

## variations sur le dixième plateau : ritournelle, déterritorialisation, individuation

---

Jamil Alioui \_ illustration Jamil Alioui

*La musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle.*

Deleuze et Guattari<sup>[1]</sup>

Cette petite définition a une allure inoffensive, elle semble nonchalamment posée, pour ne pas dire lâchée au milieu de la densité et des intensités des plateaux rhizomatiques de nos deux philosophes schizos... Mais elle dissimule pourtant un agencement conceptuel d'une redoutable complexité. Il est vrai que l'on ne sait pas trop quand commence la musique<sup>[2]</sup> car, dans tous les aspects simultanés de la ritournelle, d'une manière ou d'une autre, ça chantonne déjà. Tantôt rassurante, tantôt ramassante, tantôt élançante, la ritournelle est de même subtilement enchevêtrée avec le territoire, ce que Kant avait déjà remarqué, apparemment gêné dans la rédaction de ses critiques par un voisin chantant des cantiques ; on lit effectivement au §53 de la *Critique du Jugement*: «[La musique] s'étend plus loin qu'on ne le voudrait (au voisinage) et pour ainsi dire s'impose, portant préjudice à la liberté de ceux qui n'appartiennent pas à la société musicale». On renverra en outre à la note de la fin du même paragraphe, qui est très amusante.

La ritournelle a trois facettes : 1°) centre stable, début d'ordre, forces du chaos, 2°) espace limité, forces intérieures et terrestres et 3°) déploiement, forces cosmiques. Les facettes de la ritournelle ne sont bien sûr pas des territoires mais des agencements, c'est-à-dire des mouvements intensifs tantôt territorialisants – on parle de forces centripètes –, extensifs tantôt reterritorisants – on parle de forces centrifuges – plutôt que des *états* ou des *moments*: en page 397 on nous dit: «En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux», et un peu plus bas: «En un sens restreint, on parle de ritournelle quand l'agencement est sonore ou “dominé” par le son». Son, musique, territoire et forces: nous tâcherons dans un premier grand temps de comprendre comment cela fonctionne, c'est-à-dire d'observer comment la ritournelle, en tant qu'elle est un concept, survole non sans précision ces diverses composantes (et d'autres encore) en les rendant inséparables. Comme «tout concept renvoie à un problème»<sup>[3]</sup>, dans un deuxième grand temps, nous tâcherons de faire apparaître le motif

propre aux auteurs, la visée et la portée du concept, et discuterons la ritournelle en tant qu'elle s'oppose comme «transversalité déstratifiante»<sup>[4]</sup> à une autre conception systématique ou historique; nous tâcherons de voir comment elle permet de penser la musique. Pour finir, nous serons en mesure de conclure en mettant en exergue un mouvement propre aux auteurs – à la fois méthodologique, formel, et constitutif du contenu – autour de l'hypothèse selon laquelle *la ritournelle est à la musique ce que l'opinion est à la philosophie*.

I

Le «nome» musical est déjà ordre. Le *nomos* est à la fois un poème chanté, apollinien, aux règles formelles rigoureuses, un air musical, mais aussi une loi, un ordre, *l'ordre*; la chansonnette «saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos»<sup>[5]</sup>, c'est en cela qu'elle «se propose à la reconnaissance»<sup>[6]</sup>. Il n'y a ni néant ni non-être, mais chaos, c'est-à-dire des composantes directionnelles qui se répètent périodiquement et qui constituent ainsi des blocs d'espace-temps vibratoires que l'on appelle milieux codés en ceci qu'ils ne se donnent pas en clair, mais qu'ils nécessitent un décodage, un *reverse engineering* en quelque sorte. On se référera au chapitre 3 de *Mille Plateaux* où le concept de *milieu* apparaît aussi, mais sous des modalités géologiques. De même, l'apparition du *milieu* dans «Géophilosophie»<sup>[7]</sup> nous permettra de comprendre qu'il entre en opposition avec *origine* comme *contingence* s'oppose à *nécessité*. On dit qu'il y a *transcodage* lorsqu'«un milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre»<sup>[8]</sup>, bref, lorsqu'il y a divergence ou conflit entre les milieux qui s'entrecroisent et se constituent comme des intensités directionnelles du chaos, des lieux d'action *entre* lesquels le rythme se fait tel, comme un métissage du chaos. Le rythme est une *beccité*, ce qui fait qu'un individu est lui-même et se distingue de tout autre, une différence qui a lieu par répétition, qui naît comme un «il y a», comme un «ceci» ou un «cela». On lit en page 385: «La riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. [...] C'est la différence qui est rythmique, et non pas la répétition qui, pourtant, la produit.» À ce stade, l'enjeu est le suivant: il serait malvenu de confondre la métrique ou la mesure (statique, la strie de l'espace développée dans le quatorzième plateau) avec le rythme qui doit rester une dynamique intermédiaire, une dissemblance elle-même variable et non un état de choses. Ce point se généralise facilement. Ce qui importe – ici le rythme – n'apparaît jamais *sur* des éléments ressaisis statiquement, identiques à eux-mêmes, immobiles, mais toujours *entre* deux mouvements, lui-même comme mouvement, mouvement de mouvements, intermédiaire, intercalaire... D'où un chaos en milieux directionnels, toujours déjà lui-même mouvement, plutôt qu'un néant ou une origine.

Pour qu'il y ait un territoire, ce qui était directionnel doit se faire dimensionnel<sup>[9]</sup>. La dimension est avant tout celle du cercle que l'on trace pour

