

GILLES DELEUZE

LA PENSÉE-MUSIQUE

sous la direction de
Pascale Criton
Jean-Marc Chauvel

Avec le concours de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne

Centre de documentation de la musique contemporaine
16 place de la Fontaine-aux-Lions 75019 Paris
www.cdmc.asso.fr

AVANT-PROPOS

I. CONTEXTES

II. LIGNES

III. ENTRETIENS

IV. ANALYSES

V. TERRAINS

VI. LECTURES

BIBLIOGRAPHIE

LES AUTEURS

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

Pascale Criton

Les contributions réunies dans cet ouvrage font suite aux journées *Deleuze et la musique, un séminaire nomade* que nous avons organisées au cours de l'année 2010-2011, Jean-Marc Chouvel et moi-même, en collaboration avec Anne Sauvagnargues. Il nous avait alors semblé nécessaire de faire un état des lieux des relations que la musique entretient avec la pensée de Gilles Deleuze – domaine qui n'a pas encore fait l'objet d'une recherche approfondie en France – en réunissant ceux qui, dans leur spécialité, ont à faire avec des aspects ou concepts propres à la pensée deleuzienne.

Huit journées itinérantes intitulées « séminaire nomade » ont ainsi scandé l'année, se déplaçant d'une université à l'autre¹, réunissant des participations nationales et internationales de compositeurs, musicologues, chercheurs, philosophes. L'objet de ces séminaires-colloques entendait contribuer, dans un premier temps, à établir le contexte historique et explorer le corpus des références musicales présentes dans l'œuvre de Deleuze, ainsi qu'à mettre en lumière les croisements opérés avec la musique. Comment Deleuze s'inspire-t-il et s'instruit-t-il de la pratique musicale qui lui est contemporaine pour créer ses concepts, et en retour, quelle est l'incidence des lectures de ses textes sur la création, la musicologie, l'esthétique, l'ethnomusicologie, les techniques et les technologies musicales ? Notre idée était de repérer l'impact de ces outils de pensée sur la recherche et la création contemporaine, de pointer les interférences possibles entre musique et philosophie et de donner voix aux productions qui s'en dégagent aujourd'hui. Dans cette perspective, nous avons choisi de privilégier les domaines appliqués plutôt que l'exégèse ou les commentaires qui nous auraient éloignés de l'expérience pragmatique.

Si des ouvrages collectifs concernant les relations de la musique avec la pensée deleuzienne ont vu le jour en Grande-Bretagne, en Italie, en Amérique latine et aux États-Unis – notamment depuis les années 2000 – les publications en France sont restées rares et peu accessibles. Ce premier ouvrage collectif en français se propose de constituer un corpus de références intégrant une diversité d'angles et d'intérêts abordés par ceux qui font appel aux concepts de Deleuze dans le domaine musical.

Les six parties qui constituent cet ouvrage investissent successivement différents axes : *Contextes* explore certains aspects du contexte de pensée des années 1950-1970, présentés par Laurent Feneyrou, Carmen Pardo Salgado et Maël Guesdon ; *Lignes* propose un ensemble de réflexions croisées entre musique et philosophie, avec des articles de Jean-Marc Chouvel, François Decarsin, Antoine Bonnet, Anne Sauvagnargues et moi-même ; *Entretiens* donne ensuite la parole à plusieurs générations de compositeurs – François Bayle, Franck Bedrossian, Georges Aperghis, Clovis Labarrière et moi-même ; *Analyses* aborde un corpus musical hétérogène sous l'angle des concepts deleuziens, avec les travaux de Silvio Ferraz, Makis Solomos, Jean-Paul Olive et Carole Gubernikoff à propos de différents auteurs contemporains, de Béatrice Ramaut-Chevassus et Bruno Heuzé concernant la musique répétitive américaine, et de Nick Nesbitt au sujet de l'improvisation en jazz ; *Terrains* se concentre sur les musiques de tradition orale, avec les recherches de Élie During et Jean During, Jérôme Cler et Frédéric Voisin, ce dernier abordant par ailleurs des développements informatiques ; enfin, *Lectures* propose trois approches de la musique dans l'œuvre de Deleuze et Guattari, présentées par Bastien Gallet, Aliocha Wald Lasowski et Brent Waterhouse. Elles sont complétées par le relevé de ces références et une bibliographie.

Séries en série

Jean Barraqué, à l'aune de Gilles Deleuze et de Michel Foucault (et Pierre Boulez non loin de là)

Laurent Feneyrou

Quelques précautions, d'abord.

Étudier le dialogue entre un philosophe et un musicien, ou plus exactement entre une œuvre philosophique et une œuvre musicale, voire entre un concept et un principe de composition, exige de distinguer, fût-ce momentanément, les plans où se situe ce dialogue.

Les mentions de noms ou d'œuvres, les citations et l'emprunt de notions dans des écrits, des entretiens ou des correspondances, constituent une source essentielle du commentaire, mais impliquent d'en mesurer l'exactitude, ainsi que les aspérités, les hiatus, les espaces de dissension, voire les contradictions entre la pensée convoquée et ce qui en est exposé ou déduit. À cela s'ajoutent l'examen des bibliothèques des auteurs concernés et leurs annotations dans les ouvrages qui y sont conservés : la bibliothèque de Barraqué compte quatre volumes de Foucault (son introduction au *Rêve et l'Existence*, *Maladie mentale et Personnalité*, *Les Mots et les Choses* et *L'Archéologie du savoir*, ces deux derniers non annotés), mais aucun de Deleuze¹. Les annotations n'attestent cependant pas une connaissance rigoureuse des contenus d'un ouvrage, qui peut n'avoir été lu que sur quelques pages ; et inversement, un ouvrage peut être connu pour avoir été emprunté à une bibliothèque publique ou à un ami, chose courante on le sait, et ne laisser aucune trace ni dans une collection privée ni dans l'exposé d'une pensée. Les sources peuvent en outre être de seconde main : cours et séminaires suivis à l'université ou ailleurs, dialogue avec des musiciens ou des mélomanes avertis pour les philosophes, et *vice versa*, avec des lecteurs de philosophie et des philosophes pour les musiciens, presse, émissions radiophoniques ou télévisées... Établir aujourd'hui, précisément, l'incidence de ces apports tient de la gageure. Il n'en demeure pas moins que les dialogues entre philosophes et musiciens sont dans

ce cas certifiés par des documents, presque d'archive. Une alternative se dessine : inscrire une pratique ou une théorie musicales, plus généralement, dans un moment de la philosophie (en l'espèce, une détestation de l'hégélianisme, sur les ruines de la présomption humaniste), au risque d'une emphase et d'un usage élargi des concepts, ainsi promis à l'approximation. C'est aussi risquer deux écueils principaux : réduire l'œuvre musicale à la réalisation ou au déploiement d'une philosophie ou d'un concept qui ne lui appartiendrait pas *a priori* et lui serait, au moins dans un premier temps, extérieur, dicté par une lecture, là où, nous y insistons, c'est l'expérience esthétique qui véhicule en soi une pensée ; reconduire, confusément, à une histoire des idées et à son revers, le *Zeitgeist*, l'esprit du temps, que Foucault n'a cessé de contester, en tant que discipline des genèses, description des continuités latentes, autrement dit reconstitution d'un développement linéaire et téléologique de l'histoire, y compris artistique, totalisation possiblement illimitée à la faveur de cercles qui sertissent les œuvres en s'en éloignant peu à peu, les mettent en perspective, les relient et les insèrent dans ce qui n'est justement pas elles.

