la relation entre le disque en tant qu'objet en soi et les événements auxquels il donne lieu ?

Ce n'est pas la même chose d'écouter un disque et d'assister à un concert. Si j'assiste à une improvisation radicale de jazz, on peut certes dire qu'elle est l'objet *intentionnel* de mon expérience, mais il n'y a pas d'objet *en soi*. L'improvisation est un pur événement. Rien de ce qui peut me surprendre dans le concert ne pourra se répéter une seconde fois, car rien n'est écrit à l'avance. Si j'assiste à une autre improvisation de la même formation, par exemple le lendemain, la musique de la veille

ne se répétera pas à l'identique. En un sens, on peut dire que ma surprise d'auditeur est à l'unisson de celle des improvisateurs : ils *se surprennent eux-mêmes* en jouant ce qu'ils jouent. En concert, l'auditeur idéal du jazz prend pour objet intentionnel d'appréciation l'avancée créative de l'improvisation et le « dialogue » des improvisateurs. Puisqu'il n'y a pas d'œuvre écrite objectale préexistant à la performance actuelle, personne ne sait à l'avance comment l'événement va continuer et se terminer. L'intensité vécue en concert est déterminée par les conditions propres de l'événement. L'événement est un processus vivant que l'on ne peut pas répéter, et l'intensité naît dans l'immanence radicale de l'improvisation collective, dans la relation actuelle entre les improvisateurs qui créent la musique. En tant qu'auditeur, je sais que je participe à une naissance continuée, à quelque chose qui n'aura jamais plus lieu. C'est cette conscience de l'événement en tant que tel qui intensifie mon expérience.

Il en va tout autrement dans le cas du disque. Si je réécoute « Storm Clouds » le lendemain de ma première écoute, c'est le même objet saturé qui revient, identique à lui-même. Dans le cas de l'improvisation collective, la musique-en-acte n'est pas indifférente à son environnement, les musiciens peuvent intégrer dans l'événement les imprévus non musicaux pour les musicaliser, par exemple jouer mélodiquement avec la sirène d'un camion de pompiers qui passe. Même les instrumentistes classiques interagissent avec le public, dans les limites permises par l'impératif de correction orthographique qui s'impose à l'instanciation de l'œuvre allographique. Au contraire, le disque est indifférent à mon écoute. Si le téléphone sonne, le disque n'improvise pas avec la sonnerie. L'intensité de mon émotion est

un événement distinct de son objet. On pourrait certes dire qu'il en va de même lors d'un concert de musique classique : en tant qu'objet virtuel, la VII^e Symphonie de Beethoven est indifférente à l'événement de son exécution et à l'émotion des auditeurs. De manière générale, la relation entre un objet virtuel et un événement actuel est dissymétrique : l'objet n'est pas relié à l'événement de la même manière que l'événement est relié à son objet. La relation est en effet pour l'événement une relation *interne*, tandis qu'elle est pour l'objet une relation *externe*. Il est essentiel pour le concert qu'on y joue la VII^e Symphonie sans fausse note, alors que la Symphonie elle-même n'est de son côté pas affectée par les aléas de telle ou telle exécution. Elle resterait virtuellement la même Symphonie quand bien même elle ne serait pas jouée ce soir-là. Mais dans le cas du concert classique, l'objet *intentionnel* de l'émotion n'est pas seulement l'objet *en soi* qu'est la Symphonie, c'est la Symphonie *telle qu'elle est interprétée*. L'appréciation adéquate de la musique allographique notationnelle est inséparable de la qualité actuelle de l'exécution en tant qu'événement. L'intensité musicale naît ici de la relation entre l'objet et l'événement, entre le « *Sosein* » de la Symphonie et le « *Dasein* » de l'interprétation. Le disque de rock ne se répète pas de la même manière que se répète la Symphonie. La répétition de la Symphonie est une répétition vivante, ce que l'on peut appeler une « itération » : elle se répète d'une interprétation à l'autre, d'une exécution à l'autre, qualitativement différente selon qu'elle est dirigée par Klemperer, Bernstein ou Karajan. L'identité notationnelle de l'objet est faite pour la différence de ses occurrences. Au contraire, la répétition du disque est mécanique : l'objet intentionnel de mon émotion est l'objet-en-soi, le disque lui-même.