déterminer un intérieur stable – on parle de milieu intérieur des impulsions – et repousser l'extérieur menaçant – on parle de milieu extérieur des circonstances, chaotique. Chez les animaux, lorsque la couleur du pelage n'est qu'un état en lien avec des hormones, elle n'est pas encore une «marque territorialisante». Pour que cela ait lieu, il lui faut *devenir expression*, c'est-à-dire qu'il lui faut acquérir «une constance temporelle et une portée spatiale qui en font [...] une signature», un signe, un drapeau, une *pancarte*: c'est l'*infra-agencement*, ce qui sous-tend tout agencement possible compris comme acte de territorialisation. L'oiseau jardinier retourne des feuilles sur le sol afin, nous dit-on, de «[produire] une matière d'expression». L'expression *est* ici la territorialisation: ça fait territoire lorsque ça exprime et ça exprime lorsque ça fait territoire, il n'y a pas d'abord un territoire ou une expression puis ensuite autre chose, mais bien coconstitution des deux dans un *devenir*. Comme tout devenir<sup>[10]</sup>, celui de la ritournelle est aussi asymétrique en ceci que «l'expressif est premier par rapport au possessif»<sup>[11]</sup>, cela permet de disqualifier des conceptions qui mettraient l'agressivité à la base de la territorialisation. Apparaît alors le style, comme *motifs* et *contrepoints* territoriaux, comme «le rapport du territoire avec des impulsions intérieures ou des circonstances extérieures»<sup>[12]</sup>; ce qui correspond à une réorganisation des fonctions et un regroupement des forces<sup>[13]</sup>, c'est l'*intra-agencement*, c'est-à-dire l'agencement de l'intérieur qui se crée comme tel, qui devient *consistant*. «Il n'y a pas une forme ou une bonne structure qui s'impose, ni du dehors ni par en haut, mais plutôt une articulation par le dedans»<sup>[14]</sup>, l'agencement est un rhizome<sup>[15]</sup> et la consistance «l'acte qui produit le consolidé»<sup>[16]</sup>. Les facteurs de la consistance sont au nombre de trois: intercales, intervalles et superpositions-articulations, et ne sont pas *donnés* mais *à faire*. Les fonctions et les forces (sexualité, agressivité, grégarité) sont transformées, sont territorialisées: «La sexualité peut apparaître comme une fonction territorialisée dans l'*intra-agencement*; mais elle peut également tracer une ligne de déterritorialisation qui décrit un autre agencement»<sup>[17]</sup>. On se référera au passage titré «Souvenirs et devenirs, points et blocs» dans le dixième plateau pour une problématisation de la question des points et des lignes. Une dynamique dimensionnelle, effectivement – une «allure» – s'installe: le centre intensif devenu centre du cercle, c'est-à-dire désormais intérieur, dispose d'un extérieur, une extension vers laquelle se déterritorialiser. Dimensionnel peut être compris ici de deux façons: premièrement comme opposition *en tant qu'étendue*, volume ou espace dynamique au directionnel stratifié des milieux du chaos qui emportent tous les points en les empêchant de s'intensifier, deuxièmement, il affirme un jeu, une équivoque de territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation qui a lieu *dans des dimensions différentes*: ce qui tantôt se constitue, s'autonomise *ici* devient tantôt constitutif d'autre chose *là*, ici et là, c'est-à-dire dans des dimensions différentes, dans un pro-

cessus toujours mouvant et dynamique qui nous rappelle le principe de la fractale : c'est l'*inter-agencement* qui présuppose un territoire non plus comme espace délimité mais comme « lieu de passage »<sup>[18]</sup>. Le processus n'a en droit aucune limite dimensionnelle. Les grandes migrations animales ne « sont plus les forces territorialisées, réunies en forces de la terre, ce sont des forces retrouvées ou libérées d'un Cosmos déterritorialisé »<sup>[19]</sup>, des « allures » qui se font « échappées »<sup>[20]</sup>. Il semble inapproprié de considérer désormais les forces en jeu comme disposées sur un ou plusieurs plans : c'est *entre* des plans multiples, *entre* des milieux, *entre* des territoires ondoyants qui sans cesse se font, se défont et se refont, que des dimensions supplémentaires se conçoivent, car le chaos, lui, n'était que directionnel.



La consistance, nous l'avons vu, ne doit pas être conçue comme un état, mais comme un *acte*, elle est le tenir-ensemble des hétérogènes qui doivent dépasser le stade de la coexistence pour « se prendre les uns dans les autres » grâce, précisément, à des intercales, intervalles et superpositions-articulations, dans un « énoncé machinique »<sup>[21]</sup>. La machine s'oppose ici à l'agencement et marque à nouveau la volonté de penser plutôt les mouvements qui ont lieu et non les entités constituées, la (re)territorialisation prime sur le territoire lui-même, les entités sont toujours considérées comme en (dé) constitution, en devenir : « Une machine est comme un ensemble de pointes qui s'insèrent dans l'agencement en voie de déterritorialisation, pour en tracer les variations et mutations »<sup>[22]</sup> ou encore : « Une machine se branche sur l'agencement territorial spécifique, et l'ouvre sur d'autres agencements, le fait passer par les inter-agencements de la même espèce »<sup>[23]</sup>. C'est dans cet esprit que les auteurs opposent à la conception ethnologique de l'inné et de l'acquis une conception éthologique du *natal* comme inné décodé et acquis territorialisé – c'est-à-dire comme mouvement où l'inné, en tant qu'il est décodé, devient une modalité de déterritorialisation et l'acquis, en tant qu'il est territorialisé, un apprentissage nécessairement local et partiel ; le natal se fait alors « notion poétique et musicale »<sup>[24]</sup>.

Un autre jeu conceptuel entre en scène, cette fois-ci *entre* le moléculaire et le molaire, autrement dit *entre* le qualitatif et le quantitatif, *entre* le constituant et le constitué, *entre* l'isolé et le rassemblé, *entre* le simple et le composé : « Loin d'être réservée à des formes vitales complexes, [la consistance] concerne déjà pleinement l'atome et les particules les plus élémentaires »<sup>[25]</sup>. La conception qui opposerait l'individuel (molécule) et le statistique (mole) – conception basée sur des entités identiques à elles-mêmes – se voit détrônée au profit d'une conception en termes de causalités, hiérarchies et encadrements<sup>[26]</sup> : « Il y a système de stratification codé chaque fois qu'il y a,

dans le sens horizontal, des causalités linéaires entre éléments; et, verticalement, des hiérarchies d'ordre entre groupements; et, pour tout faire tenir ensemble en profondeur, une succession de formes encadrantes dont chacune informe une substance et sert à son tour de substance à l'autre»<sup>[27]</sup>. À nouveau, l'on cherche à dépasser des oppositions comme celle entre forme et substance (définie simplement comme «matière informée»<sup>[28]</sup>), au profit d'un mouvement de formation-information qui dépasse toujours la strate, la surface à laquelle on pourrait le limiter: «Ces causalités, ces hiérarchies, ces encadrements, constitueront aussi bien une strate que le passage d'une strate à une autre et les combinaisons stratifiées du moléculaire et du molaire»<sup>[29]</sup>, on parle plus bas de «courts-circuits d'ordre» (que l'on comprendra comme des émergences nouvelles et interdimensionnelles), de «causalités à l'envers» (que l'on comprendra comme décodages d'éléments codés, *reverse engineering*, de l'inné par exemple, qui sont à *faire* et qui ne sont jamais *donnés*), de «captures entre matériaux et forces d'une autre nature, au lieu d'une succession réglée formes-substances».

