



HAL
open science

Le sensible et l'intelligible. Notes sur Pascale Criton

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Le sensible et l'intelligible. Notes sur Pascale Criton. A la ligne n°1, Paris, Ensemble 2e2m, 1999, p. 29-42, 1999. hal-01789841

HAL Id: hal-01789841

<https://hal.science/hal-01789841>

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.

Le sensible et l'intelligible. Notes sur Pascale Criton

Makis Solomos

A la ligne n°1, Paris, Ensemble 2e2m, 1999, p. 29-42

"Le même, lui, est à la fois penser et sentir"

Κριτων

La musique de Pascale Criton explore ces espaces et ces temps, à la fois infinis et finis, qui relient le sensible et l'intelligible. Artefact total, pur produit d'un travail, d'une composition et donc d'une intelligence, elle génère des sensations, des émotions au sens étymologique et est donc sensible. Inversement, les réactions quasi physiques qu'elle suscite ne sont pas le fruit de ma propre perception défaillante, d'une imagination projetante, elles sont calculées, précisées, construites. En ce sens, elle hérite de, intensifie et radicalise cette tradition récente où la musique renoue avec la puissance du son grâce à une maîtrise accrue du matériau (ou l'inverse). J'aimerais dans ces quelques notes montrer cette indissociabilité nouvelle de l'intelligible et du sensible d'abord par l'interprétation de quelques textes de Pascale Criton, puis par un début d'analyse d'une de ses œuvres récentes, *Territoires imperceptibles*.

Pascale Criton, qui compte parmi les quelques compositeurs-théoriciens et écrit régulièrement des articles pour préciser sa pensée, souligne l'importance pour elle d'une "expérience du sensible", d'une musique centrée sur la sensation. Son écrit "La perception vive" —qui s'ouvre par une citation de Deleuze: "Il n'y a guère d'histoire que de la perception"— débute ainsi:

"La perception est-elle donnée ou 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. [...] Habitons-nous réellement — pleinement— ce monde ou sommes-nous ballotés à sa marge, échoués quelque part dans les replis d'une périphérie infinie, aspirés, emportés sans que nous sachions bien nous dire les uns les autres ce que nous pouvons, ce que nous attendons? Cette remarque apparemment pessimiste provient tout au contraire d'une réflexion sur le désir et l'urgence de se réapproprier des territoires sensibles, du soin de les matérialiser et de les projeter. Face à cette sensation d'irréalité, il m'est devenu important de recentrer le contenu de la musique sur les affects et l'expérience du sensible"¹.

D'un constat (cette "sensation d'irréalité", synonyme peut-être d'insensibilité) et d'une question (peut-on créer de nouvelles manières de sentir?) surgit une double volonté: se focaliser sur le sensible et tenter de redéfinir et d'étendre son contenu. La musique est alors définie comme le champ d'expérience de l'infinité de mes sensations, qu'elle me permet d'éprouver en les rendant (presque?) audibles.

Comment renouveler le contenu de la perception, comment libérer de leur carcan les sensations? En faisant appel à l'intelligible. Par intelligible, j'entends précisément l'idée de considérer que ces sensations, pour liées qu'elles soient à mon corps, qui m'est donné, ne sont par pour autant des faits bruts,

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

saisissables —c'est cette saisissabilité qui conduit à leur épuisement, à l'insensibilité, dont l'ultime résidu est une dernière sensation, celle d'irréalité. Cela suppose alors, puisque c'est la musique qui me permettra d'éprouver ces sensations, une œuvre musicale elle aussi non-saisissable: une œuvre où tout se transforme sans cesse, est en devenir. La notion de sensible rejoint ici l'idée de "sensibilité aux causes initiales" des théories dites du chaos (le battement d'aile d'un papillon peut causer un déluge), idée qu'évoque en passant Pascale Criton dans un autre texte².

La musique sera alors à l'image du corps, mais d'un corps non-saisissable comme il vient d'être dit: "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"³, écrit Pascale Criton. A l'idée relativement récente 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"⁴. L'explication (et peut-être composition) organiciste de la musique, que l'on doit à des théoriciens allemands du début du XIX^{ème} siècle (et peut-être à des compositeurs comme Beethoven) prend ici une forme nouvelle, sous l'impulsion de cette vision du monde qu'offre la science moderne. La musique est à nouveau appréhendée comme un corps, mais sa description ne mise plus sur sa mécanique ou sur l'identification de ses supposées cellules: elle s'intéresse à ses transformations inattendues.

Ce nouveau "corps" musical caractérisé par l'instabilité, le passage très continu d'un état à l'autre, fera appel, on l'aura sans doute compris, à l'idée (musicale) moderne de *continuum*: Pascale Criton s'est longuement penchée sur Ivan Wyschnegradsky, compositeur dont on joue peu d'œuvres aujourd'hui, mais qui fut le plus solide théoricien du *continuum* musical⁵. A l'encontre de toute la tradition musicale qui enfouit au plus profond le *continuum* pour se livrer à la combinatoire d'entités discrètes (hauteurs et rythmes), il s'agit ici de le mettre à nu.