10.1017/9781107217142

J'écoute « Storm Clouds » pour la seconde fois. Il se passe pourtant bien quelque chose. Cette fois, je *m'attends* à entendre le chant hurlé qui la première fois m'avait frappé de stupeur. Mon émotion se modifie d'écoute en écoute. Elle s'intensifie à mesure qu'elle se précise. La répétition mécanique n'itère pas l'objet phonographique, mais elle permet de l'ausculter en profondeur. Je deviens sensible aux moindres déraillements et étranglements de la voix, tels qu'ils sont phonographiés. Irréparable, l'improvisation radicale de jazz ne peut par principe donner accès au même type d'intensité, à moins d'être à son tour enregistrée et que l'événement pur ne soit ainsi converti en objet. L'intensité événementielle comporte toujours une certaine dose de contagion affective. Je sympathise intersubjectivement avec le jeu des musiciens, j'entre dans l'émotion musicale à travers leur propre effort. C'est pourquoi il est toujours décevant d'écouter *a posteriori* l'enregistrement d'un concert intense auquel on a assisté : objectivée, l'intensité du *live* est perdue, car elle se trouve soudain purifiée des propriétés contextuelles qui lui sont essentielles⁵. Au contraire, dans le cas du rock en tant que pure expérience phonographique, je sympathise avec le potentiel de l'objet. L'intensité rock est hyper-lucide. Elle a besoin de l'identité de son objet. Le même objet-en-soi se répète à l'identique, mais il est en même temps l'objet

intentionnel d'une affection processuelle. Il y a donc deux répétitions simultanées, rigoureusement couplées l'une à l'autre : *la répétition simple de l'objet-en-soi est le support d'une répétition différentielle, celle de l'émotion qui se prend pour objet intentionnel*. Deleuze a repris à Hume la formule exacte de cette répétition : « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple. »

Les morceaux rock sont bien des choses, mais ce sont de drôles de choses. Le disque physique que je prends sur la pile à côté de ma chaîne hi-fi est une substance matérielle, il ne peut pas se trouver en deux endroits simultanément. Mais le disque en tant qu'objet esthétique n'est pas seulement une substance immatérielle, c'est une entité virtuelle non substantielle, à la fois ubiquitaire et saturée. Dupliqué en série à partir de la même source (la « *mastertape* »), il peut être diffusé simultanément en plusieurs lieux du monde, avec la même complétude sonore immortelle. Les auditeurs peuvent ne pas se connaître et ne jamais se rencontrer, ils partagent néanmoins à distance une même intensité émotionnelle. Le morceau rock réalise une communauté intensive anonyme, trans-locale et trans-temporelle. Car c'est *dans l'objet* que puise l'émotion de chacun. L'intensité n'est pas seulement dans le sujet de l'expérience, elle est déjà *virtualisée* ou *potentialisée* dans l'objet. *La répétition développe dans le temps une intensité potentiellement enveloppée dans l'en-soi de l'objet*. Comment l'intensité peut-elle appartenir à l'objet ? L'intensité objectale existe virtuellement. Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel. En tant que virtualité, l'intensité est une propriété réelle de l'objet, sans pour autant être actuelle. Elle ne s'actualise que subjectivement, par la répétition.

⁵ Cela ne veut pas dire que l'intensité n'appartiendrait qu'à l'événement. Réciproquement, les objets sont des ingrédients actifs dans l'intensification des événements. On ne va pas à un concert rock sans avoir déjà écouté les disques publiés par ceux qui y jouent actuellement. Le concert n'instancie certes par les objets phonographiques, mais il les suppose et varie par rapport à eux. Je vais en concert en me demandant comment tel groupe va arranger ses morceaux, comment il va suppléer l'impossibilité de reproduire exactement la technique de studio, etc. Un concert rock intensif n'est donc pas un événement brut, purement immanent à lui-même, c'est une tension entre l'événement et l'objet.