La consistance a donc aussi trois facettes<sup>[30]</sup>: 1<sup>o</sup>) aptitude à former des thèmes rythmiques et mélodiques (motifs et contrepoints); 2<sup>o</sup>) puissance du natal considéré comme réponse dynamique – c'est-à-dire comme jeu de territorialisation-reterritorialisation – à l'opposition statique entre innéité et apprentissage; 3<sup>o</sup>) embranchement (les auteurs utilisent le mot *phylum*) machine et transversalité déstratifiante: «Ce qui fait tenir ensemble toutes les composantes, ce sont les transversales, et la transversale elle-même est seulement une composante qui prend sur soi le vecteur spécialisé de déterritorialisation»<sup>[31]</sup>. Quant aux agencements, ils sont finalement définis par: 1<sup>o</sup>) des matières d'expression qui prennent consistance; 2<sup>o</sup>) des *actes* de discernement (le *reverse engineering*); 3<sup>o</sup>) des combinaisons moléculaires non covalentes, c'est-à-dire asymétriques, différenciantes. De manière très générale, la territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation consiste en le chevauchement du *sémiotique* (devenir expression, faire signe) et du *matériel* (la terre, les hormones, la forme du bec du *Scenopoetes Dentirostris*)<sup>[32]</sup>.



La suite du chapitre se propose de faire résonner les facettes de la ritournelle (chaos, terre, cosmos) avec les trois grands courants de l'histoire de la musique occidentale, Classicisme, Romantisme et Modernité. L'opération semble ambiguë en regard de la géo-méthodologie à laquelle nous ont habitués les auteurs dans d'autres livres tant que l'on ne réalise pas qu'il ne faut pas interpréter [ces trois «âges»] comme une évolution» mais plutôt comme «des agencements qui enveloppent des Machines différentes, ou des rapports différents avec la Machine»; «en un sens, tout ce que nous prêtons à un âge était déjà présent dans l'âge précédent»<sup>[33]</sup>.

Le Classicisme est *création*, c'est-à-dire organisation du chaos ; la tâche de l'artiste est celle de Dieu : il procède par différenciation de formes, par distinction des parties que l'on va faire se répondre, en cela on dira que «l'artiste classique procède avec l'Un-Deux» : «Les Formes doivent s'imposer pour faire des substances, les Codes pour faire des milieux»<sup>[34]</sup>.

Le Romantisme est marqué par l'abandon de la création au profit de la *fondation*. Dans sa recherche du sans-fond, l'artiste romantique est caractérisé par la terre, en quête d'une «Ur-ritournelle»<sup>[35]</sup> dans une solitude propre à cet âge, c'est pourquoi l'on dira que le Romantisme est marqué par «l'Un-Seul de l'âme et l'Un-Tout de la terre»<sup>[36]</sup> : la chanson territoriale se fait *Chant de la Terre* (Mahler), l'artiste se fait exilé, la forme se fait force et non plus domptage des forces du chaos, les formes multiples deviennent une grande monoforme en développement continu et la ritournelle se heurte à ce chant fondateur qui la fera dissoner. «L'Allemagne, le romantisme allemand, a le génie de vivre le territoire natal non pas comme désert, mais comme “solitaire”, quelle que soit la densité de population»<sup>[37]</sup> – c'est la musique de Wagner et ses héros – pendant que les pays latins et slaves font tout passer «par le thème d'un peuple», par des «héros du peuple, et non plus de la terre»<sup>[38]</sup>, en rapport avec l'Un-Foule – ce sont les foules de *Boris Godounov*, les motifs populaires de Bartók. D'un côté il y a des groupements de puissances universelles – Siegfried comme individu subjectivé réfléchi dans un ensemble instrumental et orchestral «qui mobilise au contraire des “affects” non subjectivés» : l'orchestre objective, universalise le héros. De l'autre, des individuations de groupe dites «dividuelles» – les populations sonores de Bartók, créées avec des airs populaires, qui imposent un chromatisme comme «nouvelle gamme du Dividuel» et qui permettent ainsi au peuple de «s'individualuer, non pas d'après les personnes, mais d'après les affects qu'il éprouve simultanément et successivement»<sup>[39]</sup>.

Dans l'âge Moderne, «l'agencement n'affronte plus les forces du chaos, il ne s'approfondit plus dans les forces de la terre ou dans les forces du peuple, mais il s'ouvre sur les forces du Cosmos»<sup>[40]</sup>. Les formes et les matières font place aux forces, densités et intensités ; le problème n'est plus celui d'un commencement ou d'une fondation-fondement, mais celui de la consistance : «Comment consolider le matériau, le rendre consistant, pour qu'il puisse capter ces forces non sonores, non visibles, non pensables ?»<sup>[41]</sup>. L'agencement de la machine moderne est le synthétiseur, sa philosophie ne sera plus celle du jugement synthétique, mais «un synthétiseur de pensées, pour faire voyager la pensée, la rendre mobile, en faire une force du Cosmos»<sup>[42]</sup>. «Le peuple, c'est maintenant le plus molécularisé : une population moléculaire, un peuple d'oscillateurs qui sont autant de forces d'interaction»<sup>[43]</sup>, disons : des multiplicités. Les forces terrestres sont brouillées, floutées par les média de masse et les «grandes organisations du peuple»

qui s'atomisent à l'instar de la musique sérielle, par exemple, dont la composition repose sur une conception atomisée du son. «Jamais [l'artiste] n'a eu autant besoin d'un peuple, mais il constate au plus haut point que le peuple manque. [...] Au lieu que le peuple et la terre soient bombardés de toutes parts dans un cosmos qui les borne, il faut que le peuple et la terre soient comme les vecteurs d'un cosmos qui les emporte; alors le cosmos sera lui-même art. Faire de la dépopulation un peuple cosmique, et de la déterritorialisation une terre cosmique, tel est le vœu de l'artiste-artisan, ici ou là, localement»<sup>[44]</sup>.



Il y a donc des ritournelles de milieux dont les parties se répondent l'une à l'autre; des ritournelles du natal, du territoire, qui marquent les décalages entre les parties qui la composent et l'Ur-ritournelle de la terre qui les fonde; des ritournelles folkloriques qui individuent des foules et où l'affect est lié à la nation; des ritournelles molécularisées, atomisées, cosmiques... «Il semble que le son, en se déterritorialisant, s'affine de plus en plus, se spécifie et devienne autonome»<sup>[45]</sup>. Dans les exemples que donnent les auteurs – synesthésie, les drapeaux qui ne peuvent rien sans les trompettes, les lasers qui se modulent sur le son –, le son a «la plus grande force de déterritorialisation», c'est-à-dire qu'il possède une puissance qui lui est propre d'imposer un territoire vers lequel convergeront les autres forces et fonctions locales; mais il «opère aussi les reterritorialisations les plus massives, les plus hébétées, les plus redondantes» (pensons aux foules des festivals pop d'été). C'est à la fin du plateau qu'apparaît l'esquisse d'une définition synthétique.

