



HAL
open science

DE LA FLUIDITE DU MATERIAU SONORE DANS LA MUSIQUE DE PASCALE CRITON

Caroline Delume, Makis Solomos

► **To cite this version:**

Caroline Delume, Makis Solomos. DE LA FLUIDITE DU MATERIAU SONORE DANS LA MUSIQUE DE PASCALE CRITON. Rue Descartes, 2002, pp.40 - 53. hal-01789785

HAL Id: hal-01789785

<https://hal.science/hal-01789785>

Submitted on 11 May 2018

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 FLUIDITE DU MATERIAU SONORE DANS LA MUSIQUE DE PASCALE CRITON

Caroline Delume, Makis Solomos

Revue Descartes n°38, Paris, 2002, p. 40-53

LA NOUVELLE FLUIDITE DU MATERIAU

La musique s'est souvent définie par la complémentarité des matériaux et des formes : le matériau est l'ensemble des éléments sonores utilisés ; la forme de l'œuvre se construit progressivement par le déploiement du matériau dans le temps. La musique contemporaine a rejeté cette si nette distinction entre forme et matériau. Avec elle, réinventés —et non plus hérités— pour chaque œuvre, les matériaux *se composent* tout autant que les formes. C'est pourquoi il est difficile d'y délimiter forme et matériau : les matériaux n'ont plus de contours précis et définitifs ; comme les formes, ils se caractérisent par leur *fluidité*. Dans les années 1950-70, ont contribué à cette évolution le sérialisme historique, la première musique électronique, des compositeurs comme Ligeti et Xenakis, le minimalisme historique, etc. La musique spectrale a développé encore davantage la convergence du matériau et de la forme dans les années 1970-80. De la musique plus récente, enfin, l'œuvre théorique et compositionnelle de Pascale Criton, à qui est consacré cet article¹, compte parmi les plus représentatives de cette nouvelle définition des matériaux musicaux.

Née en 1954 à Paris, Pascale Criton a travaillé la composition avec Ivan Wyschnegradsky et Jean-Etienne Marie, deux pionniers de la microtonalité, ainsi qu'avec Michel Puig et Gérard Grisey. Ses compositions sont connues en premier lieu pour leur utilisation des micro-intervalles, du quart au seizième de ton, réalisables aussi bien par des instruments ordinaires que par des instruments spécifiquement accordés (piano Carrillo, guitares et violon microtonaux jusqu'à ce jour). Mais de nombreux autres aspects de sa musique contribuent également à rendre fluide le matériau, comme le montreront les quatre pièces dont certains extraits seront analysés ici : *La ritournelle et le galop*, *Entre-deux*, *l'éternité*, *Territoires imperceptibles*, *Le passage des heures*².

Dans ses écrits, Pascale Criton, qui a été marquée par l'enseignement de Deleuze, insiste sur la nécessité de se recentrer sur le sensible. Son article « La perception vive » s'ouvre par une citation de Deleuze : « Il n'y a guère d'histoire que de la perception ». Cette dernière est définie comme en perpétuelle évolution : « La perception est-elle donnée ou

¹ Une première version de cet article a paru en allemand : « Vermischte Bemerkungen zu Denken und Musik von Pascale Criton », *Musik und Ästhetik* n°22, 2002, p. 52-68. Par ailleurs, il existe encore peu de travaux sur la musique de Pascale Criton. Un premier ensemble d'écrits se trouve dans *Pascale Criton —Les univers microtempérés = A la ligne* n°1, Paris, Ensemble 2e2m, 1999, signés par David Herschel, Omer Corlaix, Makis Solomos, Roman Brotbeck, Carmen Pardo-Salgado, Jean-Claude Polack, Pascale Criton.

