

Personnages rythmiques et paysages mélodiques

Notes sur Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », chap. in *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris : Minuit (1980), p. 381-433.

1. Un *milieu* est a) un bloc d'espace-temps b) constitué par la répétition périodique c) d'une composante directionnelle (p. 384).
 - La composante est dite directionnelle parce qu'elle esquisse un centre : elle détermine momentanément un centre, elle fixe un point fragile comme centre au sein du chaos (p. 382-383).
 - a) On va du chaos à un seuil d'agencement territorial par répétition périodique d'une composante directionnelle (p. 384),
 - b) composante qui fait converger vers elle-même les matières libres non formées (ou chaotiques)
 - c) et qui gagne en partie ce pouvoir d'attraction de sa répétition réglée ou prévisible.
2. Cette composante directionnelle et périodique est différente pour chaque milieu avec lequel le vivant (vaches et vachers) entre en rapport :
 - répétition périodique de matériaux (qui constitue pour le vivant un milieu extérieur) : végétaux, minéraux, végétaux, minéraux... ;
 - répétition périodique d'une impulsion (qui constitue pour le vivant un milieu intérieur) : la faim, l'assouvissement de la faim, la faim... ;
 - répétition périodique d'états de membrane ou de peau (p. 387) (qui constitue pour le vivant un milieu intermédiaire) : le frottement contre les autres vaches ;
 - répétition périodique de sources d'énergie (qui constitue un milieu annexé) : l'herbe, l'eau, l'herbe... ;
 - répétition périodique de perceptions-actions (qui constitue un milieu annexé) : le chant, le cri, la course du cheval, le chant, le cri... — « Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien dans le chant d'Orphée » (p. 382) : le chant permet de donner une orientation, de donner des directions, par rapport à un centre.
3. Il y a *rythme* dès qu'il y a passage d'un milieu à un autre :
 - dès qu'il y a communication de milieux ;
 - dès qu'il y a coordination d'espaces-temps hétérogènes ;
 - dès qu'il y a coordination entre des répétitions périodiques différentes ;
 - dès qu'il y a coordination entre des composantes directionnelles différentes ;
 - dès qu'il y a rapport entre des répétitions ou des composantes inégales et incommensurables (p. 385) ;
 - chaque répétition de composantes produit une différence par laquelle un milieu passe dans un autre milieu (p. 385) : le chant → la plaine → l'herbe → l'assouvissement → le cri → la course du cheval → la montagne → la faim...

4. Le *territoire* est le produit d'un acte de territorialisation des milieux et des rythmes.

- Il y a sélection, extraction et composition d'aspects, de portions ou d'indices de composantes empruntés à tous les milieux : des matériaux, des produits organiques, des états de membrane, des sources d'énergie, des condensés de perceptions-actions (p. 386-387).
 - a) Par cette sélection, cette extraction et cette composition, les composantes de milieux cessent d'être directionnelles (elles cessent de fixer un centre au sein du chaos) pour devenir dimensionnelles (elles tracent, délimitent et affichent un territoire) ;
 - b) elles cessent d'être fonctionnelles (le chant cesse de déclencher le convoi) pour devenir expressives.

- Les composantes et les rythmes deviennent expressifs ; ils gagnent une constance temporelle et une portée spatiale (p. 387).
 - a) Les composantes et les rythmes deviennent des marques, des pancartes, des affiches qui délimitent un territoire.
 - b) Le chant n'a plus pour fonction d'appeler les bêtes, mais de faire entendre la vacuité de la plaine. Le pas des vaches n'est plus l'indice d'une impulsion interne, mais l'expression rythmique d'une stupeur animale. De même la reprise des meuglements.

- Les composantes devenues qualitatives ou expressives et les rythmes devenus expressifs produisent le territoire, et non pas l'inverse (p. 388). Et c'est à l'intérieur de ce territoire que les composantes et les rythmes reprennent une fonction : le chant (qui avait une fonction de signal) est devenu composante expressive, il a produit un territoire (la vacuité de la plaine) avant de reprendre une fonction (culturelle, par exemple).

- Si l'émergence d'un territoire s'explique par des composantes devenues qualitatives et par des rythmes devenus expressifs, alors l'acte de territorialisation est un acte artistique. « Le territoire serait l'effet de l'art » (p. 388).
 - a) Du coup, l'art n'est plus la propriété de l'homme ;
 - b) et du coup il faut reconnaître que certains animaux sont des artistes (p. 389) ;
 - c) alors que certains autres ne le sont pas parce qu'ils restent dans des milieux ;
 - d) comme un vacher qui ne saurait écouter que des indices et des signes resterait dans un milieu, sans jamais en tirer un territoire pour le faire sien.