«La ritournelle est un prisme, un cristal d'espace-temps. Elle agit sur ce qui l'entoure, son ou lumière, pour en tirer des vibrations variées, des décompositions, projections et transformations. La ritournelle a aussi une fonction catalytique: non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées. [...] Il appartient à la ritournelle de se concentrer par élimination sur un moment extrêmement bref, comme des extrêmes à un centre, ou au contraire de se développer par ajouts qui vont d'un centre aux extrêmes, mais aussi de parcourir des chemins dans les deux sens. La ritournelle fabrique du temps. Il n'y a pas le Temps comme forme *a priori*, mais la ritournelle est la forme *a priori* du temps, qui fabrique chaque fois des temps différents.»<sup>[46]</sup>

## II

La ritournelle n'est donc pas la réponse à (ou l'explicitation d') un problème musical, mais un concept proprement philosophique qui répond au grand problème du temps dans le contexte rhizomatique du local, du nomade et du multiple instauré par Deleuze et Guattari. La ritournelle n'est pas *en droit* une chansonnette ou une mélodie; ce qu'elle peut, par contre, être *en fait*. Elle est, *en droit*, un triple mouvement que nous résumons comme suit: 1<sup>o</sup>) territorialisation d'un intérieur par devenir expressif de ce qui n'était alors que fonction et intensification, endo-regroupement de forces (allure); 2<sup>o</sup>) (dé/re)territorialisation, «sortie», exo-déploiement en direction du cosmos ou, plus modestement, vers l'extérieur (échappée); 3<sup>o</sup>) combinaison simultanée des deux premiers mouvements. La ritournelle renverse donc à la fois la métrique chronologique d'Aristote (antérieur-instants-postérieur, voir *Physique* 219a25) et l'esthétique transcendantale de Kant (le temps vide et pur comme condition de toute intuition possible y compris celle de l'espace), au profit d'une conception *spatiale* de mouvements intensifs et extensifs et d'individuations dynamiques qui créent des temps propres à ces mouvements, toujours différents, toujours locaux. Empirisme transcendantal oblige, il n'y a jamais véritablement un individué que l'on peut montrer du doigt.

Voyons maintenant en détails quels sont les problèmes auxquels répondent la ritournelle et comment elle leur répond, en particulier dans le contexte proprement musical.



Il s'agit en tous les cas de déconstruire toutes les conceptions fondées sur un originaire. C'est pourquoi l'Ur-ritournelle n'apparaît que comme un certain type de ritournelle, un sous-ensemble de celle-ci qui s'explique spécifiquement. La musique, comme toute déterritorialisation, n'est pas une affaire d'histoire (voir l'exemple VII de *Qu'est-ce que la philosophie ?*) mais une affaire de géographie, de topologie. En ceci, la ritournelle déterritorialisée désigne un mouvement de/dans la pensée qui permet de considérer, d'appréhender tant la philosophie que la musique en tant que *processus*, autrement dit comme des disciplines de création. Le concept lui-même, comme consolidation, tend à se faire ritournelle<sup>[47]</sup>, il est «création imprévisible» et n'a aucun destin<sup>[48]</sup>. Ces processus sont *à faire* et jamais *donnés*, ils sont *actes* et non *états*, *contingents* et jamais *nécessaires*; d'où les reproches à Hegel et Heidegger dans *Géophilosophie*. On retrouve aussi ce premier aspect, plus généralement, dans la conception d'un art qui «n'attend pas l'homme pour commencer»<sup>[49]</sup>, d'où l'intérêt d'observer aussi les insectes, les oiseaux et les animaux: la ritournelle révoque ainsi l'histoire de l'art en général et de la

musique en particulier au profit d'une conception en termes de processus spatiaux dynamiques : «L'art n'existe pas [dans le territoire] pour lui-même, puisqu'il est présent dans le facteur territorialisant»<sup>[50]</sup>. Il y a une grande différence entre l'étude du produit et la création d'un concept du produire. Le concept de ritournelle a la vertu, en tant que concept du produire, d'éviter la question de l'abstraction qu'induit presque inéluctablement l'étude du produit (par exemple en histoire de l'art), c'est-à-dire d'éviter d'extraire l'objet étudié, de le poser en dehors de son contexte géo-historique ou d'omettre des considérations factuelles qui le concernent : on ne maintient finalement aucun objet, il n'y a donc aucun problème de contextualisation, ni aucun problème de factualité : ce qu'il y a ne consiste qu'en mouvements de/dans la pensée, comme le suggère *Qu'est-ce que la philosophie* :

«L'image de la pensée ne retient que ce que la pensée peut revendiquer en droit. La pensée revendique "seulement" le mouvement qui peut être porté à l'infini.»<sup>[50]</sup>

À la quête de l'origine on substitue donc une méthodologie de l'infini : la ritournelle exprime, dans le mouvement de pensée qu'elle est – et qui se constitue lui-même au fil du onzième plateau comme une grande ritournelle – un mouvement de territorialisation-reterritorialisation qui peut être porté *en droit* à l'infini.



Il semble en outre aller de soi que Deleuze et Guattari se situent dans une Modernité qui est caractérisée notamment par une méthodologie rhizomatique (et non arborescente), par un mouvement nomade (et non sédentaire ou fondateur), par la quête du singulier (et non de l'universel) et par une création toujours locale (et non globale, totale ou absolue). En pratiquant une pensée de l'intermédiaire, de l'interstice, de l'entre-deux, ou encore, de la différence, les auteurs affirment eux-mêmes ici leur propre modernité caractérisée principalement par la vitesse infinie de la pensée. Comment penser à vitesse infinie avec des individués, des identiques-à-soi (des mêmes) et des représentations ? La ritournelle se confronte ainsi explicitement et pratiquement à des pensées qui reposent en sourdine sur des *modèles* et des *éléments* au sens où l'entendent les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> postulats de «l'image de la pensée»<sup>[51]</sup> : chaos plutôt que non-être, éthologie plutôt qu'ethnologie, devenirs-signes comme mouvements de (re)territorialisation plutôt que territorialité comme effet d'agression, rhizomes et réseaux plutôt qu'arbres et dualismes<sup>[52]</sup>, machines dynamiques plutôt qu'agencements statiques, pensée sans limites plutôt que circonscription d'un domaine d'investigation

*a priori*, d'un objet, etc. Il y a quelque chose d'étonnant: l'atomisation est captation des forces du cosmos, le cosmos est comme la destination, en quelque sorte, de la déterritorialisation... Destination tant géographique qu'historique, malgré le mot des auteurs... Cette présence du cosmos donne un ton grandiose, presque grandiloquent, relativement surprenant...