C'est pourquoi nous ne retiendrons que quelques conjonctures parmi d'autres, des croisements déterminés, discontinus et spécifiques d'un dialogue deux à deux – excluant celui entre Deleuze et Foucault, qui ouvrirait des débats d'une portée toute autre. Il ne s'agira donc pas de catégories de l'universel, mais de ce que Foucault appelle, à propos de Boulez, un « affrontement des précisions » : « La lumière vive vient latéralement de ce qu'une cloison est traversée, un mur percé, deux intensités rapprochées, une distance franchie d'un trait². » Soucieux, comme Boulez d'après Foucault, que ni le présent ni le passé ne restent fixes, mais s'animent l'un l'autre, nous n'excluons pas l'analyse

Même les constantes sont pour la variation. Sur trois usages de la mélodie dans *Capitalisme et schizophrénie*

Maël Guesdon

Dans les dixième et onzième plateaux de *Mille plateaux*¹, la ritournelle sert, entre autres, à décrire la création musicale par des exemples précis de compositeurs et d'œuvres historiquement et géographiquement situés, mais aussi par une approche générale des spécificités du matériau sonore appuyée sur des exemples éthologiques comparant la « résistance » des composantes sonores et visuelles dans les processus de territorialisation et de déterritorialisation.

Si l'on parcourt les différentes définitions et les usages du concept dans ces deux plateaux – qui constituent son développement le plus connu et le plus commenté –, il apparaît d'emblée que la ritournelle convoque différents motifs mélodiques tout en s'en détachant systématiquement. Avec d'un côté, les berceuses, les comptines, le chantonement de l'enfant qui, seul dans le noir, tente de circonscrire sa peur, les nomes grecs, les chants d'oiseaux ou la petite phrase de Vinteuil chez Proust, et de l'autre, une variété aussi grande de ritournelles visuelles, chromatiques, posturales ou gestuelles dans les mondes animaux et humains – dans les rituels de cour, dans les processus d'intimidation ou dans les motifs picturaux par exemple –, le concept semble devoir se définir par des matériaux explicitement mélodiques sans cesser de dépasser ce cadre comme si l'évocation de la mélodie avait une fonction précise qu'il s'agirait d'activer tout en veillant à ne pas s'y enfermer. Ce constat soulève une série de questions : quelle est la place spécifique de la mélodie dans *Capitalisme et schizophrénie*² ? Quel rôle conceptuel particulier joue-t-elle ? La ritournelle hérite-t-elle de cet apport ? Si oui, comment le transforme-t-elle et pourquoi ?

Nous nous proposons d'examiner cette articulation en tentant de comprendre la logique de ces différentes occurrences et en retraçant, à partir de la première apparition

du terme de « ritournelle » dans un compte-rendu clinique rédigé en 1956 par Guattari, l'inscription clinique des problématiques qu'elle reprend, module et transforme radicalement³.

Une machine mélodique du type « boîte à musique » à localisation non spatiale

Si le terme de mélodie est très présent dans *Mille plateaux*, il est en revanche presque inexistant dans les livres ou textes antérieurs de Deleuze et Guattari de sorte que l'on peut penser que, jusqu'au début des années 1980, la mélodie est sollicitée exclusivement dans le rapport – non synonymique – à la ritournelle que nous venons de résumer. Mais il existe, en réalité, une exception notable qui constitue la première occurrence dans l'œuvre commune de Deleuze et Guattari et qui apparaît dans le premier chapitre de *L'Anti-Edipe*, lorsqu'au sein de la description de la machine qui ouvre le livre, Deleuze et Guattari pensent la manière dont s'articulent entre eux ce qu'ils nomment les « codes » de l'inconscient, c'est-à-dire les régimes de signes à partir desquels se déploie le désir⁴. L'enjeu, à ce moment précis, est de décrire cette articulation qui implique des signes de toute sorte – comme un « défilé de lettres d'alphabets différents », « où surgiraient tout d'un coup un idéogramme, un pictogramme, la petite image d'un éléphant qui passe ou d'un soleil qui se lève »⁵ – sans rabattre leur hétérogénéité sur une structure, en particulier sur *une* chaîne signifiante unique : « Le code ressemble moins à un langage qu'à un jargon, formation ouverte et polyvoque⁶ ». Deleuze et Guattari affirment ainsi explicitement l'héritage lacanien – Lacan étant celui à qui il revient « d'avoir découvert ce riche

L'hétérogénéité sonore

Pascale Criton

Comment le domaine de la musique est-il sollicité par Gilles Deleuze ? Quelle est la nature de la *rencontre* particulière que le philosophe opère avec le musical ? Deleuze s'est intéressé à la musique en philosophe, et plus particulièrement du point de vue de la création de concepts. Si la musique n'a pas fait l'objet d'un ouvrage spécifique, celle-ci occupe néanmoins une place privilégiée, récurrente dans sa pensée. De même qu'il se tourne vers le cinéma, la peinture, la littérature pour élaborer son système, la musique est pour lui l'occasion d'une rencontre particulière qui fait appel à de multiples aspects du musical et plus largement du sonore.

Qu'est-ce qui motive et mobilise l'attention de Deleuze à l'égard de ce domaine ? La *rencontre* est une notion clé chez Deleuze, en appui sur un ensemble de signes qui prennent sens avec le problème qu'ils permettent de poser impliquant la nécessité d'un mouvement de la pensée ou d'un acte de création, la « griffe d'une nécessité ». Non point parce que ces signes seraient explicites, mais au contraire, parce qu'ils sont obscurs et « forcent à penser ». C'est à partir du *dispar* et non d'une communication de principe que des résonances partielles se constituent car la *rencontre* est un dispositif opératoire qui met en tension des machines et des éléments disparates, eux-mêmes chargés de consistance. La pensée de Gilles Deleuze nous place au niveau de l'événement musical et sonore, de la formation de rapports matériau-forces, de processus expressifs conjuguant dynamismes et déterminations. Nous chercherons à déceler ce qui se met en place à la charnière du champ philosophique et du champ musical, comment cet intérêt s'établit, quels domaines sont sollicités et nous présenterons quelques traits caractéristiques des concepts qui animent les grandes lignes d'une pensée-musique : multiplicité, consistance, coupure,

continuum, diagonale, subjectivation, déterritorialisation. Nous analyserons ainsi la façon dont Deleuze sollicite la musique, tant sur un plan technique et opératoire que sur le plan intensif des affects, mettant les deux en relation. Enfin, nous évoquerons ce qui, dans la musique, se trouve renouvelé par l'incursion d'un point de vue qui lui est extérieur.