Le lieu et le temps du *continuum*, en termes musicaux, est le son lui-même qui, en outre, sera appréhendé comme un espace à *construire*. Le son lui-même, car c'est à ce niveau que peut surgir le monde des transformations tellement fines que les sensations rendues audibles en deviennent insaisissables et infinies. "Si le plan était autrefois dépendant de notes (hauteurs) fixées et des règles d'un système préétabli, le plan compositionnel remonte aujourd'hui aux sources de la production du son"⁶, écrit Pascale Criton.

²Cf. Pascale Criton, "Espaces sensibles", dans *L'espace: Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos, Paris, l'Harmattan, 1998, p.136.

³Pascale Criton, "La perception vive", *op. cit.*, p.167.

⁴Pascale Criton, "Espaces sensibles", *op. cit.*, p.130.

⁵Cf. Ivan Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps, 1996. Cet ouvrage est précédé d'une introduction de Pascale Criton, "Wyschnegradsky, théoricien et philosophe".

⁶Pascale Criton, "Espaces sensibles", *op. cit.*, p.134.

Le son appréhendé comme un espace à construire, car la métaphore du corps musical n'est pas prise à la lettre. Si l'on prenait le son comme une donnée naturelle, sans aucune possibilité d'y faire glisser l'intelligible, on retomberait dans l'univers des sensations mécanistes, des réflexes pavloviens. "Ce niveau d'organisation et de composition [situé "aux sources de la production du son"] est comme plongé dans un plan illimité des intelligibles à sensibiliser, des possibles à rendre audibles, plan qui connecte chaque auteur par son "art de faire" et sa technique, avec un *continuum* illimité de relation, de structuration des rapports sonores, avec un potentiel absolu du phénomène acoustique"⁷, ajoute-t-elle dans le même texte. Ailleurs, elle précise: "Le compositeur devient un "constructeur"⁸. On en vient ainsi à l'idée d'une musique conçue selon le principe d'une "carte sonore"⁹, c'est-à-dire comme un réseau de relations très fines et en devenir, relations élaborées par le compositeur.

Le "corps" musical perd de ce fait son opacité. L'intelligence qui le traverse alors peut éveiller le sensible, les sensations du corps véritable, conçues, elles aussi, comme un tissu de relations. Écoutons encore Pascale Criton:

"Pour frayer le chemin de perceptions vives et réaliser des états de variabilité sensible, deux niveaux s'entremêlent: un plan logique se noue à un plan de sensation. Il faut la rencontre d'une stratégie d'organisation avec un plan plus existentiel dont la tension est la capture d'une sensation dans toute son exigence et sa portée. [...] Il faut d'un côté établir une cartographie sonore avec un champ de développement de milieux, de fonctions, de variables et de l'autre dresser un réseau sensible dans lequel certains types d'intensité vont pouvoir prendre forme. Ces deux niveaux ne cessent d'interagir, de s'influencer et de se déterminer l'un l'autre: ils ont chacun leur part de contenu et d'expression"¹⁰.

Territoires imperceptibles, pour flûte basse, guitare accordée en seizièmes de ton et violoncelle, fut composé en 1996-97 et créé en 1998¹¹. Les trois instruments doivent être légèrement sonorisés, avec deux microphones

⁷ *Ibid*, p.135.

⁸ Pascale Criton, "Continuum sonore et schèmes de structuration", dans *Musique, rationalité, langage. L'harmonie: du monde au matériau = Cahiers de philosophie du langage* n°3, numéro sous la direction d'Antonia Soulez, Paris, l'Harmattan, 1998, p.75.

⁹ *Ibid*, p.74.

¹⁰ Pascale Criton, "La perception vive", *op. cit.*, pp.167-168.

¹¹ Radio-France, 21 mars 1998, avec Pierre Roullier (flûte), Didier Aschour (guitare) et Hervé Derrien (violoncelle). Voici le texte rédigé par Pascale Criton pour la présentation de l'œuvre lors de cette création: "Dans *Territoire 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 —que l'on entend ici pour la première fois— 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".

spécialement pour la guitare¹², mais l'univers est purement acoustique, même s'il donne souvent l'impression de transformations électroniques, tellement les métamorphoses sonores sont fines. L'œuvre dure quelques quinze minutes¹³.