² *La ritournelle et le galop* (1996), pour guitare accordée en seizièmes de ton ; *Entre-deux, l'éternité* (1996), pour harpe celtique, guitare en accord variable et support numérique ; *Territoires imperceptibles* (1997), pour flûte basse, guitare accordée en seizièmes de ton (le même accord que pour *La ritournelle et le galop*) et violoncelle ; *Le passage des heures* (1998-1999), pour soprano, violon, violoncelle et accordéon (le violoniste doit disposer d'un deuxième instrument doté de quatre cordes de *ré* accordées à distance de seizièmes de ton). Ces pièces sont éditées chez Jobert. Un disque consacré à Pascale Criton sortira en février 2003 (il pourra être commandé sur le site www.ensemble2e2m.com).

pouvons-nous l'étendre, la projeter, l'expérimenter... ? Si percevoir peut être considéré comme un champ ouvert, qui se modifie lui-même au fil des dispositions et selon les points de vue, nous sommes à même de rendre audible une diversité quasi infinie de surfaces sensibles »³. La musique devient alors à l'image du corps, mais d'un corps marqué par une extrême fluidité : « Composer, décomposer, recomposer des corps sonores, faire respirer les éléments eux-mêmes —un son, un intervalle, une combinaison verticale ou horizontale, un seuil : l'élément ou corps n'est plus donné, fixé une fois pour toutes, mais il est saisi comme multiplicité, comme potentialité sensible. Il rejoint la sensibilité propre aux êtres physiques »⁴, écrit Pascale Criton. A l'idée que la « logique du vivant est en devenir —et non pas stable et simplifiable » (comme elle l'était pour la pensée mécaniciste) correspondrait donc une musique « qui se porte sur le multiple, l'interactivité, la complexité du mouvement et la formation dynamique des événements »⁵. D'où, musicalement parlant, la conception d'un matériau extrêmement fluide, en perpétuel mouvement, qui permettrait de vivifier la perception : « Sortir des objets identifiés pour composer des relations entre des variables instables, peut être une façon de réunir des champs de perception habituellement dissociés, de créer de nouvelles possibilités de postures d'écoute »⁶.

CONTINUUMS

Ce nouveau « corps » musical caractérisé par l'instabilité, le passage continu d'un état à l'autre, fera appel à l'idée (musicale) moderne de *continuum* : Pascale Criton s'est longuement penchée sur le travail d'Ivan Wyschnegradsky, qui fut le premier théoricien du continuum musical⁷. Dans sa musique, la recherche de solutions de continuité se manifeste en premier par l'utilisation de micro-intervalles, avec lesquels Pascale Criton a souvent composé. L'espace des hauteurs fait l'objet d'une expérience exploratoire des microvariations dues à des déplacements ultrachromatiques ou continus. L'écriture provoque concrètement une mutation de la pratique instrumentale pouvant aller jusqu'à la nécessité d'une lutherie spécifique. C'est le cas particulièrement avec la guitare utilisée dans *La ritournelle et le galop* et dans *Territoires imperceptibles*. Sa première caractéristique est d'être dotée de barrettes qui divisent la touche en quarts de tons (et non en demi-tons). La seconde consiste à remplacer le jeu de cordes habituel par six fois la même corde (le *mi* grave) : les quatre premières accordées à distance d'un seizième de ton, les deux dernières doublant l'accord des deux cordes médianes. Le jeu sur cet instrument transforme les habitudes au point de nécessiter une lecture de la partition sous forme d'une tablature : une portée supérieure se lit selon la norme des doigtés de guitare, une portée inférieure précise les hauteurs réellement entendues. Cet accord de la guitare provoque en lui-même une sensation inattendue et exquise : de la

³ Pascale Criton, « La perception vive », *Doce notas preliminares* n°1, Madrid, 1997, p. 166.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵ Pascale Criton, « Espaces sensibles », in *L'espace : Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 130.

⁶ Pascale Criton, « Affects et mobilité dans la musique », *Chimères* n°39, 2000, p. 29.

⁷ Cf. Ivan Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps, 1996, préfacé par Pascale Criton.

variation de timbre (deux sons aux harmoniques aussi riches que ceux de la corde grave d'une guitare, lorsqu'elles sont disposées à distance d'un seizième de ton, créent essentiellement une différence de timbre) à la variation de hauteur, le pas est infime. Pascale Criton parle précisément de l'effet de cette guitare à propos de *Territoires imperceptibles* :