Un champ opératoire

Si la musique est peu mentionnée en tant que telle dans les premiers ouvrages de Deleuze, l'étude des individuations esthétiques, techniques, physiques, psychiques, prend forme sur fond de tension dynamique entre des éléments non communicants *a priori*. Deleuze accorde un intérêt particulier à la façon dont se constitue l'individuation des corps et des événements. Il s'intéresse à la composition des rapports, à la distribution des éléments et aux articulations qui vont présider à l'émergence des formes, à leur organisation et à leur variation. Deleuze recherche plus précisément ce qui se détermine dans l'événement temporel (acte, opération), ce qui se compose dans le mouvement de forces mises en rapport, non du point de vue d'un principe qui leur serait extérieur et qui les organiserait de façon stable, mais selon une pensée des relations potentielles, résultantes de couplages dynamiques. Cette problématique irrigue l'ensemble des domaines investis par Deleuze, individuations de corps, événements, états de choses, productions artistiques, toujours appréhendés du point de vue de leurs déterminations spatiales et temporelles spécifiques.

La constitution du musical ; temps et substrat dans les concepts analytiques

Jean-Marc Chauvel

Les réflexions de Deleuze sur le temps, en particulier dans *Différence et répétition*, ouvrent la voie à une méthodologie générale de l'analyse musicale. Deleuze, qui n'était pas musicologue ni musicien, a donné aux musicologues et aux musiciens des outils très puissants pour comprendre leur art. Partant d'une connaissance approfondie des philosophes ayant interrogé, selon leur belle terminologie, « l'entendement humain », en particulier Hume et Spinoza, Deleuze propose des pistes pour mieux rendre compte de ce qu'est l'acte musical. Comment la compréhension de la musique peut-elle passer par les « synthèses du temps », comment son substrat s'inscrit dans un territoire dynamique de l'esprit où la différence et la répétition deviennent la constitution même du phénomène sonore en tant qu'il est aussi un phénomène de l'esprit, en rapport possible, dans sa forme, à la fois à notre « animalité » et à notre propension à la « mécanisation ».

Il s'agira alors de saisir la musique dans son déploiement intime, qui est aussi une proposition de cheminement pour notre pensée, et de montrer que la subjectivité activée par la musique est guidée par la nature objective des contenus musicaux, contenus que l'analyse a pour tâche de décrire pour en rendre le sens évident.

« Nous n'apprenons rien avec celui qui nous dit : fais comme moi. Nos seuls maîtres sont ceux qui nous disent "fais avec moi", et qui au lieu de nous proposer des gestes à reproduire, surent émettre des signes à développer dans l'hétérogène¹. »

Dans la préface à l'édition américaine de *Différence et répétition*, Gilles Deleuze écrit qu'il considère que le chapitre III de l'ouvrage – « l'image de la pensée » – lui paraît « maintenant le plus nécessaire et le plus concret »².

« Finalement dans ce livre, écrit-il, il me semblait qu'on ne pouvait atteindre aux puissances de la différence et de la répétition qu'en mettant en question l'image qu'on se faisait de la pensée. » Et il précise : « Je veux dire que nous ne pensons pas seulement d'après une méthode, tandis qu'il y a une image de la pensée, plus ou moins implicite, tacite et présupposée, qui détermine nos buts et nos moyens quand nous nous efforçons de penser. »

Il me semble, et c'est en tout cas l'idée que je vais essayer d'explorer, que ce que dit Deleuze de la pensée est exactement transposable à ce que représente l'écoute pour la musique. Pourtant, il est fort peu question directement de musique dans *Différence et répétition*. Mais le chapitre qui prélude à la réflexion sur « l'image de la pensée » est un exposé très rigoureux du problème de la temporalité, une « philosophie du temps » qui donne à comprendre de nombreux éléments fondamentaux pour caractériser ce phénomène complexe, cette « pensée sans mots », qu'est la musique.

Quand j'ai cherché à approfondir la notion de « forme du temps », je me suis retrouvé face à un schéma qui était à la fois une méthode – et en particulier une méthode d'analyse de la musique – mais aussi devant une « représentation cognitive ». Qu'est-ce qu'une « représentation cognitive », si ce n'est une « image de la pensée »³ ?

Nous explorerons d'abord la manière de comprendre les deux termes « différence » et « répétition », dans les acceptions de Deleuze et dans le champ de la musique. Nous tenterons ensuite d'interpréter les « trois synthèses du temps », développées par Deleuze comme prélude au chapitre sur « l'image de la pensée », dans le contexte musical. Nous verrons enfin, d'une part, le problème du rapport entre multiplicité et temporalité, et, d'autre part, le problème de la finalité temporelle et de la directionnalité du temps tels que Deleuze peut en suggérer une interprétation.

Cinéma, musique

Lecture musicienne de Deleuze

Antoine Bonnet

Deleuze et la musique ?

Pour le dire d'emblée, l'intitulé *Deleuze et la musique* n'est pas sans m'embarrasser. Si en effet sa pensée m'a souvent été une source d'orientation, si ses livres sur la littérature et le cinéma, son étude sur Bacon m'ont stimulé, je dois dire qu'il n'en a pas été de même de ses réflexions sur la musique, réflexions d'ailleurs plus disséminées et ne faisant pas, symptomatiquement à mon avis, l'objet d'un ouvrage spécifique, ouvrage dont la rédaction eut pourtant été en plein accord avec l'intérêt qu'il lui aura manifesté. Cette réticence de ma part n'a en réalité rien de bien étonnant. Deleuze parle de la musique, entre bien d'autres choses, dans le souci d'une philosophie, celle qu'indexe désormais son *nom*, et sans autre visée que le déploiement maximal de cette philosophie. Comment alors un musicien, en l'occurrence le compositeur que je suis, pourrait y reconnaître ce à quoi il se voue quant à lui de l'intérieur de sa propre pratique ? Quant à la particularité de la pensée-Deleuze de placer en son cœur la *création*, ne peut-elle pas qu'accroître le risque d'un malentendu ? En attisant l'appétence du compositeur, l'ambiguïté ne culmine-t-elle pas là même où un terme familier paraît la réduire ? « Un créateur, précise d'ailleurs Deleuze, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir [...] un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin¹ ».

Un écrivain, un cinéaste, un peintre ferait-il un constat du même ordre ? Je me garderai bien de le dire, ne parlant évidemment ici qu'en mon nom propre. Il me semble toutefois manifeste que Deleuze aura eu une connaissance profonde et très étendue de la littérature et du cinéma qu'il n'aura pas eu de la musique. Des notations en témoignent, qui parfois dénotent ce qu'un musicien pourrait prendre pour un certain manque de discernement. En outre ses références

à la littérature, au cinéma et à la peinture sont toujours précises, alors que ses références à la musique sont plus générales et relèvent moins de commentaires circonstanciés d'œuvres particulières qu'elles ne s'appuient sur des propos ou propositions catégorielles de compositeurs. Certes Deleuze, à juste titre, aura prêté attention à ce que les compositeurs disaient faire ou vouloir faire, et peut-être aurait-il trouvé dans leurs dires des voies d'accès à leur musique que la seule écoute de leurs œuvres ne lui aura pas ouvertes. Mais peut-on s'en tenir à ce que *disent* les compositeurs en vertu du principe deleuzien selon lequel les « créateurs » parleraient mieux que quiconque de ce qu'ils font ?