Il faut concevoir ici le cosmos comme la déterritorialisation maximale où seul subsiste l'invisible alors capté, alors « rendu visible » (Paul Klee) par un *matériau* que l'on s'attellera à élaborer, à composer. Le devenir-imperceptible du chapitre précédent n'est autre que le mouvement de désintégration, d'atomisation de l'entité extensive au profit d'une force, d'une intensité (devenir-intense) qui marque le propre de notre époque. Par exemple, le modèle exposition-développement-réexposition de la forme sonate est aujourd'hui dépassé. Mais si l'on observe la manière avec laquelle il a été dépassé, on remarque combien il s'agit là, effectivement, d'un problème d'individuation. La différenciation de fragments mélodiques conçus comme totalités locales et la répétition de ceux-ci dans des tonalités différentes dont on réinvente les enchaînements a supléé le modèle sonate: c'est le leitmotiv wagnérien qui ne permet déjà plus d'exploiter une forme qui reposait précisément sur un jeu de tons, sur un espace strié que le romantisme convertira subtilement en un espace lisse dans lequel il pourra répéter les leitmotive; là où la tonalité comme forme constituait un motif en elle-même, l'individuation du motif comme totalité partielle se fait maintenant par la tonalité devenue matière et c'est le principe même de la forme sonate qui est atomisé.

Le motif ne peut par contre rester insécable que lorsqu'il est utilisé en vue de créer des œuvres totales, repliées sur elles-mêmes, ramassées et absolues; le motif lui-même est conçu comme un repli sur soi ou, autrement dit, le repli sur soi, l'idée de Totalité se fait elle-même motif. C'est effectivement la perte de cette idée de totalité artistique qui obligera les Viennois à repenser quelques années plus tard la structure d'un motif: le chromatisme, en droit, a poussé à l'infini la limite verticale (l'Adagio de la *Neuvième* de Mahler, à cet égard, est une belle figure parmi d'autres de la destruction immanente du tonal) et la pensée du Total, en droit, abroge les limites de la durée de l'œuvre. En fait ces limites ne seront conditionnées que par l'anatomie et la physiologie humaines, par la forme des instruments ainsi que par la durée de vie des bougies qui éclairent le spectacle et les partitions des interprètes. Le génie des sérialistes est d'avoir pensé la note pour elle-même, anéantissant ainsi d'un seul geste les restes de la tonalité et la conception du temps vide qui permettait encore à Wagner de concevoir des œuvres de dix-huit heures; le vide à remplir était alors encore infini. Ce second point est particulièrement visible dans l'œuvre de Webern (dont la durée totale ne dépasse pas cinq heures) en ceci que Webern a presque toujours cherché à ne pas répéter la série de douze notes qu'il avait créée: une fois la série com-

plètement exposée, la pièce s'arrête, c'est pourquoi certaines de ses pièces pour grand orchestre sont si brèves. On remarquera ici que les compositions weberniennes demeurent des totalités ramassées sur elles-mêmes. Si l'on en observe les procédés génétiques, on remarque qu'ils ont pour unité, pour élément, non un principe ordonnateur vertical ou horizontal, mais la note, l'articulation ou la nuance. C'est l'enjeu du premier sérialisme, il maintient encore des formes musicales (opéra, sonate, suite, concerto, etc.) au prix d'objets élémentaires, les notes, qui en constituent la *matière*. Les notes ne doivent pas être confondues avec les sons dont elles sont les idées suivant le postulat d'un espace discret, strié. La *Klangfarbenmelodie* ne désintègrera pas la note au point de permettre la fusion du moléculaire et du molaire dans un *matériau*. La généralisation du sérialisme par Boulez non plus d'ailleurs, même si elle a la vertu de mettre le doigt sur ce problème, lorsqu'il s'agit pour elle de tout sérialiser: les *Notations pour Piano* sont douze morceaux de douze mesures où tout fonctionne en séries de douze: hauteurs, modes d'attaques, modes d'intensités, etc. Tant que la note est matière, élément ou motif, la totalité comme forme n'est pas désintégrable: le produire est encore un produire de produits; et non un produire en soi.

Les tentatives d'œuvres ouvertes qui émergent au milieu du XX<sup>e</sup> siècle (pensons à la *Troisième Sonate* de Boulez ou à la *Klavierstück XI* de Stockhausen) représentent une première ébauche de solution. Mais là encore, l'œuvre est conçue en modules repliés sur eux-mêmes, des entités localisées, territorialisées, pas des notes mais des éléments néanmoins. Là où ces démarches sont cependant novatrices, c'est dans l'aspect désormais non arborescent qu'elles instaurent à des formes habituellement construites sur une structure en arbre ou en symétrie: chaque interprétation d'une œuvre ouverte est un nouveau rhizome-œuvre, une nouvelle composition dont la durée se fait variable d'une fois à l'autre. La partition de l'œuvre ouverte, dans sa dimension de générateur, préfigure le synthétiseur. Varèse, dans *Ionisation* où seuls des instruments percussifs sont utilisés, résout partiellement, de son côté, le problème: toute entité reposant sur une strie horizontale (donc agencée verticalement) est désintégrée (les seules hauteurs sont des sirènes lancinantes et non fixes), mais des entités sonores persistent pourtant sur les stries verticales (soit dans l'agencement horizontal dont les distances constituent le temps et les parallélismes les couleurs). Une réponse sérieuse et un puissant questionnement de fond sur la Totalité ont lieu dans l'œuvre de Iannis Xenakis. Ce travail, essentiellement construit à partir de méthodes statistiques, a la vertu d'utiliser la note comme véritable lieu de passage et non plus comme entité – en témoigne la folle quantité de glissandi imposés aux cordes dans *Pithoprakta* ou *Metastasis* –, ce qui abolit toute strie, rendant l'espace du déploiement musical complètement synthétique, continu et lisse. Ces glissandi désintègrent toute prise d'étendue d'une note ou d'un ton,

laissant l'auditeur face à un mouvement d'intensités locales et globales, sans cesse variant : en ceci il n'est autre que l'affirmation de l'unité du matériau à l'encontre du dualisme nécessairement impliqué par l'hylémorphisme classique.

