



**HAL**  
open science

## De la ritournelle-Cosmos à la puissance du son. Cinq essais pour écouter Deleuze

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. De la ritournelle-Cosmos à la puissance du son. Cinq essais pour écouter Deleuze. in Gilles Deleuze. La pensée-musique, sous la direction de Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel, Paris, Cdmc, 2015, p. 153-162., 2015. hal-00769911

**HAL Id: hal-00769911**

**<https://hal.science/hal-00769911>**

Submitted on 7 Jan 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# De la ritournelle-Cosmos à la puissance du son. Cinq essais pour écouter Deleuze

Makis Solomos

Communication au séminaire nomade *Deleuze et la musique* organisé par Pascale Criton, Jean-Marc Chouvel, Jean-Paul Olive, Anne Sauvagnargues, Cdmc, Université Paris 8, Université Jean Monnet Saint-Étienne, ENS Paris, Université Paris 8, janvier 2011

**Avertissement.** Cette version du texte constitue la version lue pendant le colloque, elle n'est pas destinée à une publication.

Abstract. « S'il y a un âge moderne, c'est, bien sûr, celui du cosmique. [...] Le matériau, c'est une matière molécularisée, et qui doit à ce titre "capter" des forces, lesquelles ne peuvent plus être que des forces du Cosmos. [...] Dès lors les forces à capturer ne sont plus celles de la terre, qui constituent encore une grande Forme expressive, ce sont maintenant les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel. [...] C'est le tournant post-romantique : l'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités. [...] On sort donc des agencements pour entrer dans l'âge de la Machine, immense mécanosphère, plan de cosmicisation des forces à capter » (*Mille plateaux*, p. 422-423).

Je voudrais tout d'abord signaler un changement dans le titre de mon intervention, initialement intitulée « Flux, énergie, coupure ». Les thématiques mentionnées seront présentes dans ma communication, mais celle-ci a été élargie, son titre définitif étant « De la ritournelle-Cosmos à la puissance du son. Cinq essais pour écouter Deleuze ».

Il existe plusieurs relations entre la philosophie et la musique. Celle établie par le musicologue, lorsqu'il se réclame d'un philosophe, vise à « utiliser » ce dernier pour formaliser sa compréhension de la musique. N'étant encore que trop peu deleuzien, j'avoue que je n'en suis pas encore là. C'est pourquoi je me contenterai de tenter de trouver des incarnations sonores qui me semblent convaincantes, de notions développées par Deleuze, en puisant dans le corpus de la musique contemporaine, un corpus que Deleuze lui-même convoque fréquemment.

Le travail que je propose sera donc plutôt minimal. J'ai choisi cinq thèmes deleuziens. Pour chacun, je fournirai quelques citations (principalement extraites de *Mille plateaux*). Puis, je tenterai de le faire « écouter », c'est-à-dire de le rendre sonore à travers un exemple musical.

## LA « RITOURNELLE-COSMOS »

Vers les deux tiers du chapitre sur la ritournelle de *Mille plateaux*, nous trouvons un passage qui contient plusieurs des thèmes que je voudrais aborder. En voici quelques extraits :

« S'il y a un âge moderne, c'est, bien sûr, celui du cosmique. [...] 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. [...] Le rapport essentiel n'est plus matières-formes (ou substances-attributs) ; mais il n'est pas davantage dans le développement continu de la forme et la variation continue de la matière. Il se présente ici comme un rapport direct *matériau-forces*. Le matériau, c'est une matière molécularisée, et qui doit à ce titre "capturer" des forces, lesquelles ne peuvent plus être que des forces du Cosmos. Il n'y a plus de matière qui trouverait dans la forme son principe d'intelligibilité correspondant. Il s'agit maintenant d'élaborer un matériau chargé de capter des forces d'un autre ordre. [...] Dès lors, les forces à capturer ne sont plus celles de la terre, qui constituent encore une grande Forme expressive, ce sont maintenant les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel. [...] C'est le tournant post-romantique : l'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités. La terre elle-même bascule, et tend à valoir comme le pur matériau d'une force gravifique ou de pesanteur. [...] C'est en même temps que les forces deviennent nécessairement cosmiques, et le matériau moléculaire ; une force immense opère dans un espace infinitésimal ».<sup>1</sup>