Si je crois donc percevoir chez Deleuze un abord de la musique moins stimulant que celui qu'il a eu d'autres arts, mon intention n'est évidemment pas de lui tenter quelque procès que ce soit, bien au contraire. D'une part ce serait s'adonner à ce type de critique parasitaire et stérile qu'il a toujours fustigé. D'autre part voilà au moins un des rares philosophes contemporains à avoir eu l'exigence de se confronter à la musique de son temps, et avec d'autant plus de courage qu'il ne s'appuyait semble-t-il pour ce faire sur aucune compétence particulière. Ainsi cette séance de travail à l'Ircam en compagnie de Barthes et Foucault pour parler du temps musical autour de quelques œuvres présentées par Boulez². Barthes et Foucault se défilèrent purement et simplement, mais Deleuze releva le défi, mettant en jeu sa philosophie dans l'appréhension des exemples qui lui étaient présentés. En témoigne un texte court mais dense³ où, comme à son accoutumé pour les livres et films mais plus rarement pour les compositions musicales, il fait émerger quelques concepts des œuvres mises en jeu et les met en relation avec ceux de sa philosophie. Comme il s'en explique ailleurs en effet, jamais il n'est question pour Deleuze de faire

« Occuper sans compter »

Anne Sauvagnargues

Considérer l'impact de la musique sur Deleuze me permet de revenir sur les aspects de sa philosophie qui m'intriguent le plus : un formalisme en devenir, conception du système ouvert qui ne renonce en rien à la consistance formelle mais la pense comme opérabilité, non comme forme universelle. Cette transformation du formel par introduction du devenir implique la belle théorie de l'individuation comme heccécité, actualisation d'une entité quelconque que l'on cesse de rapporter à un principe d'identité transcendant antécédent, forme abstraite (sujet, âme, organe ou son) mais dont l'identité, provisoire et fluctuante, s'établit par transformation. Cela vaut pour les individuations sonores aussi bien que pour les individuations formelles, non que psychique et physique s'équivalent, mais parce que nous avons cessé de nous sentir concernés par les oppositions obsolètes, désormais moins fonctionnelles que bloquantes, qui partagent l'expérience réelle en domaines objectif et subjectif, physique et psychologique, acoustique et senti : ces avatars de la partition essence-apparence, esprit-matière ou sujet-objet correspondent à des états d'équilibre de la pensée des XVII^e au XIX^e siècles, aujourd'hui inopérants, bien qu'ils continuent à empoisonner les discours sur l'art (les discours, non les productions). Le mot d'ordre de Guattari et de Deleuze « expérimentez, n'interprétez pas ! » combat précisément ces clivages et les expérimentations musicales comptent dans ce déplacement.

Deleuze mentionne peu la musique au début de son œuvre, même s'il le fait dans des zones extrêmement sensibles de constitution du système : c'est notable dans *Différence et répétition*, titre qui s'entend musicalement, même si Deleuze n'y rapporte pas spécifiquement ses tentatives au musical. Abordée frontalement lors du travail magnifique accompli avec Guattari, lui-même musicien amateur convaincu, dans *l'Anti-Œdipe* et surtout dans *Mille*

plateaux (1980), la musique joue un rôle moteur. Ce profil de courbe – d'une spécificité intense mais limitée jusqu'à *Différence et répétition* vers une véritable explosion du musical – correspond à une mutation, que deux courts textes, choisis ici comme coupure et zone d'entrée dans le système, me permettent d'établir. « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », distribué lors d'une séance à l'Ircam en 1978¹ et « Occuper sans compter. Boulez, Proust et le temps² » (1986) chevauchent justement la charnière de *Mille plateaux*. Il n'est pas indifférent qu'ils portent tous deux trace de la rencontre amicale avec Boulez, dont les concepts d'espace lisse et d'espace strié accélèrent ce passage vers les blocs d'espace-temps et les multiplicités lisses et striées sur lesquels s'achèvent *Mille plateaux*, en précisant leurs enjeux musicaux. Que cela engage une conception des multiplicités qui transforme le statut de l'espace-temps et renonce définitivement à placer le temps en position de prééminence vis-à-vis de l'espace, comme cela pouvait sembler le cas avec les trois synthèses de temps de *Différence et répétition*, est un motif supplémentaire pour s'intéresser à la musique chez Deleuze, afin de le prémunir des lectures désastreuses qui, durcissant le virtuel en hors-temps éternel, anhistorique, le catapultent dans une position transcendante que toute sa philosophie vise à combattre.

La déflagration du musical

Cette déflagration du musical correspond à une triple fracture, coupure ou *crise* du système, qui ne définit pas des niveaux distincts, étanches et superposés, mais des zones de permutation que je distingue par commodité mais qui s'effectuent solidairement sur un mode transversal. Ils

Intuition - Signe

La pensée deleuzienne dans la musique contemporaine

Clovis Labarrière

De l'intuition au signe, comment la pensée deleuzienne résonne-t-elle au sein d'un processus créatif musical ?

Si l'on considère avec Deleuze que les arts, la science et la philosophie sont des disciplines créatrices, que le scientifique crée des fonctions, l'artiste des agrégats sensibles et le philosophe des concepts¹, est-il possible que ces « domaines d'extériorités² » puissent se côtoyer étant donné que chacun d'eux évolue sur des plans et à des rythmes différents ? Un concept philosophique peut-il entrer en résonance avec le processus de création d'une œuvre et si tel est le cas, comment l'échange entre ces domaines peut-il s'opérer ? Pour répondre à ces questions, j'ai mené une série d'entretiens³ avec trois compositeurs présentant des affinités avec la pensée de Gilles Deleuze : Pascale Criton, qui fut son élève et interlocutrice de 1974 à 1987, François Bayle, contemporain du philosophe, et Franck Bedrossian qui appartient à une plus jeune génération de compositeurs se réappropriant certains concepts deleuziens – trois esthétiques, trois regards différents issus du monde musical contemporain qui m'ont permis de rendre sensible la façon dont la pensée deleuzienne fait écho au sein d'un processus créatif.

Deleuze et la musique, repères

De Robert Schumann à Alban Berg en passant par Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Steve Reich ou John Cage, Deleuze portait un intérêt à la musique et en particulier à la musique de son temps. En témoigne notamment sa conférence donnée en 1978 à l'Ircam sur le temps musical à l'invitation de Pierre Boulez⁴. Ce dernier y présentait et analysait cinq œuvres : le *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue*

du vent et de la mer de Claude Debussy, les *Modes de valeurs et d'intensités* d'Olivier Messiaen, *A Mirror on which to dwell* d'Elliott Carter, ainsi que sa pièce *Éclat*. Puis s'ensuivit un débat entre Gilles Deleuze, Roland Barthes, Michel Foucault et l'équipe de l'Ircam s'achevant sur une séance de synthèse. La méthode employée par Boulez et Deleuze n'était en aucun cas faite pour définir et extrapoler la question du temps musical. Il s'agissait « d'extraire des profils particuliers du temps, quitte ensuite à superposer ces profils, à faire une véritable cartographie des variables », nous dit Deleuze. Celui-ci corrigea ultérieurement le dactylogramme de son intervention qui fut publiée sous le titre : « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes⁵ ».