- « Les composantes deviennent qualitatives ou expressives » : qu'est-ce que cela veut dire ?
 - a) L'expressivité n'est pas celle d'une impression ou d'une émotion subjective : le chant fait d'abord entendre la vacuité de la plaine, même si cette vacuité peut prendre après coup la fonction psychologique de signifier l'ennui du vacher.
 - b) Le devenir expressif est un mouvement objectif (p. 390).
 - c) La qualité expressive, ou matière d'expression, est constituante d'un domaine ou d'un plan supplémentaire autonome : le territoire « s'inscrit sur un autre plan que celui des actions » ou des émotions ou des impressions subjectives (p. 388).
 - d) On a deux plans : celui du chant territorialisant la plaine, celui du chant comme fonction psychologique territorialisée (p. 388).
 - e) Le chant est d'abord la « marque constituante d'un domaine, d'une demeure » (p. 389), d'une plaine, qui appartient au vacher qui la produit, et cette production, « une plaine-désertée-à-cinq-heures-du-soir », peut secondairement être psychologisée comme ennui d'un sujet.

- 5. Ces qualités expressives vont s'agencer les unes avec les autres pour former des motifs territoriaux et des contrepoints territoriaux.
 - D'une part, les qualités expressives ou les matières d'expression entrent les unes avec les autres dans des rapports mobiles qui vont exprimer le rapport du territoire qu'elles tracent avec le milieu intérieur des impulsions (des impressions, des émotions). Ces rapports constituent des motifs territoriaux.
 - a) Ces motifs vont *surplomber* les impulsions ;
 - b) ils vont *superposer* des impulsions ;
 - c) ils vont *insérer* une impulsion dans une autre.
 - d) Ces motifs vont donc procéder à une *reconfiguration critique des impulsions* : ils les combinent ou les neutralisent,
 - e) tout en conservant eux-mêmes une autonomie d'expression.
 - f) Exprimer ne veut pas dire rendre manifestes des impulsions internes, mais les désobjectiver (p. 390).

 - D'autre part, les qualités expressives ou les matières d'expression entrent les unes avec les autres dans des rapports mobiles qui vont exprimer le rapport du territoire qu'elles tracent avec le milieu extérieur des circonstances. Ces rapports constituent des contrepoints territoriaux.
 - a) Pour tel coup de sécheresse, tel emballement du troupeau, tel pluie soudaine, tel cycle des parcours, des composantes vont former un chant, une parole fabulatrice, une danse, etc., qui va exprimer le rapport du territoire à ces événements.
 - b) Encore une fois, cette expression garde son autonomie par rapport aux circonstances, au point que, même en l'absence de circonstances, cette expression peut conserver sa valeur de reconfiguration.

- En d'autres termes, les motifs et les contrepoints territoriaux « explorent les potentialités du milieu, intérieur ou extérieur » (p. 391). Ils n'expriment pas, ni ne représentent, ni ne signifient, des impulsions ou des circonstances (ce ne sont ni des symptômes, ni des indices, ni des signes), mais ils les rejouent sur un autre plan pour en actualiser tout le potentiel (esthétique, éthique, politique, anthropologique, etc.).
6. C'est cette double exploration des potentialités du milieu intérieur et du milieu extérieur qui a pour noms : *personnages rythmiques* et *paysages mélodiques*.
- En explorant les potentialités des impulsions (des impressions et des émotions subjectives), les motifs territoriaux forment des personnages rythmiques.
 - a) Ce n'est plus un rythme ou un motif qui serait *associé de l'extérieur* à un personnage, à un sujet, à une impulsion (p. 391),
 - b) parce que c'est *dans* le rythme ou le motif qu'*est donné le rapport* avec la tristesse ou la joie, avec le soleil, avec le danger, avec la perfection, même si le terme de chacun de ces rapports n'est pas donné (p. 392).
 - c) Par conséquent, la tristesse ou la joie, le soleil, le danger ou la perfection, passent sur un autre plan ; « ils conquièrent un autre plan » que celui de la psychologie, de la climatologie, de l'action ou de la morale : la joie et la tristesse sont devenues sonores, rythmiques ou mélodiques (p. 392).
 - d) Devenant ainsi sonore, la tristesse rythmique ou mélodique explore le potentiel de la tristesse comme émotion ou sentiment subjectif, psychologique, personnel.
 - e) Mais il y a fort à parier qu'elle actualise autre chose que du subjectif, que du psychologique, du personnel : une exploration sonore de la tristesse d'un vacher, ça peut mener dans les parages de la stupeur d'une vache...
 - En explorant les potentialités des circonstances, les contrepoints territoriaux forment des paysages mélodiques.
 - a) Encore une fois, le paysage mélodique n'est plus une mélodie *associée de l'extérieur* à un paysage,
 - b) parce que c'est *dans* la mélodie ou le contrepoint, dans et par le paysage sonore lui-même, qu'*est donné le rapport* avec un « paysage virtuel » ou avec le potentiel des circonstances qui ont pour nom le Sertão.
7. Mais avec tout cela on se trouve devant un problème de consistance, ou devant le danger de retomber dans le chaos.
- On a sélectionné, extrait et composé des aspects, des portions ou des indices de composantes empruntés à tous les milieux : des matériaux, des produits organiques, des états de membrane, des sources d'énergie, des condensés de perceptions-actions (p. 386-387).
 - Ces qualités expressives très hétérogènes se sont agencées les unes avec les autres pour former des motifs territoriaux et des contrepoints territoriaux, des personnages rythmiques et des paysages mélodiques.