« Ces événements sonores globaux sont faits de milliers de sons isolés, dont la multitude crée un événement sonore nouveau sur un plan d'ensemble. Or cet événement d'ensemble est articulé et forme une plastique temporelle qui suit, elle aussi, des lois aléatoires, stochastiques. »<sup>[53]</sup>

L'étape décisive a été la désintégration du son lui-même et la possibilité de sa création *ex nihilo* avec ce que l'on appelle encore aujourd'hui « synthétiseur » dont le propre est d'être une *machine* permettant de générer des sons, c'est-à-dire des devenirs sonores, dont les variétés, en droit, sont infinies. Le synthétiseur supprime donc la question de l'entité et y substitue une machine d'individuation (Gilbert Simondon), un processus, un mouvement, et en ceci il est la marque de la modernité, un atomiseur et appareil de capture cosmique. Il est intéressant de noter au passage combien la figure de l'artiste elle-même s'est faite synthétiseur, combien les ingénieurs tendent à créer des machines à créer... Par exemple, pour promouvoir un de ses derniers albums, *Biophilia*, Björk proposait à l'auditeur de créer lui-même les chansons à partir de partiels pré-enregistrés et en fonction d'un voyage dans un univers virtuel qu'il faisait grâce à ses doigts sur la surface d'un iPad. Donc, avant la sortie « dans les bacs » de l'album, aucune forme des chansons n'avait été déterminée, les chansons de l'album n'existaient en fait que dans les multiplicités de leurs manifestations locales et partielles, c'est-à-dire toujours pour un individu qui écoute, lui-même finalement atomisé au même titre que la forme de la chanson. Le cosmos n'est donc rien d'autre que *ce qui reste* une fois toutes les entités dissoutes, c'est-à-dire des intensités et des forces productrices pures, un *produire en soi*, comme chez William Basinski.

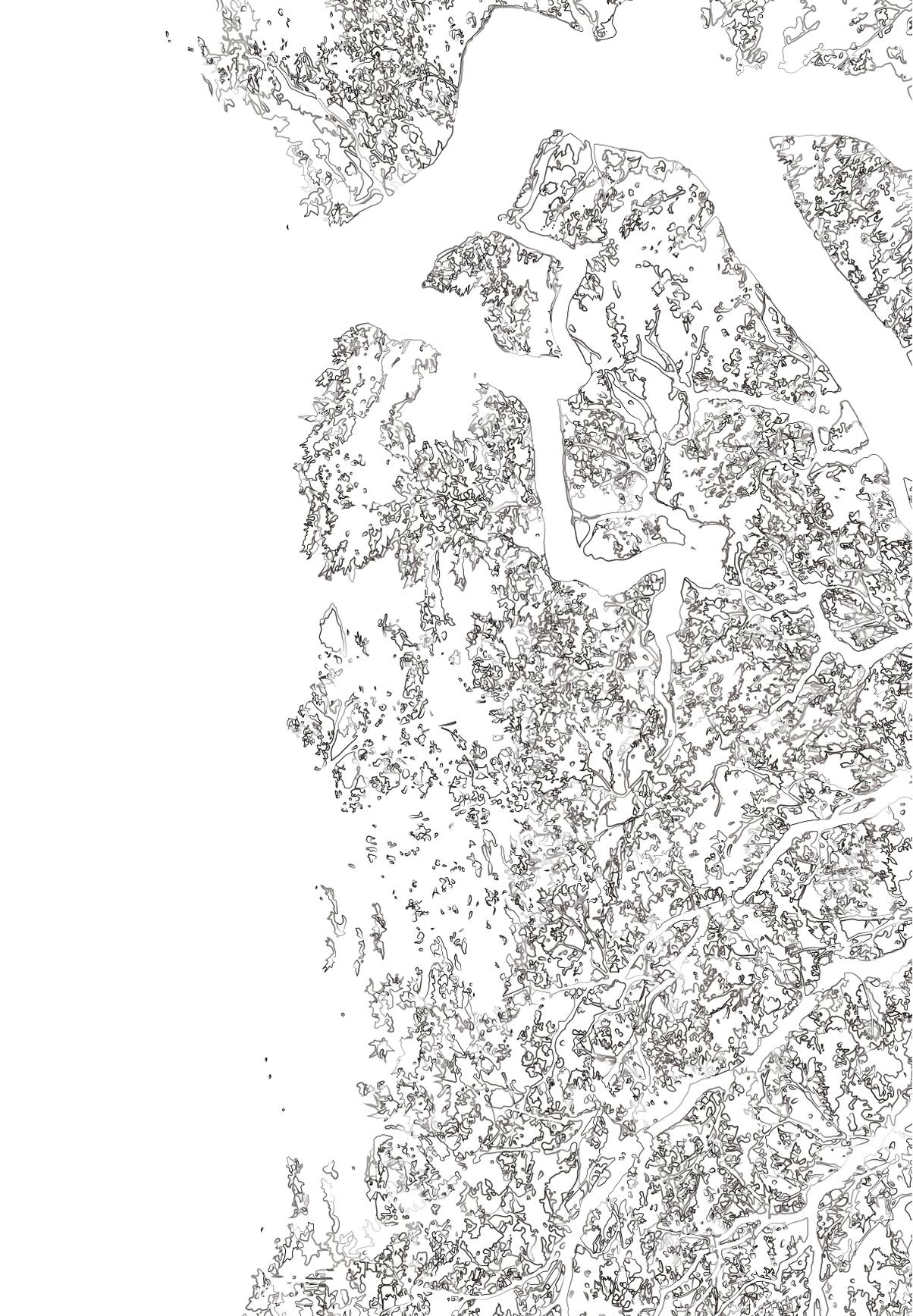


Revenons maintenant à la musique comme *ritournelle déterritorialisée*. « Produire une ritournelle déterritorialisée, comme but final de la musique, la lâcher dans le Cosmos, c'est plus important que de faire un nouveau système »<sup>[54]</sup>. La ritournelle n'est encore en elle-même que mouvements de territorialisation et reterritorialisation. C'est bien la musique qui consiste en une déterritorialisation de tous ces mouvements. Autrement dit, tous les rapports qui constituent les mouvements de la ritournelle sont exploités par la musique : marques territorialisantes, agencements locaux, reterritorialisations, réorganisation des fonctions, regroupements de forces... Le haut

et le bas, dans la musique, n'ont rien de décoratif (exception faite peut-être de certains pianistes romantiques qui semblent osciller entre le haut et le bas comme s'ils étaient coincés entre les deux extrémités de leur clavier) : c'est pourquoi les huit premières notes de la *Cinquième* de Beethoven sonnent mineur malgré l'absence de la tonique qui indiquerait objectivement à quel accord nous avons affaire, levant alors l'ambiguïté ; la descente en fréquences des fameuses premières mesures de cette grande symphonie, à proprement parler, nous « tirent en bas ». C'est un problème tout à fait spatial et énergétique, comme celui des registres : comment regrouper les forces dans le spectre des fréquences (exemple, d'ailleurs, qui apparaît explicitement dans *Mille plateaux*, p. 408) afin que cela tienne effectivement sans dissoudre les hétérogènes dans un gros marécage sonore. Mais ces éléments sont tous, nous dit-on, déterritorialisés. Ce qui nous amène à concevoir la musique elle-même comme un mouvement qui consiste, sur la base des agencements-réagencements qui constituent la ritournelle – c'est-à-dire les agencements-réagencements de la vie –, à composer une Ritournelle avec un grand « R » qui devienne en quelque sorte un univers elle-même avec ses propres agencements, ses propres lois, ses propres lieux, ses propres singularités. « Les êtres de musique sont comme les êtres vivants selon Bergson, qui compensent leur clôture individuante par une ouverture faite de modulation, répétition, transposition, juxtaposition... »<sup>[55]</sup>.