Dans ce texte, Deleuze évoque le rapport entre deux types de temps : le temps pulsé et le temps non pulsé qu'il définit comme une multiplicité de durées hétérochrones, qualitatives, non coïncidentes et non communicatives. Il s'interroge par la suite sur le moyen d'articuler ces durées vitales et autonomes sans les traiter de façon « classique » (comme apposer une mesure commune) et sans qu'elles soient dominées par une forme unifiante. La réponse n'est pas recherchée dans le domaine de la musique mais dans celui de la biologie et plus spécifiquement dans les rythmes biologiques : « à un niveau sub-vital, infra-vital, dans (...) une population d'oscillateurs moléculaires capables de traverser des systèmes hétérogènes, dans des molécules oscillantes mises en couplage qui, dès lors, traverseront des ensembles et des durées disparates⁶. » Deleuze introduit ainsi la notion de *couplage* afin de déterminer le temps non pulsé comme multiplicité de durées hétérochrones et plus largement de variables librement articulables.

François Bayle

Entretien avec Clovis Labarrière

Cet entretien prend appui sur des propositions écrites conçues à partir de mots, d'idées ou de concepts prélevés dans l'ouvrage de François Bayle¹ ainsi que dans sa conférence « Voyage au centre de la tête² » donnée le mardi 16 novembre 2010 au Centre de documentation de la musique contemporaine à Paris au cours de la journée « Gilles Deleuze : les enjeux d'une pensée-musique » coordonnée par Pascale Criton dans le cadre des colloques « Deleuze et la musique - Un séminaire nomade ».

*Les cartes d'intensités **A**, **B**, **C** (Carte I) ont été présentées à François Bayle avant l'entretien. La Carte II lui a été soumise pendant l'entretien³. On peut remarquer dans ces constellations certains mots/idées/concepts particulièrement proches du vocabulaire de Deleuze :*

IMAGE, CORPS, MOLÉCULE, SIGNES, DEVENIR, ŒIL, MILIEU, FORCES, MATÉRIAUX, PULSÉ, DÉSIR, SIGNIFIANCE.

Carte I

– François Bayle : [/]⁴

Alors, si je veux choisir une de ces cartes pour la commenter, je ne prendrai ni la première **A** ni la dernière **C**. La première me semble trop élémentaire et je ne le suis plus assez pour bien en parler. La dernière est trop savante et je ne le suis pas suffisamment. Alors entre les deux, avec la *carte B*, voilà que je me sens mieux, parce que ce n'est plus l'un et pas encore l'autre, ce qui est tout à fait mon cas. Qui suis-je ? Quelqu'un de l'**ŒIL-OREILLE**. À vraiment parler d'ailleurs, de la main-**ŒIL** et de la main-**OREILLE**. Deleuze parle de la main-**ŒIL**, parce qu'au fond, ce qui l'intéressait, c'était ce qui se voit.

Parce que ce qui se voit peut avoir un impact sur le monde, un impact sur les gens ; ça parle du social, ça justifie l'intellectuel ; parce que l'intellectuel a un grand besoin de se justifier, il sait bien qu'il n'est pas comme les autres et qu'il faut qu'il paye son droit d'être en s'intéressant aux autres, en expliquant... (C'est en même temps une tragédie parce que plus il explique plus il creuse sa différence...) mais en montrant l'exemple d'une pensée en marche, qui tâtonne, il nous apprend à penser : alors évidemment c'est un extraordinaire *starter*.

[/]

Quant à moi, qui agis d'abord, qui m'immerge dans le sonore, j'ai grand besoin ensuite, pour avancer, pour choisir, d'avoir des critères...

Quand je compose, je suis abruti, englouti dans la composition, et je me trouve comme dans la *carte A*. Je suis dans les **MOLÉCULES**, dans les **SENSATIONS**, dans les **TÂTONNEMENTS**, dans l'**ÉNERGIE**, dans l'**AMNÉSIE**, dans le **COSMOS**... Je suis complètement tous ces mots-là et donc, pris dans cette course de sacs (ça ne se fait plus, ces gens dans des sacs, puis un coup de revolver... et il y a toujours des premiers et des derniers...)

[/]

Alors pendant tout le temps pour moi où il ne se passe rien, où je ne compose pas, je dois recharger mes batteries, dans l'attente, le doute. Et je lis Deleuze, parfois, et c'est vrai que c'est un aliment, de l'**ÉNERGIE** pure.

[/ /]

Prenons la *Carte I* (*Carte B*), parlons en un peu : **OREILLE, ŒIL, NID, SIGNES, IDÉES, CONTRE SOI... FLAQUE, NID, FLAQUE**... Oui, alors je vois là-dedans des choses qui m'arrivent, effectivement, c'est-à-dire des captations, des

Organiser le chaos

Georges Aperghis

Entretien avec Flore Garcin-Marrou¹

En 1976, Félix Guattari découvre le théâtre musical de Georges Aperghis. L'ATEM – Atelier théâtre et musique –, implanté à Bagnole en Seine-Saint-Denis, répond au besoin d'une nouvelle forme de représentation musicale en dehors de l'opéra, un besoin de raconter autrement, en écho à l'éclatement du récit en littérature et à la mutation du regard de l'auditeur-spectateur.²

Flore Garcin-Marrou: *À quelle occasion avez-vous rencontré Félix Guattari ?*

Georges Aperghis: À l'époque, j'avais créé l'ATEM, un atelier théâtre et musique, installé en banlieue parisienne, à Bagnole de 1976 à 1991, puis au Théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1997. Le premier spectacle s'appelait *La Bouteille à la mer*, je l'avais monté en 1976, au Théâtre des Bouffes du Nord. C'était le fruit de six mois de travail d'un groupe constitué de comédiens et de musiciens dans le sous-sol d'une tour HLM du quartier Centre-Sud de Bagnole. Dans ce quartier, qui comptait trois mille habitants dont 30 % d'immigrés, j'ai été frappé par l'immense partition que représente une façade de HLM et par la multiplicité des événements qui y ont lieu en même temps. J'ai voulu mettre en scène musicalement ce grand ensemble. Je voulais trouver une forme qui permette à la musique et au théâtre de raconter les automatismes de la vie quotidienne. Ce n'était pas un spectacle à thèse, le social et la politique étaient présents en arrière-fond, mais il s'agissait surtout d'un chaos organisé. Félix avait été très touché par ce double aspect et m'en avait parlé. De là est née notre rencontre. Il est venu ensuite voir tous les ans la majeure partie des créations de l'ATEM. À ces occasions, nous parlions beaucoup de musique et de théâtre. En 1979, il a publié un livre, *L'Inconscient machinique*, et a pris un fragment de la partition de *La*

Bouteille à la mer pour la mettre en couverture. Le côté graphique des suites de portées et des lignes mélodiques lui avait plu.