Le premier de ces thèmes est le découpage en trois âges, classique, romantique et moderne. Avec l'âge classique, l'art apprivoise le chaos, avec l'âge romantique, il s'approfondit dans les forces de la terre ; enfin, avec l'âge moderne qui nous intéresse ici, il s'ouvre sur les forces du Cosmos. Ce découpage correspond globalement à la première des deux triades qui forment la ritournelle<sup>2</sup>, et dans laquelle le Cosmos désigne le moment où le travail d'individuation, très abouti, débouche sur la déterritorialisation maximale. Ce moment, qui définit une « ritournelle-Cosmos »<sup>3</sup>, est à même de capturer des forces qui ne sont pas audibles par elles-mêmes :

« Ce qui s'est constitué, c'est un matériau sonore très élaboré, non plus une matière rudimentaire qui recevait une forme. Et le couplage se fait entre ce matériau sonore très élaboré, et des forces qui par elles-mêmes ne sont pas sonores, mais qui deviennent sonores ou audibles par le matériau qui les rend appréciables. Ainsi Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*. Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, la durée, et même l'intensité. Au couple *matière-forme*, se substitue *matériau-forces* »<sup>4</sup>,

dira Deleuze dans le texte « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes ».

Comme musique qui incarne ce premier thème – la « ritournelle-Cosmos » –, nous pourrions bien sûr évoquer le Debussy que cite Deleuze lui-même. Mais nous pourrions, peut-être mieux encore, renvoyer à la première œuvre de Xenakis qui fait appel au calcul des probabilités, *Pithoprakta*, œuvre qui approfondit, me semble-t-il, l'ouverture – la déterritorialisation debussyste. Michel Serres a donné, dans un très bel article intitulé « Musique et bruit de fond », un commentaire saisissant de *Pithoprakta*, commentaire qui nous suffira ici pour proposer cette pièce comme modèle de la « ritournelle-Cosmos » : Xenakis, écrit Serres,

« émet strictement ce qui s'émet de soi, sans intervenir, sans qu'intervienne l'articulé, sans que nul n'intervienne. Qu'est-ce qui est émis, en l'absence de tri, de filtre ou de séparation ? L'effet de grenaille,

<sup>1</sup> MP, p. 422-423.

<sup>2</sup> Cf. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze* : p. 74

<sup>3</sup> « Alors nous pouvons revenir à la ritournelle. Nous pouvons en proposer une autre classification : les ritournelles de milieux, avec deux parties au moins, où l'une répond à l'autre [...] ; les ritournelles du natal, du territoire, où la partie est en rapport avec un tout, avec une immense ritournelle de la terre [...] ; les ritournelles populaires et folkloriques, elles-mêmes en rapport avec un immense chant du peuple [...] ; les ritournelles molécularisées (la mer, le vent) en rapport avec des forces cosmiques, avec la ritournelle-Cosmos. Car le Cosmos lui-même est une ritournelle, et l'oreille aussi (tout ce qu'on a pris pour des labyrinthes, c'étaient des ritournelles » (MP, p. 428-429).

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fou. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, 2003, p. 145.

l'effet de scintillation, le bruit d'agitation thermique – l'ensemble des bruits de fond. Qu'est-ce qui s'émet de soi, lorsque nul démon n'intercepte, que peut-on écouter dans un monde sans homme ? La turbulence brute, la fluctuation des particules, le choc des individus répartis au hasard dans le temps, la fluctuation du nuage dans l'effet de charge d'espace. Qui parle, au sein de ce nuage ? Personne, à la rigueur, et sûrement l'objet, la chose même, le monde »<sup>5</sup>.

→ **A : Pithoprakta (pour orchestre) : 2'44'' – 5'14'' [durée : 2'30]**

## MOLÉCULARISATION

Le second thème est la « molécularisation ». Le « moléculaire » – qui correspond à une « segmentarité souple », contrastant avec la « segmentarité dure » du « molaire »<sup>6</sup> – n'est pas un phénomène nouveau, nous dit Deleuze, mais il a été mis en avant par la musique moderne. La molécularisation est évoquée dans les extraits précédemment cités du chapitre sur la ritournelle de *Mille plateaux* : dans l'âge moderne, « c'est en même temps que les forces deviennent nécessairement cosmiques, et le matériau moléculaire ; une force immense opère dans un espace infinitésimal »<sup>7</sup>, chapitre qui continue ainsi :

« Même la ritournelle devient à la fois moléculaire et cosmique, Debussy... [...] On sort donc des agencements pour entrer dans l'âge de la Machine, immense mécanosphère, plan de cosmicisation des forces à capter. Exemple serait la démarche de Varèse, à l'aube de cet âge : une machine musicale de consistance, une *machine à sons* (non pas à reproduire les sons), qui molécularise et atomise, ionise la matière sonore, et capte une énergie de Cosmos »<sup>8</sup>.