En ceci, Bartók est un exemple paradigmatique de déterritorialisation de ritournelles folkloriques dans un agencement symphonique et orchestral, sans paroles désormais. Ceci implique qu'il n'est plus simplement question de considérer la musique en termes de notes, d'accords, d'harmonie et de contrepoint<sup>[56]</sup>, mais qu'il faut, comme l'a imaginé Philippe Manoury, la penser plutôt comme une simulation<sup>[57]</sup>. La composition musicale déterritorialise des agencements ; mais les agencements doivent être pensés comme des mouvements, *exit* donc une conception de la musique comme organisation d'entités ou d'inséçables. Chaque agencement doit être envisagé à la fois comme allure et échappée. Le temps kantien est un temps de la systématité musicale : toute la musique occidentale composée peut sembler reposer, d'un point de vue du conservatoire, sur une considération kantienne du temps : verticalité de l'espace (le nombre de portées est proportionnel à l'espace occupé par les interprètes) et horizontalité du temps (le nombre de pages comme dimension unique d'un temps unique et pur). Plusieurs compositeurs ont tenté de repenser l'espace musical (comme par exemple les artistes de l'Ircam dans la Salle Pleyel), un tel questionnement est en principe amené par la nécessité d'une nouvelle pensée musicale, mais très souvent, en effet, il est étonnant de constater combien l'on reste finalement dans une architectonique conçue suivant un temps et un espace kantien... Un temps-conteneur vide est donné de toute éternité *a priori* dans lequel seront dispo-

sés des éléments suivant des principes, le tout est appelé *système*. Le modal, le tonal, le sériel, le spectral, la microtonie sont autant de systèmes, chacun avec ses propres règles d'organisation, ses propres stries. Une telle conception ne peut apprécier toute la diversité de la musique et particulièrement de la musique actuelle, car elle est principielle et arborescente, sans parler du fait que, par sa suprématie et sa verticalité, une telle conception met en péril la possibilité de considérer le musical non composé ou populaire comme équivalent *en droit* à un musical «sérieux». Une telle conception n'accorde que trop peu d'importance au son en lui-même et relègue les chants des animaux, comme le faisait Hegel, à une simple expression dénuée de valeur car «sans conscience»<sup>[4]</sup>. L'absence de mesure chez Charles Ives, l'opposition de volume entre la prolixité wagnérienne et la brièveté chez Webern, les métriques superposées de Stockhausen dans *Gruppen*, les différences entre les surfaces d'un Steve Reich, d'un György Ligeti ou d'un Xenakis, le *as slow as possible* de John Cage sont autant d'exemples de questions musicales qui nécessitent, pour être pensées et problématisées en bonne et due forme, un autre temps, au moins non vide ou non *a priori* tout autant que non métrique. Aucun de ces compositeurs ne saurait être ramené à une systématique sans que l'on perde la singularité tant de l'œuvre que du problème auquel *elle* répond et qui lui est propre. Nous savons quel intérêt ont porté les auteurs, dans d'autres ouvrages, à la durée bergsonienne, au rythme chez Bachelard ainsi qu'au temps boulézien, lisse et strié ; cet intérêt manifeste un désir de se défaire de conceptions du temps devenues obsolètes, et la ritournelle, dans la combinaison d'espace et de temps qu'elle propose, semble être une solution nouvelle, parmi d'autres, permettant d'apprécier les agencements non comme insécables organisés dans un temps pur mais plutôt comme actes, comme devenirs-expressions à chaque fois singuliers, intensifs, créant leurs propres temps. La musique semble alors être une modalité de création permettant de penser notre rapport à la temporalité de manière très efficace et puissante, beaucoup plus que la photographie ou la peinture par exemple qui, elles, ont d'autres cordes à leur arc. De manière générale, la question du temps, dans la philosophie de Deleuze particulièrement, est une question redoutablement compliquée qui s'articule notamment dans *Différence et répétition*, autour des trois synthèses du temps «fondation-fondement-effondrement» dans le deuxième chapitre titré «La répétition pour elle-même» et dans *Logique du sens* autour de l'opposition entre *Chronos* et *Aïôn*, particulièrement dans la 23<sup>e</sup> série. Il serait passionnant de voir comment ces conceptions nouvelles d'un temps subordonné au mouvement (conception qui n'est pas sans rappeler Whitehead), où *ce qui se passe* semble génétiquement prévaloir sur le temps lui-même, pourraient permettre de penser la musique tout autrement...



### III

En guise de conclusion, on dira que la ritournelle, comme toute création philosophique, force à penser et inquiète celui qui croyait savoir, protégé qu'il était derrière son ombrelle d'habitudes ou encore dans son domaine proprement circonscrit autour d'un objet déterminé. Si la chansonnette répond à la peur du chaos, en se donnant d'un saut à la reconnaissance, le concept n'est encore que lointaine potentialité lorsque ça s'écrie «j'ai peur»<sup>[59]</sup> alors que la reconnaissance est bannie du philosophique<sup>[60]</sup>. La divergence des milieux du chaos qui fait naître le rythme nous rappelle la discorde des facultés «qui force à penser»<sup>[61]</sup>, c'est-à-dire qui permet la nouveauté. Le rythme, commencement de la musique, arrive comme le commencement de la philosophie: «Le vrai commencement philosophique, c'est-à-dire la Différence, est déjà en lui-même Répétition»<sup>[62]</sup>. Ce que la musique fait à la ritournelle, la philosophie le fait à l'opinion: déterritorialiser pour créer localement par composition et consolidation en captant le cosmique. Le problème partagé par les deux «disciplines» n'est autre que la question de l'individuation que l'on retrouve déjà dans *Différence et Répétition* («[La bêtise transcendante] est possible en vertu du lien de la pensée avec l'individuation», p. 197) mais sous des modalités radicalement différentes. Dans le rapport intime qu'elle entretient avec un temps spécial, qui semble lui être propre, la musique semble être un moyen fertile pour penser, mais surtout éprouver l'individuation sans logique, dans une pré-logique ou encore avec une logique du pré-individuel, comme l'a si bien dit Simondon. On pressent cependant que la captation des forces cosmiques nécessite un perpétuel mouvement à vitesse infinie, un devenir, tant dans la philosophie que dans la musique.