« Dans *Territoires imperceptibles*, j'ai cherché à provoquer des sensations de transformation et de mobilité, à approcher des variations de matières et d'énergies au seuil de l'imperceptible. Les trois instruments solistes se tiennent dans un registre grave et se croisent sur une zone d'influence réciproque dans laquelle l'harmonie, les dynamiques et les timbres deviennent indiscernables et tendent vers de pures vitesses et de pures matières. Cette indiscernabilité est provoquée par des modes de jeu et surtout par la sensibilité très particulière de la guitare accordée en seizièmes de ton. Cet accord [...] renouvelle les relations instrumentales : modifications du temps de résonance, masquage des timbres, passage imperceptible du son bruité au son voisé. Il introduit une énergie qui modifie la perception des sources dans les croisements de tessitures, de timbres et de tempéraments. L'univers microtempéré me permet d'entraîner la perception par-delà ses habitudes, de pénétrer dans les variations infimes du temps et du mouvement, d'exprimer des sensations de mutation »⁸.

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. Alors que l'entretien des sons joués sur des instruments à cordes frottées permet d'obtenir une parfaite continuité des glissandos, la continuité n'est réelle à la guitare qu'avec l'usage du *bottleneck* : ce tube de métal abolit la division de la touche par les barrettes en glissant au-dessus des cordes.

Dans *Entre-deux, l'éternité*, le changement progressif de l'accord de la guitare par un tourneur de cheville installé à la gauche du guitariste est particulièrement subtil (**exemple 1**). Le glissement de hauteur des quatre cordes successivement désaccordées n'est pas perceptible d'une façon linéairement continue : il est effectué d'une manière régulière au sein d'un mouvement de positions d'accords arpégés constamment changeantes. L'attaque de la corde mobile est réitérée circulairement à l'intérieur de l'arpègement et son déplacement provoque une sensation proche du vertige.

Les continuums mis en œuvre par ces gestes se manifestent souvent au travers d'un étirement du temps. C'est ainsi que le désaccord progressif de la guitare dans *Entre-deux, l'éternité* est effectué sur une durée suffisamment longue pour éprouver intensément le changement des hauteurs. La transformation continue et très lente de la hauteur, qui s'apparente au glissando, devrait plutôt être décrite comme un glissement très fin. L'**exemple 2** extrait de *Territoires imperceptibles* (lettre J) illustre parfaitement ces situations : à l'unisson, les trois instruments quittent un *sol* et glissent vers un *fa* (le mouvement se prolongera ensuite jusqu'au *mi*) durant 32 secondes. De même, l'attention portée à la finesse de division de l'octave est d'autant plus importante que les déplacements sont lents. Dans *La ritournelle et le galop* (système 6), un arpège continu monte très progressivement chaque degré d'un seizième de ton : le guitariste parcourt un ton et trois seizièmes de ton en vingt secondes (**exemple 3**).

Ces variations infimes affectent bien évidemment d'autres dimensions que les hauteurs : les intensités, les modes de jeu, le « grain ». On peut le constater dans l'exemple déjà donné de *Territoires imperceptibles* (**exemple 2**), qui met en jeu des crescendos et diminuendos

⁸ Texte de présentation de *Territoires imperceptibles* distribué lors de la création de la pièce, Radio France, 21 mars 1998.

longs (et asynchrones entre les trois instruments dans le second 10/4, ce qui accentue l'impression d'une entité auscultée de l'intérieur), des variations de la pression de l'archet du violoncelle (dans le second 10/4 : « sans pression » puis « accentuer dans le son ») et des variations fines de la vitesse du *rasgueádo* de la guitare⁹ (dans le second 10/4 : deux traits verticaux puis trois au-dessus de la portée).