On peut dire que les propriétés esthétiques d'un artefact esthétique tel qu'un disque de Burial Hex ne sont pas des propriétés *catégoriques*, mais des propriétés *dispositionnelles*. Comparons ces deux types de propriétés. Pour un objet comme une boule de plomb, les propriétés d'être sphérique et d'être en plomb ne sont pas dispositionnelles, mais catégoriques, parce qu'elles ne sont pas associées à des conditions de manifestation particulières. La boule est inconditionnellement sphérique et en plomb. En revanche, la fragilité d'un vase de porcelaine n'est pas une propriété catégorique de ce vase. La fragilité ne se manifeste que dans des circonstances particulières, qui s'énoncent de manière conditionnelle : *ce vase se casserait, s'il tombait*. Le disque de Burial Hex n'est pas ontologiquement comparable à une boule de plomb. Il dépend essentiellement de la réponse émotionnelle de l'auditeur, comme la fragilité du vase dépend des circonstances où elle se manifeste. Le propre du rock est d'émouvoir, par exemple de dynamiser ou d'euphoriser, voire de susciter des émotions négatives comme la tristesse ou l'effroi. Il émeut si on l'écoute. Autrement dit, cet objet est fait pour l'émotion de l'auditeur qui l'utilise dans sa vie quotidienne. Cette propriété dispositionnelle appartient réellement à l'objet. Il n'y a là aucun subjectivisme, l'objet n'est pas constitué par la « conscience imageante » du sujet de l'émotion esthétique. Mais, pour autant, la relationnalité est bien un potentiel objectif, c'est-à-dire inhérent à l'objet même. L'œuvre rock est un *objet intensif*.

3. On se fatigue de l'inépuisable.

Ainsi les objets musicaux existent en tant que tels, doués de consistance et de persistance propres, mais ce sont des potentiels pour l'expérience intensive. D'écoute en écoute, l'intensité se développe et se fortifie. Puis il arrive un moment où elle semble atteindre un plafond. Elle se répète alors quelque temps avec une force égale, maximisée, puis diminue. J'ai écouté *The Book of Delusions* en boucle pendant plusieurs jours, au casque, dans les transports en commun. La répétition a fonctionné comme le moteur d'une intuition de plus en plus pénétrante, comme un moteur d'intensification. Puis il est arrivé un moment où la répétition est devenue anesthésique. Quand je réécoute maintenant « Storm Clouds », le chant hurlé ne me touche plus comme au début. Que s'est-il passé ? La répétition a-t-elle finalement *trahi* l'intensité qu'elle a d'abord excitée ?

Je me suis *fatigué* de ce morceau. Mais cette fatigue n'est pas imputable à l'intensité elle-même. La logique de l'intensité est une logique d'*épuiement*. En toute rigueur, je me suis fatigué de ce que je ne suis pas arrivé à épuisier. Entre la fatigue et l'épuisement, la différence n'est pas de degré, mais de nature. L'épuisement n'est pas le plus haut degré de la fatigue. La fatigue est une affection *subjective*, tandis que l'épuisement est *objectif*. On se fatigue de l'actuel, l'homme fatigué n'épuise que l'actualisation de son objet. Mais on s'épuise en épuisant le virtuel ou le potentiel de l'objet. L'épuisement est un état de coïncidence entre sujet et objet, entre l'affection subjective (se sentir « exhausté », « *exhausted* ») et le rapport au potentiel objectif (être « exhaustif⁶ »). *On ne*

6 G. Deleuze, « L'épuisé », in S. Beckett, *Quad*, Paris, Minuit, 1992, p. 62.

(IP: 216.73.217.142)

se fatigue donc qu'à défaut de s'épuiser. Je ne me fatigue d'un morceau de musique que dans la mesure où je n'en ai actualisé et répété à chaque fois qu'une seule possibilité d'écoute. La fatigue désigne la non-coïncidence de l'affection subjective avec l'intensité dispositionnelle de l'objet. Dans la fatigue, l'objet demeure inépuisé, porteur de ses dispositions non actualisées. Je ne me fatigue donc pas de l'objet lui-même, mais seulement de moi-même, de mon impuissance à actualiser autrement l'objet de mon expérience.

Le type d'homme que produit la modernité néolibérale est précisément l'homme qui se fatigue et se lasse de tout. Il se voue ainsi à une extension infinie qui trahit le sens même de l'intensité. Cette lassitude générale n'est pas inhérente à la logique de l'intensité. L'homme « intense » normalisé ne se fatigue de tous ses objets d'expérience que parce qu'il est incapable d'en faire varier un seul. Il varie les objets *en extension* parce qu'il échoue à varier un même objet *en intensification*. Il adopte à chaque fois sur les objets de ses pratiques une perspective toute faite. Par exemple, il cherche *a priori* les « sensations fortes », dans les sports extrêmes ou les pratiques à risque.