La recherche du *continuum* sonore se manifeste en premier par les micro-intervalles, avec lesquels Pascale Criton a souvent composé¹⁴. Dans *Territoires imperceptibles*, la flûte et le violoncelle jouent en quarts de ton et, surtout, la guitare est accordée en seizième de tons. Au lieu des six cordes habituelles, cette nouvelle guitare possède six cordes de *mi* grave, les quatre premières accordées à distance d'un seizième de ton, les deux dernières doublant l'accord des deux cordes médianes. Les frettes forment des intervalles de quarts de ton. Sur la partition, Pascale Criton fournit deux portées: celle supérieure constitue une tablature (pour faciliter le jeu de l'interprète); celle inférieure donne le résultat entendu. Ce dernier constitue en lui-même la source d'une sensation inattendue et exquise: de la 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 explore le *continuum* de plusieurs autres manières, en faisant appel à des transformations très continues. *Territoires imperceptibles* est souvent constitué de très légers glissements de hauteur —tellement fins que je préfère parler de "glissement" plutôt que de "glissando—, à la manière de l'ex.1 où, à l'unisson¹⁵, les trois instruments quittent un *sol* et glissent d'un *fa trois quarts de ton* vers un *fa bécarre* durant presque 14 secondes:

Exemple 1

Ces variations infimes peuvent aussi affecter les intensités, les modes de jeu, le "grain", comme on peut le constater dans le même exemple: crescendos et diminuendos longs (et asynchrones entre les trois instruments dans le second 10/4, ce qui accentue l'impression d'une entité auscultée de l'intérieur); variations de la pression de l'archet du violoncelle (dans le second 10/4: "sans pression" puis "accentuer dans le son"); variations fines de la vitesse du *rasguéado* de la guitare¹⁶ (dans le second 10/4: deux traits verticaux puis trois au dessus de la portée).

Pascale Criton met aussi en œuvre un *continuum* de timbre entre les trois instruments. Dans l'ex.2, ceux-ci jouent d'abord l'harmonique *ré*, faisant ainsi

¹²Cf. notice du concert cité: sonorisation à droite en mode de jeu normal et à gauche en mode de jeu sur le manche.

¹³Je remercie Pascale Criton de m'avoir fourni l'enregistrement de Radio-France ainsi que le manuscrit de la partition.

¹⁴Piano en seizièmes de ton dans *Mémoires* (1982), *Déclinaison à l'ombre des choses familières* (1985, avec bande), *La forme incontournée* (1985, avec piano "classique"), *L'étendue inclinée* (1985, avec soprano, flûte, clarinette, violon et violoncelle), *Bifurcations* (1994, avec violoncelle et piano "classique"; existe aussi une version pour violoncelle, piano "classique" et bande). Piano accordé en quarts de ton irréguliers dans *Thymes* (1987-88, avec électronique). Guitare comme dans *Territoires imperceptibles* dans *La ritournelle et la galop* (1996).

¹⁵La flûte basse sonne *octava bassa*.

¹⁶Roulement de tous les doigts de la main droite, un mode de jeu très utilisé dans le flamenco.

appel à une quasi-fusion de leurs timbres. Puis, ils s'en écartent progressivement, redécouvrant alors leur identité.

Ex.2

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).

Avec la démultiplication des *continuum(s)* 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 de *Territoires imperceptibles* —c'est-à-dire l'évolution du matériau de l'œuvre durant les quinze minutes de sa durée globale: de forme au sens traditionnel du terme il n'en existe pas— est cependant le lieu par excellence du *continuum*, du réseau très dense de relations. Cette "forme" est à l'image d'un corps qui prend progressivement conscience de ses sensations. L'existence de cette forme dans le temps ne doit pas masquer le fait qu'il n'y a pas de déroulement linéaire. D'une part, *Territoires imperceptibles* est marqué 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 à un même point, le *mi* grave qui sert de base à l'accord de la guitare. Enfin, 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 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 *rasguéado* 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 tremolos 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'élançait 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).

Maintenant, quelles sensations éveille *Territoires imperceptibles*? Vouloir les nommer, ce qui signifie les passer par le crible du langage et donc les discrétiser, n'aurait pas de sens, le lecteur l'aura compris, puisque l'essentiel est précisément d'ouvrir au sensible par sa non-saisissabilité. Je ne peux cependant m'empêcher d'évoquer quelques sensations fortes qu'éveille en moi cette musique. Sensation de "chute" permanente d'abord, au contenu sexuel latent pour ne pas dire manifeste, si l'on en croit le docteur Freud: l'œuvre est largement dominée par de très légers glissements vers le grave (rares sont les glissandi vers l'aigu). Sensation ensuite d'opacité, générée par la couleur sombre (grave) des trois instruments, mais une opacité amicale et non hostile ou menaçante. Ou encore, sensation fréquente d'abîme, due à des silences qui emmagasinent la résonance. Et, bien sûr, sensation de sensation: il faut sans cesse tendre l'oreille pour entendre les micro-variations, pour suivre le quadrillage de cette cartographie sonore que constitue la forme de l'œuvre, ce qui a pour conséquence de mettre le corps dans un état d'hypersensibilisation.

éventuellement: mettre à la fin du texte les pp.1-3 de la partition