En ce qui concerne l'infinie variabilité du « grain », on devrait mentionner le travail très minutieux que réclame Pascale Criton de ses instrumentistes quant au mode d'entretien du son. Ainsi, au guitariste, elle demande des *rasgueádos* (avec parfois une indication quant au nombre de doigts) de vitesse variable, comme il vient d'être dit, mais aussi des arpèges de tout type, des trilles continus de main gauche seule (la corde n'est pas réattaquée par la main droite) —cette technique, spécifiquement guitaristique, est parfois demandée au violoncelle dans *Territoires imperceptibles*. Rares sont les passages où une corde résonne sans être entretenue. Ainsi, *La ritournelle et le galop* commence par des accords qui résonnent (comme pour exposer l'accord de l'instrument), suit une ritournelle (mélodie) et le reste est composé de sons entretenus en continu, même si, à l'intérieur de ce continuum, émergent parfois des notes ponctuelles. En ce qui concerne les cordes frottées, on notera que, pour le violon en seizièmes de ton du *Passage des heures*, Pascale Criton demande l'arpeggiando de l'archet pour réaliser des bisbigliandos. Par ailleurs, les trilles abondent pour les cordes frottées. Enfin, elle requiert d'elles des trémolos avec vitesse variable de l'archet, comme dans *Le passage des heures*, avec ses trois vitesses. Dans la même pièce, on trouve aussi cinq vitesses demandées pour les vibratos (de vibrato « lent » jusqu'à vibrato « très serré », expliqué comme « frémissement très rapide ») (**exemple 4**).

La musique de Pascale Criton élabore également des continuités de timbre très finement construites. Dans l'**exemple 5**, extrait de *Territoires imperceptibles* (lettres M-N), les trois instruments jouent à l'unisson sur l'harmonique *ré*, faisant ainsi appel à la quasi-fusion de leurs timbres. Puis, ils s'en écartent progressivement, redécouvrant alors leur identité. Ce même exemple montre comment un passage continu peut être instauré entre le un et le multiple : par le jeu sur l'identité-différence dont il vient d'être question, mais aussi, au sein de chaque instrument, par la variation de densité, qui fait découler le multiple du un (ou l'inverse). On notera que Pascale Criton, en faisant souvent jouer les instruments dans un même registre, ne les envisage pas comme des individualités séparées, mais comme des moyens d'épaissir un son (unique). D'une manière plus générale, elle se situe dans une conception très homophonique (harmonique) de la musique, dirions-nous, aux antipodes de la tradition polyphonique : ses œuvres sont comme le déroulement d'un seul son passant par plusieurs états, un son caractérisé par des épaisseurs variables. Pour revenir au continuum de timbres, nous pourrions aussi citer le fondu-enchaîné des sons-voyelles de la voix du *Passage des heures*. En ce qui concerne la guitare, lorsque les doigts de la main gauche touchent les cordes sans appuyer contre la touche, les hauteurs déterminées sont perceptibles mais étouffées. Ces positions jouées en roulements *rasgueádos* laissent émerger les sons de percussion provoqués par le dos des ongles (de la main droite) sur les cordes, de sorte que l'on entend à la fois les hauteurs déterminées données par la main gauche et les roulements de sons percutés (qui sont d'autant plus aigus que la main droite est près du chevalet). Le

⁹ *Rasgueádo* : roulement de tous les doigts de la main droite, un mode de jeu très utilisé dans le flamenco.

déplacement de la main droite plus ou moins près du chevalet entraîne un glissement de hauteur des sons percutés. Les passages continus indiqués « sons indéterminés » (fréquents dans *La ritournelle et le galop* et dans *Territoires imperceptibles*) lors desquels se superposent les sons étouffés et les glissements de sons percutés jouent sur la mobilité de l'effet de profondeur du timbre global.

Avec la démultiplication des continuums s'instaure un espace global ausculté de l'intérieur, comme au microscope : le « corps » sonore est à l'image du corps réel dont les sensations ne peuvent être discrétisées que si l'on fait intervenir le langage. Voilà une musique qui ne « parle » pas, mais qui « vibre » —au sens littéral si l'on pense aux cordes du violoncelle et de la guitare ou à la colonne d'air du tuyau de la flûte, au sens métaphorique si l'on se réfère à la notion de « corps » musical.