Ailleurs, Deleuze établit un parallèle avec la biologie ; les biologistes ne cherchent plus à expliquer la nature en renvoyant à des formes supérieures, mais en descendant

« à un niveau sub-vital, infra-vital, dans ce qu'ils appellent 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 disparates. La mise en articulation ne dépend pas d'une forme unifiable ou unificative, ni métrique ni cadence ni de mesure quelconque régulière, mais de l'action de certains couples moléculaires lâchés à travers des couches différentes et des rythmicités différentes. **Ce n'est pas seulement par métaphore** qu'on peut parler d'une découverte semblable en musique : des molécules sonores, plutôt que des notes ou des tons purs. Des molécules sonores en couplage capables de traverser des couches de rythmicité, des couches de durées tout à fait hétérogènes »<sup>9</sup>.

Les deux exemples musicaux cités par Deleuze, Debussy et Varèse illustrent bien le processus de molécularisation en musique, l'un par la dissolution du matériau, l'autre avec l'idée d'« ionisation » à laquelle semble penser Deleuze. On pourrait bien sûr citer ici aussi Xenakis, qui introduit les probabilités en comparant les sons à des molécules, et qui pulvérise l'entité que constitue la note en la transformant en point sonore. Encore plus éloquent, cependant, serait le paradigme granulaire qui, issu des masses sonores et des gaz xenakiens, s'est considérablement développé en « descendant » jusqu'à l'échelle du « grain » (de durée brevissime, inférieur au

<sup>5</sup> Michel Serres, « Musique et bruit de fond » (1968), in Michel Serres, *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, p. 189-190.

<sup>6</sup> MP, p. 259-260.

<sup>7</sup> Cf. *supra*.

<sup>8</sup> MP, p. 423.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », *op. cit.*, p. 143-144.

vingtième de seconde, un seuil où l'oreille ne perçoit plus une entité sonore, mais un « clic »). L'un des maîtres du paradigme granulaire, Horacio Vaggione, qui pense cette molécularisation de la matière sonore comme une descente dans le « micro-temps », évoque le problème en termes quasi deleuziens, bien qu'il cite Bachelard :

« Descendre au micro-temps est pour un musicien le moyen de découvrir des phénomènes qu'il ignore quand il se contente de remuer des surfaces sonores sans tenir compte de leurs substrats. [...] Comme disait Bachelard : “nos intuitions temporelles sont encore bien pauvres, résumées dans nos intuitions de commencement absolu et de durée continue”. Il nous faut donc “trouver le pluralisme sous l'identité” et “rompre l'identité par-delà l'expérience immédiate trop tôt résumée dans un aspect d'ensemble”. Tel serait, selon Bachelard, la voie d'un “rationalisme de l'énergie” [...]. Le micro-temps constitue un territoire qui nous oblige à reconsidérer nos notions de causalité, divisibilité, simultanéité, interaction. L'exploration musicale de ce territoire vient à peine de commencer »<sup>10</sup>.

→ A : Vaggione : 24 variations (pour support) : début-2'00" [durée : 2']

## DEVENIR

Le troisième thème que je voudrais évoquer est celui du devenir. Dans le chapitre de *Mille plateaux* qui lui est consacré, les références à la musique sont plus qu'abondantes, sans doute parce que la musique est conçue comme modèle du devenir :

« Le contenu proprement musical de la musique est parcouru de devenirs-femme, devenirs-enfants, devenirs-animal, mais, sous toutes sortes d'influences qui concernent aussi les instruments, tend de plus en plus à devenir moléculaire, dans une sorte de clapotement cosmique où l'in audible se fait entendre, l'imperceptible apparaît comme tel : non plus l'oiseau chanteur, mais la molécule sonore »<sup>11</sup>,

écrivent Deleuze et Guattari. La molécularisation, qui est au cœur de ces devenirs, conduit au devenir-imperceptible :

« Se réduire à une ou plusieurs lignes abstraites qui vont continuer et se conjuguer avec d'autres, pour produire immédiatement, directement, *un* monde, dans lequel c'est *le* monde qui devient, on devient tout le monde. [...] Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccité comme dans l'impersonnalité du créateur »<sup>12</sup>.