Faisons l'analyse sémantique de cette expression : qu'est-ce qu'une « sensation forte » ? Grammaticalement, l'adjectif « fort » peut être employé de différentes manières. Il faut distinguer entre un usage classifiant, un usage qualificatif et un usage proprement intensif de l'adjectif. Dans la phrase « *le whisky est un alcool fort* », l'adjectif « fort » est utilisé en un sens classifiant : je classe le whisky comme une espèce d'alcool distincte de l'espèce des alcools doux comme le vin blanc. Dans la phrase « *Paul a une forte personnalité* », le même adjectif est utilisé en un sens quali-

ficatif : je qualifie un trait de personnalité de Paul. Un adjectif intensif n'est ni classifiant, ni qualificatif. Si par exemple je dis : « *ces vacances furent de vraies vacances* », le terme « vrai » est ici employé en un sens intensif. « Vraies » ne qualifie pas les vacances comme le fait l'adjectif dans les expressions « *des vacances ensoleillées* » ou « *des vacances chères* », ni ne les classe comme le fait l'adjectif dans les expressions « *des vacances touristiques* » ou « *des vacances estivales* ». Dans l'expression « *vraies vacances* », l'adjectif intensifie le nom : l'expression signifie que les propriétés constitutives du sens du terme « vacances » se sont trouvées réunies au plus haut point, de manière maximale.

Le terme « fort » est-il employé de manière intensive dans l'expression « *sensation forte* », quand on l'utilise dans une phrase comme « *j'aime les sensations fortes* », ou « *le saut à l'élastique procure des sensations fortes* » ? Il me semble que non. « *Un froid glacial* » est un froid intensifié, « *une énorme envie* » est une envie intensifiée. En revanche, l'adjectif « fort » est ici utilisé de manière qualificative : une « sensation forte » n'est pas, *en tant que sensation*, une sensation plus forte ou plus « sensible » qu'une « *douce sensation* » ou qu'une « *sensation étrange* », il s'agit seulement d'une qualité propre à une sensation particulière. Surtout, il me semble que les « sensations fortes » dont notre temps a forgé l'usage fonctionnent sémantiquement de manière classifiante ; elles fonctionnent comme des types de sensations disponibles. On ne peut pas faire l'expérience du saut à l'élastique ou d'un grand-huit autrement que sous l'espèce d'une « sensation forte », de même qu'on ne peut pas ranger le whisky sous l'espèce des alcools doux. Or, l'expérience intensive consiste au contraire à intensifier la sensation d'un objet dont la sen-

Association Multilingue de la langue française (AMLF) - 0102117142

sation pourrait aussi bien n'être pas intense, de la même manière que des vacances peuvent être intenses ou non (de « vraies » vacances ou non) à l'intérieur même de la classe à laquelle elles appartiennent (« estivales » ou « touristiques »). On ne fait pas d'expérience en soi intensive, on fait l'expérience intensifiée de n'importe quel objet. L'expérience intensive peut intensifier la douceur d'une sensation douce, ou l'horreur d'une horrible sensation, ou encore la force d'une sensation forte. Les sensations fortes de l'homme extrême ne sont pas des sensations intensives. Il ne s'en fatigue qu'à défaut de savoir les intensifier.

L'expérience intensive s'oppose donc par définition à la multiplication extensive des objets-en-soi. Chaque objet unique s'irise en une multiplicité de perspectives, comme les facettes d'un seul et même cristal. Un simple son continu est une multiplicité naturelle. C'est une multiplicité à trois dimensions : un timbre (c'est un son de violon, de trompette ou de flûte), une hauteur (c'est un *do*, un *ré*, un *mi*, etc.) et une « intensité⁷ » (c'est-à-dire le « volume » sonore, mesurable en décibels). Pour mettre en évidence la nature de la multiplicité, procédons à une variation eidétique. Faisons varier en imagination le timbre d'un son, tout en le maintenant à une hauteur et à un volume constants : un *do* continu à 45dB passe sans interruption d'un timbre de violon, à un timbre de trompette, à un timbre de flûte, etc. Puis faisons varier de la même manière la hauteur, tout en maintenant le son à un timbre