À la suite de cette rencontre, vous a-t-il proposé de venir créer à La Borde un atelier de pratique artistique ?

Dans ces mêmes années, il m'a effectivement proposé de monter un opéra avec ses patients. Je suis alors parti là-bas, avec quelques artistes du groupe de l'ATEM. Il nous a reçus dans sa maison de campagne qui n'était pas loin, puis nous a fait visiter la clinique. Il y avait quelque chose de fascinant, d'attirant chez les patients psychotiques, mais en même temps, j'ai eu très peur, et Félix s'en est bien rendu compte. Je me rappelle un patient qui m'avait demandé l'heure. Après que je la lui aie donnée, il m'a répondu abruptement: « Tu mens » et s'en est allé... Pour moi, le délire chez les autres est très intimidant; il me paraît difficile de trouver l'entrée dans le délire de l'autre, de communiquer avec lui. Le projet ne s'est donc pas fait. Je le regrette aujourd'hui. Si j'avais eu dix ans de plus, je pense que j'aurais accepté. Car le projet de Félix n'était pas du tout de s'amuser avec les malades, ni de freiner leur folie, mais de les pousser plus loin dans le délire et de les récupérer ensuite. La musique devait, selon Félix, ouvrir des voies, des délires plus grands encore. On peut en faire le constat: lorsqu'une personne chante, elle se trouve rapidement transportée dans un autre état. La musique peut donc aider à pousser l'individu plus loin dans son délire, encourager un dépassement que l'on n'aurait pas imaginé. Intellectuellement, ce projet était passionnant. Mais dans la pratique, comment aurait-il fallu procéder ?

Nous nous sommes revus ensuite à Paris, pour parler plus spécifiquement d'une question qui nous intéressait beaucoup à l'époque: comment organiser le chaos, comment trouver

La formule de la ritournelle

Silvio Ferraz¹

Il y a plusieurs points de contact entre la pensée philosophique de Gilles Deleuze et la musique, en particulier celle du ^{xx}e siècle. Une telle interface se repère dès ses premiers travaux, et notamment dans les ouvrages en collaboration avec Félix Guattari, tels que *Kafka pour une littérature mineure*, *Mille plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie ?* Dans ces écrits, les stratégies de composition musicale du ^{xx}e siècle et les concepts formulés par certains compositeurs participent à la constitution de nouveaux concepts, cette fois-ci philosophiques. C'est de cette manière que l'idée de « personnage », formulée par Olivier Messiaen dans son analyse du *Sacre du printemps* de Stravinski s'autonomise dans un concept philosophique, les « personnages conceptuels ». De même quant à la notion de « temps lisse et temps strié », proposée par Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*, ou du concept de *visagéité* qui recoupe *Visaggio* de Luciano Berio. On remarque aussi la présence assez forte de John Cage dans le dernier chapitre de *Qu'est-ce que la philosophie ?* Chez Deleuze ce complexe de concepts, de formules compositionnelles et d'idées musicales prolifère en un ensemble de concepts philosophiques, « à la manière d'une mauvaise herbe² ».

C'est aussi dans ces croisements avec la musique que naît le concept de la ritournelle, en résonance avec la musique du ^{xviii}e siècle, les chansons enfantines et populaires chez Mozart, Schumann, Brahms ou Moussorgski, jusqu'aux rondes printanières de Stravinski. Avec Deleuze et Guattari la ritournelle devient donc un concept philosophique.

On peut dire que la ritournelle traverse l'œuvre de Deleuze, dès ses premiers textes : Deleuze lui-même écrit de petites ritournelles, à la façon d'une musique. Ses phrases sont cousues comme on tisse un thème musical, une mélo-

die, une grande texture sonore ou même un paysage sonore. Celles-ci ne correspondent pas à des ritournelles formelles, comme dans la musique traditionnelle (un grand thème qui revient, une répétition prédéterminée par la forme musicale). Ce sont des micro et macro ritournelles, entremêlées, telles qu'on les trouve dans la littérature chez des écrivains comme Ghérasim Luca, Beckett ou Péguy³, ou encore, en musique, dans les « phrases commentaires » d'Olivier Messiaen⁴. Deleuze réalise lui-même, à sa façon, de petites ritournelles transitoires, comme si les mots pliaient l'écriture pour constituer des vortex de connexions libres.

La ritournelle est ainsi une petite usine à machiner des différences et l'on entend résonner l'idée de ce que Deleuze nomme la « répétition du différent⁵ ». Le concept de *ritournelle* reprend, d'une certaine manière, la formule de la répétition des *Lois de l'imitation* de Gabriel Tarde. Opérer la répétition du différent, c'est donc, en quelque sorte, imiter l'invention en falsifiant l'invention, en imitant les forces non formées de l'invention, point toujours naissant d'une nouvelle invention⁶. Néanmoins, il faut remarquer qu'avec la ritournelle, ce ne sont pas les matières formées qui reviennent, mais les forces qui mettent en connexion de simples transitoires – transitoires qui ne constituent pas encore des matières. Dans le mécanisme de la ritournelle, la répétition va toujours d'une matière non formée à d'autres. Selon cette configuration, il est pratiquement impossible de trouver des relations de type héréditaire ou hiérarchique, parce que ce sont simplement des micro-points dispersés. L'acte de la répétition est comparable à la prolifération de la mauvaise herbe.

La répétition des matières non formées met en jeu l'idée que les choses entrent en connexion par elles-mêmes, par leurs forces, comme des relations non humaines propres aux

Capter des forces : l'exemple des processus répétitifs américains

Béatrice Ramaut-Chevassus

À l'importance accordée aux arts par la philosophie deleuzienne répond un intérêt des arts pour cette philosophie. Que les concepts deleuziens soient opérants pour interroger la radicalité des musiques répétitives américaines, cela est certain. Alors que ces musiques n'ont retenu l'attention de Gilles Deleuze qu'en de rares occasions¹ il n'en demeure pas moins que l'assertion « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces² » rend particulièrement compte des visées compositionnelles et des processus mis en œuvre dès le début des années 1960 par des compositeurs et interprètes américains – tels Philip Glass, Steve Reich ou La Monte Young – qui se disent plus volontiers répétitifs que minimalistes. Pour saisir en quoi cette affirmation emblématique, énoncée au chapitre « Peindre les forces » de *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), mérite d'être mise en résonance de façon privilégiée avec les musiques répétitives, il importe tout d'abord de cerner les implications et les possibilités opératoires spécifiques du concept deleuzien de « force » dans le champ musicologique.