- Mais comment tous ces matériaux forment-ils ensemble des motifs, des contrepoints, des personnages et des paysages (p. 403) ? Si un motif ou un contrepoint, c'est le branchement mutuel de sons, de couleurs et de gestes d'ordres, d'espèces ou de sexes différents (comme chez l'oiseau, p. 407), comment fonctionne ce branchement ?
 - a) Il faut compter sur trois actes ou opérations : des *actes intercallaires* (densifications, intensifications, renforcements, injections, truffages) ; des *actes intervallaires* (aménagement d'intervalles, répartition d'inégalités, faire des trous) ; des *actes inter-rythmiques* (superposition de rythmes disparates, articulation par le dedans d'une inter-rythmicité).
 - b) Ces actes sont autant de façons d'articuler par le dedans (p. 404).
 - c) Mais c'est peut-être la ritournelle sonore, composante la plus déterritorialisée, qui assure la consistance du territoire (p. 415) : des effets (sonores) d'ouverture du territoire en assurent la consistance (p. 411).
 - d) Ainsi, ce qui met le territoire en danger de s'effondrer ou de s'ouvrir sur un dehors en assure paradoxalement la consistance (p. 403 et 415) : c'est la puissance de déterritorialisation du son qui va faire tenir un agencement de matériaux hétérogènes.

- 8. Pourquoi le son (p. 397 et 429) ? La réponse se trouve dans l'affinité de la musique avec la métallurgie comme science nomade.
 - Pourquoi la ritournelle est-elle éminemment sonore ? Pourquoi le coefficient de déterritorialisation du son est-il plus élevé que celui de la couleur ou de la lumière ? Et pourquoi le son peut-il jouer un rôle pilote, lui qui dirige, conduit, induit des rapports entre les couleurs, les lumières, les corps ?

 - Mauvaises réponses souvent données :
 - a) Le son doit sa puissance à des valeurs signifiantes ou de communication. Réfutation : au contraire, n'est-ce pas sa puissance qui lui donne ces valeurs ?
 - b) Le son doit sa puissance à des propriétés physiques. Réfutation : ne sont-ce pas les propriétés physiques de la lumière — dématérialisation, vitesse, enveloppement, etc. — qui lui donnent la primauté sur le son ?

 - Bonne réponse :
 - a) C'est un phylum machinique qui passe par le son, et en fait une pointe de déterritorialisation (p. 429) :
 - b) une façon de traiter (former, déformer, transformer) la matière et d'en dégager les singularités,
 - c) et une façon de faire converger ces singularités vers des traits d'expression.

— Ce phylum machinique qui passe par le son, c'est celui de la métallurgie.

- a) En métallurgie et en musique, on trouve cette même façon de traiter la matière (le fer ou le son).
- b) Le métal et la métallurgie élèvent à la conscience le flux de matière (p. 510-511) ;
- c) d'où leur rapport essentiel à la musique.
- d) Une même tendance traverse la métallurgie et la musique : développement continu de la forme ; variation continue de la matière (p. 511-512).
- e) D'où la puissance de déterritorialisation du son.

Serge Cardinal
Février 2015