Plus loin, dans un langage technique emprunté à Boulez, on lit :

« Des vitesses et des lenteurs s'insèrent dans la forme musicale, poussant celle-ci tantôt à une prolifération, à des microproliférations linéaires, tantôt à une extinction, une abolition sonore, involution, et les deux à la fois. Le musicien peut dire par excellence : “Je hais la mémoire, je hais le souvenir”, et cela parce qu'il affirme la puissance du devenir »<sup>13</sup>.

Les musiciens modernes cités, notamment Boulez ou Steve Reich<sup>14</sup>, illustrent la problématique. Pour ma part, je citerai Pascale Criton qui, comme l'on sait, est une pure deleuzienne. Grâce notamment à son utilisation des micro-intervalles, Pascale Criton compose

<sup>10</sup> Horacio Vaggione, « Transformations morphologiques : quelques exemples », *Actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM) 1998*, LMA-CNRS, Marseille, 1998, p. 101.

<sup>11</sup> MP, p. 304.

<sup>12</sup> MP, p. 343.

<sup>13</sup> MP, p. 364.

<sup>14</sup> Cité notamment dans *Dialogues* (Claire Parnet), p. 41, donné comme exemple de musique du pur devenir, où l'on entend en permanence le processus et les vitesses différentielles.

une musique d'une extrême fluidité, qui, en un sens, matérialise la notion de devenir-imperceptible à travers la construction de continuums et l'élaboration de seuils. L'idée de continuum affecte en premier lieu la hauteur grâce aux micro-intervalles : chez Pascale Criton, l'espace des hauteurs fait l'objet d'une expérience exploratoire des microvariations dues à des déplacements ultrachromatiques ou continus. Mais le travail de variabilité des hauteurs opère aussi au travers de gestes instrumentaux tels que les glissandos, vibratos, oscillations entre différents doigtés d'une même note (*bisbigliandos*), déplacements ultrachromatiques en arpèges sur la guitare en seizièmes de ton. Ces variations infimes affectent bien évidemment d'autres dimensions que les hauteurs : les intensités, les modes de jeu, le « grain ». De même, la musique de Pascale Criton élabore des continuités de timbre très finement construites. Enfin, la macroforme est le lieu par excellence du devenir imperceptible épousant l'idée de continuum. L'existence de la forme dans le temps ne doit pas masquer le fait qu'il n'y a pas de déroulement linéaire. Les sections s'articulent comme par circulation de tensions et détentes. Ce sont les mouvements oscillants de l'énergie concentrée par la densité des événements multiples qui déterminent la succession des nappes sonores.

En ce qui concerne l'élaboration de seuils, les microvariations du son convoquées par Pascale Criton provoquent des situations de déséquilibre de l'émission sonore que l'on peut décrire comme des effets de seuil. Le travail sur le continuum fait l'expérience insaisissable des zones liminales de l'émission sonore, de tout ce qui dans le jeu concret provoque des états transitoires en raison de la résistance des matériaux (cordes, tuyaux, lamelles) ou de la conjonction de gestes conflictuels. On peut distinguer différents seuils selon qu'il s'agit d'incertitude de hauteur ou de timbre, ou bien d'une zone de disparition du son. Ainsi, la continuité d'un geste peut manifester des discontinuités dans le champ des hauteurs. Il s'agit souvent d'un changement de registre dû aux nœuds<sup>15</sup> de la corde vibrante ou au régime vibratoire dans le tuyau. Pour les instruments à cordes frottées, la zone principale d'instabilité du son émis se trouve lorsque les variations subtiles du rapport entre pression et distance au chevalet de l'archet sont associées à des effleurements de la corde par les doigts de la main gauche (là où l'écriture demande des sons harmoniques). Par ailleurs, dans la musique de Pascale Criton, rares sont les cas de coupure nette du son.

Voici les deux dernières minutes d'une pièce de Pascale Criton, *La ritournelle et le galop*, pour guitare accordée en seizièmes de ton.