Les compositeurs répétitifs (tous interprètes de leurs musiques) travaillent à leurs débuts sur des matériaux volontairement restreints, pauvres, ténus – à titre d'exemples : une quinte juste vibrante comme un drone pour *Composition 1960 #7* de La Monte Young, quelques mots enregistrés pour *Come out* (1966) de Steve Reich, deux brèves cellules rythmiques pour *One plus one* (1968) de Philip Glass. Les répétitifs soumettent ces matériaux sobres à des actions limitées – respectivement dans ces trois exemples : tenue, mise en phase, *additive* et *subtractive process*³. Ils choisissent de se soustraire à la multiplicité et au hasard pour « ne se concentrer que sur la singularité⁴ », ainsi que le souligne le compositeur et musicologue Michael

Nyman. Ils revendiquent des processus perceptibles, « une musique dont le processus de composition et le son soient une seule et même chose⁵ », selon la formulation limpide de Steve Reich dans son article-manifeste « La musique comme processus graduel » (1968). Si, pour Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (1980), le compositeur « met en rapport un matériau avec des forces de consistance ou de consolidation⁶ », ces forces ne tiennent-elles pas aux processus eux-mêmes chez les minimalistes c'est-à-dire aux manipulations et aux opérations simples, maintes fois répétées ou entretenues, organisant et/ou générant le déploiement des matériaux dans le temps ?

Quelles « forces » les *processus* captent-ils ? Celles des gestes sobres sur lesquels ils se fondent ? Celles de *flux* incessants, de boucles, de modules et autres *patterns* qui ne s'arrêtent pas, même un instant ? Celles d'une renonciation à l'incarnation de toute psychologie individuelle, tant dans les matériaux que dans leurs déploiements ?

Ces points seront successivement examinés en cinq moments : forces, geste sobre et matériau simplifié, processus, flux et matière-flux, style.

Forces

Steve Reich n'emploie le mot « force » que pour évoquer les effets bénéfiques de sa musique. La « force » se trouve ainsi placée du côté des auditeurs, elle ne concerne pas la musique elle-même bien qu'elle en découle. Reich l'associe à l'émotion. Il affirme par exemple dans un entretien accordé en 1980, « J'espère que ma musique représente une force positive pour tous ceux qui l'entendent. J'espère qu'elle peut donner de la joie et de la force émotionnelle à quiconque

De l'espace lisse au temps troué : à propos des musiques nomades

Elie During et Jean During

Lords of the wind

Dans sa monographie classique sur les nomades du Dashtestan, *Lords of the Wind*, l'anthropologue Jonathan Ridgewell rapporte une expérience singulière. Le passage vaut d'être cité en entier :

Mon premier contact avec les Louri du Dashtestan fut entièrement livresque. Alors que j'étais encore étudiant, un paragraphe de la monographie romancée d'Albert von Strobel sur les peuples des steppes et des sables avait piqué ma curiosité : "Le territoire des Louri est immense ; il s'étend des contreforts de la chaîne montagneuse du Saripanj aux côtes désertiques du sud du Dashtestan. Ces familles de forgerons itinérants ont la réputation d'être d'habiles artisans ; on apprécie leurs bijoux d'argent aux ornements barbares, leurs dagues courbes et finement ciselées. Mais c'est leur art musical qui les distingue entre tous : une musique très étrange et fascinante, à la fois âpre et sophistiquée, dont la puissance d'envoûtement est prisée autant que redoutée par les populations de la région. Les Louri ne dansent ni ne chantent. Leur musique est purement instrumentale et se nourrit des prélèvements effectués sur les cultures voisines au gré de leurs déplacements. Elle n'est jamais accompagnée de percussions, mais on dit que celui qui se laisse prendre à son rythme peut en perdre la raison." (*Drei Jahren in den Steppen : Die Kulturen der eurasischen Völker*, Tübingen, 1904, p. 318). Von Strobel n'en dit pas plus, ce qui semble indiquer qu'il n'a jamais entendu lui-même la musique évoquée dans ces lignes. C'est presque par hasard, au cours de mon premier voyage au Dashtestan, en 1967, que je pus en avoir une expérience directe, alors que je collectais des informations en vue de ma thèse sur la culture matérielle des nomades de la région. Je n'oublierai jamais ce que j'ai découvert ce jour-là en croyant visiter une forge.

Au terme de trois heures de route dans le désert, j'avais enfin atteint la crique de Rafa. À l'écart du village, au bout

d'une route caillouteuse, je trouvai ce que j'étais venu chercher. Le camp Louri s'étendait sur une grande place, une espèce de petit cirque bordé de rochers. Une dizaine de huttes précaires, aux toits couverts de paille et de lambeaux de feutre, y étaient installées sans ordre sous un soleil de plomb. Aux trois extrémités, on avait disposé des forges de fortune, montées sur des briques. Quelques forgerons, assis en tailleurs et flanqués de leurs apprentis – des gamins d'une dizaine d'années –, activaient un énorme soufflet contre les braises rougeoyantes. D'autres déplaçaient des panneaux de tôle. Sous un auvent, deux hommes au visage noirci par les fumées grasses battaient une pièce de fer ; les coups alternés des marteaux rebondissaient en cadence sur l'enclume en produisant des étincelles.

Un petit homme aux yeux clairs sortit de la hutte la plus proche et vint à ma rencontre. À peine avais-je commencé à lui expliquer les raisons de ma présence qu'il me dit : "Je vais vous montrer quelque chose de plus intéressant que nos bijoux." Il me conduisit jusqu'à une petite bâtisse en dur, au fond du camp : cette pièce carrée que j'avais d'abord prise pour une forge était leur espace commun. Sept ou huit personnes s'y trouvaient réunies sur des nattes posées à même la terre. Sur des braises rassemblées dans une vasque, on avait répandu des pépites d'encens qui dégageaient un parfum capiteux. Au fond de la pièce, un homme était assis en tailleur. Il tenait entre ses mains un instrument de musique : une viole taillée dans une pièce de bois en forme de tête de mort, ornée de deux grosses boucles d'oreille, bardée de rubans et finement décorée de niellage argenté. On m'expliqua qu'il s'appelait Omar, qu'il était un grand maître, et qu'il était devenu aveugle. En l'observant avec son instrument, tandis que parvenaient à mes oreilles le bruit assourdi des marteaux, il me revint en mémoire cette antique légende orientale : Pythagore, dit-on, eut la révélation de la science musicale suite à un rêve dans lequel des esprits lui avaient enjoint d'observer le travail des ferronniers.

Après quelques brefs échanges, un des forgerons s'avança du fond de la pièce, muni d'un luth à deux cordes de facture

De la brousse dans les synthés

Frédéric Voisin

Les écrits de Gilles Deleuze, de *Différence et répétition* à *Mille plateaux*, contiennent nombre de concepts et de développements qui me sont utiles pour formaliser et pour enseigner une pratique musicale nouvelle : la production de musique et de modèles musicaux au moyen de dispositifs informatiques pour lesquels une machine n'est pas seulement vouée à fonctionner, mais aussi à dysfonctionner. Car, à l'origine, un ordinateur n'est pas prévu pour fonctionner seul, mais en interaction avec au moins un homme. Les « bugs » sont souvent source de découvertes inattendues, en tout cas source de connaissance, ne serait-ce que parce qu'il s'agit de les trouver et de les corriger. La dialectique qu'entretient l'automatisme mental ou électronique avec ses « ratés », comme l'a décrit Deleuze au sujet du désir¹, me semble tout aussi pertinente, pour la production artistique, qu'un manifeste *cyborg*, se projetant à sa manière dans un futur déjà présent, mi-technologique, mi-humain, mi-animal.