La forme des œuvres de Pascale Criton est cependant le lieu par excellence des continuums, du réseau très dense de relations. Elle est à l'image d'un corps qui prend progressivement conscience de ses sensations. 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. Ainsi, la forme de *Territoires imperceptibles* est marquée par l'impossibilité de délimiter des parties claires qui s'emboîteraient les unes dans les autres selon la logique d'un discours. D'autre part, les multiples transformations progressives ramènent souvent cette œuvre à un même point, le *mi* grave qui sert de base à l'accord de la guitare. Cependant, ce retour n'est qu'une apparence, ce point n'est jamais le même en réalité : ce « fondement » n'est que le « territoire » d'un corps —sa délimitation des autres corps si l'on préfère— dont l'exploration conduit à remettre en cause l'idée même de fondement et de territoire comme définitifs. Le retour au *mi* n'est là que pour autoriser de nouvelles transformations et non pour réaffirmer une possession. Voici une brève description du début de *Territoires imperceptibles* qui éclaircira peut-être ces mots sur la forme. De la lettre A de la partition jusqu'à la lettre F (environ 3'20" de musique), on pourrait distinguer quatre « moments » —« moments » pour éviter le mot « partie », car ces moments s'enchaînent d'une manière très continue. Avec le premier, sur un *rasgueado* à hauteurs indéterminées de la guitare, entre *pianissimo* un *sol* en harmonique du violoncelle, puis un même *sol pianissimo* de la flûte, avant que la guitare, timbrant progressivement son jeu, laisse émerger des hauteurs qui, par un glissement imperceptible vers le grave (plus ou moins à partir du *sol* en question) amènent pour la première fois le *mi* grave ; cela aboutit à un travail sur la tierce mineure *sol-mi* par des trémolos ou vibratos à vitesse variable. Puis (à 0'56", lettre B de la partition), commence une première « envolée » : la flûte continue à explorer d'une manière fragmentée cette tierce, alors que le violoncelle et la guitare tentent de quitter le *mi*, mais pour y revenir sans cesse. Survient ensuite (à 1'38", milieu de la lettre C) une seconde « envolée » : le *mi* est toujours affirmé à la guitare et au violoncelle (malgré de légers glissements de la guitare), mais la flûte s'élance vers l'aigu ; elle finit néanmoins par aboutir sur des harmoniques du *mi*. Enfin (à 2'38", lettre E), partant d'un *ré#* à l'octave du *mi*, le violoncelle et la guitare glissent pour aboutir à un *si*, quinte à l'octave du *mi*, qui le suppose donc omniprésent ; la flûte aboutira aussi à la même note. Pour résumer : plusieurs transformations progressives explorent le

« corps » —selon l'expression « corps acoustique »— que constitue le *mi*, depuis sa « base » jusqu'à sa reconstitution virtuelle (le *si* final), en passant par sa « tête » (ses harmoniques).

SEUILS

Les microvariations du son provoquent continuellement des situations de déséquilibre de l'émission sonore que l'on peut décrire comme des effets de seuil. Effets de seuil : on pourrait sur ce point citer Gérard Grisey, duquel Pascale Criton se sent proche, qui a défini sa musique comme « liminale » : « La musique des *Espaces Acoustiques*¹⁰ peut apparaître comme la négation de la mélodie, de la polyphonie, du timbre et du rythme comme catégories exclusives du son, au profit de l'ambiguïté et de la fusion. Les paramètres n'y sont qu'une grille de lecture et la réalité musicale réside au-delà, dans les seuils où s'opère une tentative de fusion. *Liminal* est l'adjectif que je donnerais volontiers à ce type d'écriture ; plus volontiers en tout cas que celui de *spectral*, entendu souvent aujourd'hui et qui me semble trop limitatif »¹¹. Cependant, Pascale Criton va plus loin que Grisey. Ce dernier se réfère aux catégories traditionnelles de la musique et —de même que Tristan Murail— a illustré l'écriture « liminale », la recherche de seuils, essentiellement par l'ambiguïté hauteur-timbre. La musique de Pascale Criton, quant à elle, de par son travail sur les continuums, est à même de déployer des seuils à tout instant et de plusieurs manières : elle est toute entière liminale.

En effet, dans sa musique, la ténuité des passages continus rencontre des effets de seuils. 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 nœuds¹² de la corde vibrante ou au régime vibratoire dans le tuyau. Par exemple, dans *La ritournelle et le galop*, section I, le barré non appuyé qui glisse de la case V à la case III du manche de la guitare fait apparaître successivement, sous le jeu en *rasgueádo*, les partiels des cordes à vide : *mi* (double octave), *sol dièse*, *si*, *ré*. Avec la flûte, certains modes d'émission sont instables d'une manière analogue, par exemple, les multiphoniques. 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). Le résultat sonore de l'association de valeurs différentes de ces « paramètres » (par exemple, jeu de l'archet sur le chevalet, sans pression, en trémolo, avec la main gauche en harmonique

¹⁰ Cycle de Grisey comprenant *Prologue*, *Périodes*, *Partiels*, *Modulations*, *Transitions* et *Epilogue*, composé de 1974 à 1985.