→ **A : Criton : *La ritournelle et le galop* (guitare en seizième de ton) : 6'40-fin (2') → entrée : mettre le son progressivement [durée : 2']**

## MATÉRIAU-FORCES

---

<sup>15</sup> Les nœuds d'une corde vibrante sont les points de la corde qui donnent les premiers harmoniques.

Quatrième thème qui nous ramène vers le thème de la ritournelle-Cosmos : le couple matériau-forces. J'ai déjà cité cet extrait du texte « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes » : « Ainsi Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*. Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, la durée, et même l'intensité. Au couple *matière-forme*, se substitue *matériau-forces* »<sup>16</sup>. Ainsi que cet autre extrait : dans l'âge moderne, « le rapport essentiel n'est plus matières-formes (ou substances-attributs) ; mais il n'est pas davantage dans le développement continu de la forme et la variation continue de la matière. Il se présente ici comme un rapport direct *matériau-forces*. Le matériau, c'est une matière molécularisée, et qui doit à ce titre "capter" des forces, lesquelles ne peuvent plus être que des forces du Cosmos »<sup>17</sup>. Pour comprendre l'enjeu du nouveau couple matériau-forces proposé par Deleuze et Guattari, il suffira d'ajouter que, par « forme » – dans le cadre de l'ancien couple « matériau-forme » – ils entendent des entités pré-existantes figées, les « forces », elles, étant du côté du devenir.

Mais il me semble que l'on peut également rapporter la notion de « forces » à l'idée d'« énergie » qui revient à quelques reprises dans les chapitres sur le devenir et sur la ritournelle de *Mille plateaux*. Par exemple, à propos de Varèse : « Varèse explique que la molécule sonore (le bloc) se dissocie en éléments disposés de diverses façons suivant des rapports de vitesse variables, mais aussi bien comme autant d'ondes ou de flux d'une énergie sonore irradiant tout l'univers, ligne de fuite éperdue »<sup>18</sup>. Ou encore, dans un extrait déjà cité, qui, en continuant, finit par renvoyer de nouveau à Varèse : dans l'âge moderne,

« le matériau moléculaire est même tellement déterritorialisé qu'on ne peut plus parler de matières d'expression, comme dans la territorialité romantique. *Les matières d'expression font place à un matériau de capture*. Dès lors, les forces à capturer ne sont plus celles de la terre, qui constituent encore une grande Forme expressive, ce sont maintenant les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel. [...] C'est le tournant post-romantique : l'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités. [...] On sort donc des agencements pour entrer dans l'âge de la Machine, immense mécanosphère, plan de cosmicisation des forces à capter. Exemple serait la démarche de Varèse, à l'aube de cet âge : une machine musicale de consistance, une *machine à sons* (non pas à reproduire les sons), qui molécularise et atomise, ionise la matière sonore, et capte une énergie du Cosmos »<sup>19</sup>.

Si l'on met en relation, comme je l'ai fait, le couple matériau-forces avec la notion d'énergie (et, *in fine*, de Cosmos), une incarnation sonore de ce nœud peut-être encore plus pertinente que celle de Varèse serait offerte par la musique de Grisey. Je pense bien entendu au début de *Partiels* qui se passe de tout commentaire.

→ A : Grisey, *Partiels* : arrêter vers 2' [durée : 2']

---

<sup>16</sup> Cf. *supra*.

<sup>17</sup> Cf. *supra*.

<sup>18</sup> MP, p. 380.

<sup>19</sup> MP, p. 422-423.

## PUISSANCE DU SON

Mon dernier thème, prenant la notion d'énergie au sens littéral, conduit à la méfiance que Deleuze, comme de nombreux philosophes depuis au moins Platon, éprouvent à l'égard de la « puissance » du son :

« Mais justement, pourquoi la ritournelle est-elle éminemment sonore ? [...] Il semble que le son, en se déterritorialisant, s'affine de plus en plus, se spécifie et devienne autonome. [...] Cette puissance, le son ne la doit pas à des valeurs signifiantes ou de "communication" (qui donneraient plutôt le privilège à la lumière). C'est une ligne phylogénique, un phylum machinique, qui passe par le son, et en fait une pointe de déterritorialisation. Et cela ne va pas sans grandes ambiguïtés : le son nous envahit, nous pousse, nous entraîne, nous traverse. Il quitte la terre, mais aussi bien pour nous faire tomber dans un trou noir que pour nous ouvrir à un cosmos. Il nous donne l'envie de mourir. Ayant la plus grande force de déterritorialisation, il opère les reterritorialisations les plus massives, les plus hébétées, les plus redondantes. Extase et hypnose. On ne fait pas bouger un peuple avec des couleurs. Les drapeaux ne peuvent rien sans les trompettes, les lasers se modulent sur le son. La ritournelle est sonore par excellence, mais elle développe sa force aussi bien dans une chansonnette visqueuse que dans le motif le plus pur ou la petite phrase de Vinteuil. Et parfois l'un dans l'autre : comment Beethoven devient un "indicatif". Fascisme potentiel de la musique »<sup>20</sup>.