et à un volume constants, et ainsi de suite, jusqu'à combiner les variations unidimensionnelles entre elles. Cette variation combinatoire épuise les possibilités du son en tant que multiplicité naturelle. Plus encore, un morceau de musique est plusieurs choses à la fois. On peut écouter sa mélodie, puis sa ligne de basse, puis le timbre particulier d'un instrument ; on peut aussi l'écouter avec différentes intentions, à différents moments, à différents volumes et dans différentes activités, etc. Un morceau est une multiplicité. L'homme « intense », perpétuellement excité et aussi vite fatigué, est l'homme du multiple. L'homme intensif, exhaustif, est au contraire l'homme des multiplicités. La concentration sur l'objet est la condition nécessaire de l'intensité.

Par conséquent, on n'est jamais sûr d'avoir épuisé le potentiel d'un objet idéal. Étant donné que les propriétés dispositionnelles sont conditionnelles, qu'elles dépendent d'une actualisation qui les manifeste, elles peuvent demeurer patiemment dans l'objet, inaperçues. Il est par définition impossible de considérer n'importe quel objet comme épuisé. On n'est jamais sûr que notre sentiment d'épuisement ne soit pas seulement un certain degré de fatigue. Il arrive souvent que l'on ré-intensifie un objet dont on croyait l'intensité épuisée. Kubrick ré-intensifie les valse de Strauss en en faisant la bande-son d'un ballet spatial d'aéronefs en rotation. On y entend quelque chose de nouveau, qui attendait potentiellement dans la musique. Depuis plus de vingt ans, il se passe rarement plus d'une semaine ou deux sans que j'écoute à nouveau *Pet Sounds* des Beach Boys, et je ne suis jamais parvenu à en épuiser l'émotion. Bien sûr, il m'est arrivé de me fatiguer de certains effets mélodiques ou harmoniques de *Wouldn't It*

⁷ Cette ambiguïté sémantique remarquable du terme « intensité » est l'une des racines de l'usurpation d'identité de l'intensité par le néolibéralisme. Comme l'a montré Bergson dans le premier chapitre des *Données immédiates de la conscience*, l'intensité intérieure des phénomènes est autre chose que l'« intensité » extensive, scalaire et mesurable, dont l'échelle sonore des décibels est un exemple.

Be Nice ou de *God Only Knows*, à force de les répéter pour eux-mêmes. Mais je suis aussi devenu sensible à certains détails et à d'autres dimensions dans l'objet, qui passaient inaperçus à mon écoute il y a vingt ans. Le disque de Burial Hex va peu à peu se faire oublier de moi tout en bas de ma pile de disques. D'ici quelque temps, il se rappellera à moi, un peu par hasard, et j'aurai à nouveau envie de réécouter « Storm Clouds ». Je retrouverai alors peut-être l'intensité dont je m'étais fatigué, comme par une soudaine anamnèse. Mais cette répétition anamnésique est aussi trompeuse. Car elle ne répète pas l'objet comme différent, elle le répète tel que j'avais déjà pris l'habitude de le reconnaître et d'en identifier l'effet. C'est comme retrouver le corps familier d'une ancienne amante, après une longue séparation. Je ne retrouve pas l'objet de mon émotion tel que je le vivais quand j'apprenais à l'aimer au présent, je le retrouve subjectivement filtré à travers ce qui s'est passé depuis que je l'ai oublié. L'objet de l'émotion est la répétition elle-même, je suis ému de répéter ce qui n'était plus répété.

Il s'avère donc que la répétition entretient un rapport ambigu avec l'intensité. Elle en est à la fois le stimulant et l'anesthésiant. Il faut par conséquent cerner rigoureusement la nature de la répétition pour apprendre à en user intensivement. Si l'homme moderne manque l'intensité qu'il désire, ce n'est pas parce qu'il répète, c'est au contraire parce qu'il ne sait pas assez ce que répéter veut dire. Les musiciens savent bien à quel point les « répétitions » sont processuelles.

4. Répétitions. Pour une éthique de l'intensité.

« Voyez comme ces différences sont différentes ! » L. Wittgenstein

De quoi une répétition est-elle la répétition ? L'objet de la répétition, c'est la différence. Je jette un pavé dans une mare que je surplombe depuis une hauteur. Une série d'ondes concentriques se forme à la surface de l'eau autour du point d'impact. La fréquence répétitive de ces ondes est déterminée par la différence de hauteur entre la mare et le point où je me situe.