«Il n'y a rien à dire sur la musique. La musique populaire est-elle de la musique? Une sonate de Mozart bien exécutée est-elle de la musique? Et la même sonate de Mozart mal jouée? Il n'y a pas de définition de la musique. Quelque chose peut devenir musique, c'est le son. Mais la musique n'a rien à voir avec le son.»<sup>[63]</sup>

Si l'on en croit Celibidache, la musique aurait quelque chose d'*autopoïès*. Ce quelque chose, ne le partagerait-elle pas avec le concept? Cela dit, on s'interroge encore peut-être sur ce «Cosmos» dont il est souvent question tant dans le onzième plateau que dans le septième chapitre de *Qu'est-ce que la philosophie...* Il semble bien que pour parvenir au Cosmos il faille passer par une désintégration, une atomisation, nous ne l'atteindrons en tous les cas pas comme constitués, comme entités: il n'y a pas *quelque chose* qui se déploie dans le Cosmos mais bien plutôt un mystérieux devenir-cosmique, «comme un passage du fini à l'infini»<sup>[64]</sup>; non pas donc un sujet absolu qui aurait atteint l'infini mais bien plutôt la désintégration du sujet ou sa

dissolution dans l'œuvre, son oubli par elle. Est-ce à dire simplement que le terrain de l'œuvre, en tant qu'il est le Cosmos tout entier, n'a rien à voir avec des institutions culturelles (bibliothèques, universités, conservatoires, salles de concert) ? Difficile à dire, mais pas impossible. On se rappellera en outre qu'une affection n'est pas un affect, qu'une perception n'est pas un percept et l'on se rappellera aussi ce qu'a écrit un jour Spinoza : « Nous sentons et expérimentons que nous sommes éternels ». Si le Cosmos deleuzo-guattarien demeure une interrogation béante, c'est qu'il articule en son sein toute la problématique de la constitution du sujet dans le champ transcendantal.

Comme la création est à faire, on ne peut pas vraiment dire *où* la musique déterritorialise la ritournelle comme on ne peut pas lister tous les concepts possibles ni ressaisir le plan d'immanence comme tel dans un concept<sup>[65]</sup>. Comme il semblerait qu'on ne puisse inviter à créer que par la monstration d'un acte de création, la ritournelle est aussi, tout simplement, une belle invitation à faire de la philosophie.

Nous voilà finalement en mesure de relire la définition proposée en exergue, cette fois-ci en entier, outillés que nous sommes désormais pour en saisir quelques enjeux et en apprécier la rigoureuse concision.

« La musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle. Tandis que la ritournelle est essentiellement territoriale, territorialisante ou reterritorialisante, la musique en fait un contenu déterritorialisé pour une forme d'expression déterritorialisante. Qu'on nous pardonne une pareille phrase, il faudrait qu'elle soit musicale, l'écrire en musique, ce que les musiciens font. »<sup>[66]</sup>

## Références et notes

- [1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Les Éditions Minuit, coll. «Critique», 1980, p. 368.
- [2] *Ibid.*, p. 368.
- [3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions Minuit, Collection «Critique», 1991, p. 22.
- [4] Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 414.
- [5] *Ibid.*, p. 382.
- [6] *Ibid.*, p. 384.
- [7] Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 97.
- [8] Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 384.
- [9] *Ibid.*, pp. 386-387.
- [10] *Ibid.*, p. 376.
- [11] *Ibid.*, p. 388.
- [12] *Ibid.*, p. 391.
- [13] *Ibid.*, p. 395.
- [14] *Ibid.*, p. 404.
- [15] *Ibid.*, p. 409.
- [16] *Ibid.*, p. 405.
- [17] *Ibid.*, p. 400.
- [18] *Ibid.*, p. 397.
- [19] *Ibid.*, p. 401.
- [20] *Ibid.*, p. 416.
- [21] *Ibid.*, p. 407.
- [22] *Ibid.*, p. 410.
- [23] *Ibid.*, p. 411.
- [24] *Ibid.*, p. 409.
- [25] *Ibid.*, p. 413.
- [26] Voir le graphique de la note 69 dans Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 362, et le texte relatif pour une illustration d'un principe comparable.
- [27] Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 413.
- [28] *Ibid.*, p. 416.
- [29] *Ibid.*, p. 413.
- [30] *Ibid.*, p. 412.
- [31] *Ibid.*, p. 414.
- [32] *Ibid.*, p. 415.
- [33] *Ibid.*, p. 427.
- [34] *Ibid.*, p. 417.
- [35] *Ibid.*, p. 418.
- [36] *Ibid.*, p. 419.
- [37] *Ibid.*, p. 419.
- [38] *Ibid.*, p. 420.
- [39] *Ibid.*, p. 421.
- [40] *Ibid.*, p. 422.
- [41] *Ibid.*, p. 423.
- [42] *Ibid.*, p. 424.
- [43] *Ibid.*, p. 426.
- [44] *Ibid.*, p. 427.
- [45] *Ibid.*, p. 429.
- [46] *Ibid.*, pp. 430-431.
- [47] Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 26.
- [48] *Ibid.*, p. 96.

- [49] Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 394.
- [50] *Ibid.*, p. 395.
- [51] Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 41.
- [51] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. «Épiméthée», 1968, pp. 216-217.
- [52] Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 404.
- [53] Iannis Xenakis, «Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale», dans *Revue Musicale*, n°253-254, 1963, p. 19.
- [54] Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 432.
- [55] Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 191.
- [56] Ce qui avait par exemple inspiré une certaine défiance de la part de Hegel: «Je suis peu versé dans cette connaissance [technique de la musique]. Je dois, par conséquent, m'excuser d'avance si je me borne aux points de vue généraux et à quelques remarques détachées». Hegel, *Esthétique*, Tome 2, traduction Ch. Bénard, Livre de Poche, 1997, p. 323.
- [57] «Nous ne décrivons pas de vérités, mais les simulons le temps d'une œuvre. C'est un besoin, non un jeu.» Interview de Philippe Manoury in *Musiques en création*, p. 163.
- [58] Hegel, *op. cit.*, p. 335.
- [59] Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 22.
- [60] Deleuze, *Différence et répétition*, p. 182.
- [61] *Ibid.*, p. 184.
- [62] *Ibid.*, p. 169.
- [63] Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Arles, Éditions Actes Sud, 2012, p. 81.
- [64] Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 181.
- [65] *Ibid.*, p. 41.
- [66] Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 368.