Cependant, à la différence d'autres philosophes, Deleuze et Guattari poussent l'analyse beaucoup plus loin et finissent par « sauver » la musique :

« Or quelle est l'affaire de la musique, quel est son contenu indissociable de l'expression sonore ? C'est difficile à dire, mais c'est quelque chose comme : *un* enfant meurt, un oiseau arrive, un oiseau s'en va. Nous voulons dire qu'il n'y a pas là des thèmes accidentels de la musique, même si l'on peut en multiplier les exemples, encore moins des exercices imitatifs, mais quelque chose d'essentiel. Pourquoi un enfant, une femme, un oiseau ? C'est parce que l'expression musicale est inséparable d'un devenir-femme, d'un devenir-enfant, d'un devenir-animal qui constituent son contenu. Pourquoi l'enfant meurt-il, ou l'oiseau tombe-t-il, comme percé d'une flèche ? En raison même du "danger" propre à toute ligne qui s'échappe, à toute ligne de fuite ou de déterritorialisation créatrice : tourner en destruction, en abolition. [...] La musique n'est jamais tragique, la musique est joie. Mais il arrive nécessairement qu'elle nous donne le goût de mourir, moins de bonheur que mourir avec bonheur, s'éteindre. Non pas en vertu d'un instinct de mort qu'elle soulèverait en nous, mais d'une dimension propre à son agencement sonore, à sa machine sonore, le moment qu'il faut affronter, où la transversale tourne en ligne d'abolition. Paix et exaspération. La musique a soif de destruction, tous les genres de destruction, extinction, cassage, dislocation. N'est-ce pas son "fascisme" potentiel ? Mais chaque fois qu'un musicien écrit *In memoriam*, il s'agit non pas d'un motif d'inspiration, non pas d'un souvenir, mais au contraire d'un devenir qui n'a fait qu'affronter son propre danger, quitte à tomber pour en renaître : un devenir-enfant, un devenir-femme, un devenir-animal, en tant qu'ils sont le contenu même de la musique et vont jusqu'à la mort »<sup>21</sup>.

La puissance du son et cette relation particulière à la mort constituent l'une des caractéristiques majeures de la musique moderne, qui est centrée sur le son. Je pourrai citer de très nombreux musiciens, par exemple Scelsi, qui affirmait : « La musique classique occidentale a consacré pratiquement toute son attention au cadre musical, à ce qu'on appelle la forme musicale. Elle a oublié d'étudier les lois de l'énergie Sonore, de penser la musique en termes d'énergie, c'est-à-dire de vie, et ainsi, elle a produit des milliers de cadres magnifiques, mais souvent assez vides »<sup>22</sup>, en ajoutant : « Vous voulez que je vous dise que la musique de Bach et

<sup>20</sup> MP, p. 429-430.

<sup>21</sup> MP, p. 367. Cf. aussi p. 371.

<sup>22</sup> Giancinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 131.

Mozart n'aurait pas pu faire tomber les murs de Jéricho ? Oui, c'est un peu cela »<sup>23</sup>. Par manque de temps, je vous ferai seulement écouter une musique de Fausto Romitelli :

→ **A : Romitelli : *Professor Bad Trip : Lesson I* : shunter à partir de 3'30'' [durée : 3'30]**

Il est difficile de conclure après ces quelques notes. Je vous laisse imaginer quelle pourrait être la suite de cet embryon de travail, visant à « rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes ».

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 133. Scelsi se réfère à l'*Ancient Testament*, Josué, 6, où il est raconté comment le Dieu des Israéliens les aida à conquérir la ville de Jéricho : lorsque sept trompettes « retentissantes » sonnèrent et que les Israéliens poussèrent un « grand cri », la muraille de la ville tomba sur elle-même.