« Encore... », susurre impérieusement une femme à son amant agenouillé. Que veut dire « encore » ? La répétition de la caresse est pour la différence d'intensité de la sensation sexuelle. L'orgasme semble être le terme de la répétition. C'est la première fois que les amants se rencontrent, la répétition est d'autant plus pressante qu'il y a un plaisir occasionnel à prendre, qui ne se répétera peut-être jamais plus entre eux. En disant « encore », chacun impose son rythme subjectif à l'autre, mais ne peut l'imposer qu'en s'objectivant, c'est-à-dire en s'identifiant à son corps sous un certain aspect intentionnel. Les amants d'un soir se revoient, une autre fois. À un moment, ils reprennent la même caresse. La répétition n'est-elle pas alors en train de changer d'objet ? Cette seconde répétition semble en effet avoir pris la répétition elle-même pour objet. Elle dit encore « encore ». « Encore » veut-il dire « fais-moi jouir encore une fois, comme la première fois » ? Ou bien ne veut-il pas plutôt dire « à nouveau » ? Le désir de répéter est désir de répéter la différence qualitative que l'amante a éprouvée, ce qui veut rigoureusement dire : la répéter *en tant que différente*. La répétition est *héraclitoridienne*.

La condition pour que la répétition puisse avoir la différence pour objet, c'est que la répétition ait lieu avec la *même* femme. L'intensité a besoin de temps et de patience. En se vouant au charme évanescant des premières fois (ce que Garcia nomme le « primavérisme »), le donjuanisme s'expose à la répétition du même; réciproquement, on ne peut répéter la différence qu'en la situant et en la focalisant sur un même objet. D'une femme à l'autre, d'une première fois à une *autre* première fois, l'homme des aventures n'est pas aventureux, il répète dans chacune d'elles les *mêmes* attentes et les *mêmes* obligations érotiques tacites. On en fait trop, on désire en rajouter (en nombre de pratiques et de positions), alors qu'il faudrait au contraire commencer par *soustraire* tous les clichés et les fantasmes qui font obstacle à l'intensité réelle de la sensation. Dans la sexualité donjuaniste, la répétition se simplifie à mesure qu'elle se répète elle-même: elle *répète du Même avec de l'Autre*. Réciproquement, *on ne répète de l'Autre qu'avec du Même*. En toute rigueur, il faudrait presque dire que la répétition du Même *n'est pas* une répétition. Don Juan ne répète pas, il *généralise*. Il n'aime pas les femmes qu'il séduit en tant que singularités, mais en tant que généralité. Ce qu'il aime en elles, c'est la féminité *en général*, une féminité abstraite dont elles sont autant d'incarnations. Au contraire, la répétition ne répète que du singulier. Quand je commence à entendre la même chose que les fois précédentes dans un disque, alors je ne le répète plus, l'événement s'efface devant la généralité de son objet, l'occurrence se néantise devant son type, comme pour Don Juan la femme singulière devant la féminité générale dont elle est l'occurrence.

La fatigue de l'homme moderne est un symptôme typiquement masculin. L'excitation sans cesse répétée de son désir est sans cesse désintensifiée par la détumescence. Pour conjurer la phase réfractaire de la répétition, n'est-il pas possible de l'astreindre à une discipline, à une sorte d'ascèse hédonique? Il est vrai à la fois que nos appareils technologiques renouvellent les émotions dont nous sommes capables, et qu'il nous faut cependant encore inventer un usage intensif adéquat à leurs potentialités. Nous nous lassons parce que nous ne savons pas durer qualitativement. Les intensités ont besoin d'un tantrisme quotidien qui puisse déviriliser notre rapport à la répétition. Soit la pratique de l'*injaculation phonographique*: contracter une habitude musicale de la même manière qu'un amant tantrique contracte ses muscles périnéaux, pour dissocier l'orgasme de l'éjaculation qui l'interrompt. En se divisant d'un spasme à l'autre, l'orgasme multiple n'est pas seulement augmenté par sa durée, il est qualitativement intensifié. La grandeur intensive n'est pas indivisible, mais elle change de nature en se divisant de contraction en contraction. Au travail, dans les transports, au quotidien, dans la vie standardisée, il est ainsi possible de *ralentir intensément* la répétition mécanique. Quand vous sentez qu'un objet musical dont la répétition vous excite est sur le point de vous devenir trop familier et de s'affadir, arrêtez, respirez, espacez la répétition. Appliquez cette règle éthique aux répétitions les plus simples de la vie quotidienne. Désynchronisez. Soustrayez. Coupez, reprenez. N'ajoutez qu'un doigt. Changez infinitésimalement. Saoulez-vous à l'eau pure.