¹¹ Gérard Grisey, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », in *Le timbre, métaphore pour la composition*, textes réunis et présentés par Jean-Baptiste Barrière, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 377.

¹² Les nœuds d'une corde vibrante sont les points de la corde qui donnent les premiers harmoniques.

artificielle) n'est pas prévisible. Avec la guitare, lorsqu'une position de la main gauche passe progressivement de doigts appuyés à non appuyés, les hauteurs perçues deviennent de plus en plus bruitées, jusqu'à aboutir aux « sons indéterminés » qui étaient mentionnés précédemment. Pour revenir à la flûte, le souffle relâché dans le jeu de l'instrumentiste fragilise l'émission des hauteurs ou permet de faire entendre des partiels aigus du son doigté. Ce mode de jeu est précisé par l'indication « W.T. » (*whistle-tone*, c'est-à-dire sifflement d'embouchure).

Ce type de son à la frontière du perceptible, qui se trouve généralement en fin de séquence, est très fréquent. Dans le *Passage des heures*, on trouve par exemple l'indication « murmuré, dans un souffle », puis « quasi souffle » sur un *mi* grave de la chanteuse (systèmes 25-26 : **exemple 6**), et l'indication « à peine audible » sur le très aigu *do# 7* joué à l'unisson par les trois instruments. Dans *Territoires imperceptibles*, l'archet du violoncelle en trémolo avec une « pression relâchée » sur le chevalet émet un son indéterminé indiqué « à peine un filet audible » (système 37). Ce son tenu est accompagné par un *whistle-tone* de la flûte basse et un *rasgueádo* de guitare sur position étouffée précisée « très blanc ». La texture fine de cette section R du trio travaille à la lisière du perceptible tout en donnant à entendre l'oscillation des disparitions sous la superposition de chacun des instruments. Dans *Entre-deux, l'éternité*, les arpèges répétés de harpe celtique joués « en se perdant » se masquent derrière l'arpège continu de la guitare et de la bande (lettre U1 : **exemple 7**). Le relâchement du souffle ou de l'énergie du geste semblent liés à l'épuisement de chaque moment, et tout particulièrement à la fin des œuvres. Cette *dépression énergétique* accompagne le plus souvent un mouvement descendant des hauteurs. La fin d'*Entre-deux, l'éternité* est une disparition progressive des sons glissés descendants de la bande magnétique. *Territoires imperceptibles* se termine par une ligne de fuite des glissés de cordes sur un souffle de flûte, avec un « trémolo quasi inaudible » de violoncelle. La fin instrumentale du *Passage des heures* est « à peine audible ».

Dans la musique de Pascale Criton, rares sont les cas de coupure nette du son. En outre, ceux-ci se produisent plutôt avec une dynamique forte (comme dans *Entre-deux, l'éternité*, juste avant la lettre Q) : c'est dire que, dans ces passages, la musique souligne l'effet de coupure —douloureux— plutôt que la coupure elle-même. En règle générale domine, comme il vient d'être dit, l'épuisement propre à chaque moment, comme si l'on recherchait à atténuer la disparition. Ou, inversement : comme si tout était disparition...

LEGENDE DES EXEMPLES

- Exemple 1. *Entre deux, l'éternité* (réduction) : changement progressif de l'accord de la guitare
© éditions Jobert
- Exemple 2. *Territoires imperceptibles* : systèmes 18-19
© éditions Jobert
- Exemple 3. *La ritournelle et le galop* : système 6
© éditions Jobert
- Exemple 4. *Le passage des heures* : préface : explications pour les vibratos
© éditions Jobert
- Exemple 5. *Territoires imperceptibles* : systèmes 24-26
© éditions Jobert
- Exemple 6. *Le passage des heures* : systèmes 25-26
© éditions Jobert
- Exemple 7. *Entre deux, l'éternité* : systèmes 52-53
© éditions Jobert