Ex machina

C'est en Centrafrique, en 1989 avec Simha Arom, responsable du Département de musicologie du Laboratoire des langues et civilisations à tradition orale (Lacito) du CNRS, que j'ai eu la chance de faire ma première expérience d'un métier émergent, celui d'assistant musical, plus tard appelé « réalisateur en informatique musicale ». Il s'agissait de concevoir un dispositif particulier pour l'étude des échelles musicales – en d'autres termes, « gammes » et « modes » – de diverses communautés centrafricaines. Le problème était que, dans ces musiques pentatoniques, les intervalles les plus simples, tels ceux que nous appelons unissons, octaves, quintes, quarts, tierces et tons présentent,

d'un instrument ou d'une voix à l'autre, des variations telles qu'ils étaient, pour nous, difficilement identifiables : un motif mélodique d'un même chant peut être perçu tantôt comme une tierce majeure (« do ré mi ré do ») et, plus tard, ou encore plus loin dans un autre village, comme une quarte (« do ré fa ré do »). Les musiciens autochtones assurent, quant à eux, qu'il s'agit bien là du même chant, de la même mélodie et du même motif... L'idée que, pour ces traditions, les degrés de l'échelle acceptent une importante « marge de tolérance », explique mal le soin avec lequel les instruments de musique traditionnels sont accordés. Pas plus que d'envisager la question du point de vue de la modalité, dès lors qu'un même instrument ou orchestre, lorsque sa tessiture le permet, présente les deux formes *simultanément* dans des registres différents : s'agit-il de tolérance, de variante allophonique, de modalité ? De quelle commutation peut-on parler, de quel niveau de pertinence ? La question devient délicate à traiter sur le terrain mais aussi en théorie : incidemment, elle met en cause le caractère universel des consonances, dès lors qu'une consonance des plus « parfaite », l'octave, peut être assimilée, comme on a pu l'observer, à un intervalle des plus « dissonant », tel une septième majeure ou une neuvième mineure.

C'est ainsi que, dans une situation assez inextricable comme l'était celle de l'analyse des polyphonies centrafricaines, Arom décida de recourir à une technologie existante et de la détourner : deux magnétophones, curieusement assemblés pour un play-back expérimental, ont permis de découvrir les procédés de répétition du jeu², et un synthétiseur pour ainsi dire « tropicalisé » devait permettre de comprendre la richesse des harmonies centrafricaines. Si c'était bien « une chance qu'[Arom] n'aie pas disposé de magnétophone multipiste portable, et ait dû recourir à la

Bibliographie

- Alliez, Éric, (dir.), *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, Synthélabo, 1998.
- Barraqué, Jean, « La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes » [1965], in *Écrits*, Laurent Feneyrou (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 346-347.
- Bazzanella, Emiliano, *Il ritornello. La questione del senso in Deleuze-Guattari*, Milan, Mimesis Eterotopie, 2005.
- Bernold, André, et Pinhas, Richard (dir.), *Deleuze épars. Approches et portraits*, Paris, Hermann, 2005.
- Beaulieu, Alain, « Brian Ferneyhough y la función figurativa en música », in *Hacer audibles, Devenires, Planos y Afecciones Sonoras entre Deleuze y la Música Contemporánea*, Sosa, J. P., et Diaz, S. (dir.), Mar del Plata, Ed. Suarez, 2013, p. 57-67.
- Bidima, Jean-Godefroy, « Music and the Socio-Historical Real: Rhythm, Series and Critique in Deleuze and O. Revault d'Allonnes », in *Deleuze and Music*, Buchanan, I., et Swiboda, M. (dir.), 2004, p. 176-195.
- Bidima, Jean-Godefroy, « Intensity, Music and Heterogenesis in Deleuze », in *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Hulse, B., et Nesbitt, N. (dir.), Ashgate, 2010, p. 145-158.
- Bogue, Ronald, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, vol. 3, *Deleuze and the Arts*, London and New York, Routledge 270, 2003.
- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963.
- Boulez, Pierre, *Le temps musical* [cassette audio], Paris, Radio France/Sacem/Ircam, 1980.
- Brito, Teca A., « Compendo Ideias de Música: significando o fazer musical na infância », *Pesquisa e Música*, v. 9, Associação brasileira de educação musical, 2010, p. 81-95.
- Buchanan, Ian, et Swiboda, Marcel (dir.), *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.
- Buci-Glücksman, Christine, *La folie du voir, une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.
- Buydens, Mireille, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze* [1990], Paris, Vrin, 2005.
- Cage, John, « Lecture on Nothing », in *Silence* [1961], Hanover, Wesleyan University Press, 1973.
- Campbell, Edward, *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Campbell, Edward, *Music after Deleuze*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.
- Cangi, Adrian, « Fisiología del arte sonoro. Resonancias, intersecciones y desfases sobre el ritmo y la música en Gilles Deleuze », in *Hacer audibles, Devenires, Planos y Afecciones Sonoras entre Deleuze y la Música Contemporánea*, Sosa, J.P., et Diaz, S. (dir.), Mar del Plata, Ed. Suarez, 2013, p. 99-133.
- Charles, Daniel, « Musique et an-archie » [1971], Bulletin de la Société française de philosophie 65, n° 3, in Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- Charles, Daniel, « La musique et l'oubli », in *Traverses*, 4, Paris, Centre Georges-Pompidou/Minuit, 1976.
- Charles, Daniel, *Le temps de la voix*, Paris, Éditions universitaires Jean-Pierre Delarge, 1978.
- Charles, Daniel, *Musiques nomades*, Paris, Kimé, 1998.
- Charles, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001.
- Cimini, Amy, « Gilles Deleuze and the Musical Spinoza », in *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Hulse, B., et Nesbitt, N. (dir.), Ashgate, 2010, p. 129-144.
- Chouvel, Jean-Marc, *Analyse musicale, sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Cler, Jérôme, *Yayla, musique et musiciens de Turquie méridionale*, Paris, Geuthner, 2011.
- Cohen-Levinas, Danielle, « Deleuze musicien », in *Rue Descartes*, n° 20, *Gilles Deleuze. Immanence et vie*, Alliez, É., Cohen-Levinas, D., Proust, F., Vinciguerra, L. (dir.), Paris, PUF, 1998.
- Cohen-Levinas, Danielle, « Le même et le différent. Les contraintes de l'artisanat », in *Michael Jarrell*, Paris, Éditions Ircam-Centre Pompidou, 1992, p. 15-39.
- Costa, Mauro Sá Rego. « Rádio Alice Através do Espelho. Gilles Deleuze. Política e Poética Estóicas na Teoria do Rádio.1 » (online).