« Avant d'avoir étudié le Zen pendant trente ans, dit le maître zen Ch'ing Yuan, je voyais les montagnes comme des montagnes et les eaux comme des eaux. Quand j'atteignis

une connaissance plus intime, j'arrivai au point où je voyais que les montagnes n'étaient pas des montagnes et que les eaux n'étaient pas des eaux. Mais maintenant que j'ai atteint la substance même, je suis en repos. Car il est juste que je voie les montagnes à nouveau comme des montagnes, et les eaux à nouveau comme des eaux ». Je regarde une montagne. Je ne la vois pas. Je vois d'abord le mot qui s'intercale entre ma perception et la chose même : je vois « une montagne » ou « la Montagne Sainte-Victoire ». Si j'essaie de la voir avec plus de pénétration, ma perception s'absorbe dans les détails du relief et s'y dissout peu à peu. Je ne vois plus une montagne, je vois la chose concrète devant moi. La chose perd alors peu à peu la substantialité apparente qui était décalquée sur la structure grammaticale du langage prédicatif qui la substantive. Il arrive un moment où je ne vois plus la montagne que comme un plissement de la terre, comme un travail tectonique et érosif au ralenti, c'est-à-dire comme un événement dans une temporalité qui me dépasse. Elle n'était une chose stable et identique à elle-même que *pour moi*, sous l'effet du langage qui adosse son devenir à une permanence invisible ; *en elle-même* elle dure et évolue. Il ne faut pas s'arrêter là. L'intuition pénètre au cœur de son objet quand elle refait son identité avec le devenir. La montagne est un objet reconnaissable. Si je vais à Aix-en-Provence, je vois la même Montagne Sainte-Victoire que Cézanne a peinte. Mais c'est un objet processuel, un objet dont l'identité ne fait qu'un avec les événements qui le constituent.

La répétition répète les événements singuliers enveloppés dans son objet. Il y a longtemps, je me moquais des Beach Boys. Je n'entendais dans leurs tubes que des chansonnettes légères et frivoles. Puis j'eus une révélation. Je compris

la fêlure de Brian Wilson, son rapport à la fois total et désespéré à la musique. Je me mis alors à entendre autrement. La musique des Beach Boys n'était plus la musique des Beach Boys, mais l'enregistrement toujours partiel et inachevé d'un processus continué de création, qui débordait ses traces phonographiques, comme les traces de pas immobiles que laisse derrière lui un animal en fuite. Aujourd'hui, j'entends à nouveau la musique des Beach Boys. Je n'entends plus l'objet comme le produit d'une poussée temporelle, mais l'événement comme le contenu de l'objet. Chaque entité phonographique ne se répète intensément que d'une singularité à une autre, d'un falsetto à une sonnerie de bicyclette, d'une respiration à un chœur vacillant, comme une flamme immortelle que la répétition ne peut souffler.

Conclusion

La résistance à la récupération normative de l'intensité par le néolibéralisme ne consiste pas à promouvoir une nouvelle sagesse ou un nouveau salut. Les idéaux ascétiques ne sont que les symptômes de l'hystérie générale à laquelle ils réagissent. Mais elle ne consiste pas non plus à égaliser les intensités vitales sur le plan de la pensée. Car penser un objet, c'est toujours déjà l'intensifier : en l'identifiant comme objet de pensée, on le distingue d'un fond indifférencié où il passait inaperçu. Il n'y a pas de pensée qui ne modifie déjà son objet en le pensant, qui ne l'intensifie en l'identifiant. La pensée et la vie ne sont pas deux domaines séparés. La résistance consiste au contraire, plus que jamais, à réaffirmer l'intensité que notre temps trahit. Il est vrai que les concepts ne sont pas intemporels, qu'ils vivent et s'usent. Ils sont parfois si usés, si compromis dans les usages tactiques qu'en font les pouvoirs qu'il devient

