Variables, process et degré zéro

par PASCALE CRITON

Abstract

I will present in this article a set of works that have in common to explore the variability of sound, in particular through the modification of the usual tuning of instruments. In these different pieces – *Circle Process* (2012) for violin and *Chaoscaccia* (2014) for cello, both tuned in 1/16th of a tone; *Trans* (2014) for two guitars tuned in 1/12th of a tone and *Wander Steps* (2018) for two accordions tuned in 1/4th tone, joined by the onde Martenot in *Circa* (2019) – the transformations of tunings move the musicians's markers and demand a re-learning (re-adaptation) to the instrument. If this "critical" disposition brings a degree of non-consistency, it is also an opportunity to renew the instrumental gesture, to question the possibility of creating other references and notations, to give shape to figures, tensions and new expressive articulations.

I - Consistances

> L'art et la philosophie recoupent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même manière de le peupler, ici constellations d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts. L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts.
>
> Gilles Deleuze (1991: 64)

La musique développe un champ de pensée propre, différent de la philosophie. Deleuze souligne la nécessité d'affronter un plan ouvert de la pensée et de favoriser l'émergence de connexions nouvelles, hétérogènes, imprévisibles. Il s'agit de « tracer un plan de consistance » qui s'oppose aux stratifications nombreuses, culturelles, historiques, qui homogénéisent les systèmes de signes et enrayent le dynamisme des flux. Ce qu'il désigne par *chaos* est une potentialité — ou machine abstraite — animée de vitesses infinies qui ne ferait place à aucune relation productive sans un geste de (re)composition. Le *chaos* est une source d'infini, mais doit faire l'objet d'une opération de la pensée, une extraction de

déterminations et leur mise en relation. Deleuze met en évidence la communauté de cette tâche en art et en philosophie tout en soulignant leur différence de position envers l'infini. Il distingue d'une part, le plan d'immanence de la philosophie et d'autre part, le plan de composition de l'art qui relève des sensations : « L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action de figures esthétiques » (Deleuze 1991: 186). Les deux tendances — vitesses infinies et stratifications — s'opposent et s'entrecroisent pour produire des « entre-deux » et faire place aux rythmes différentiels de l'actualisation.

J'ai eu la chance d'assister aux séminaires de Deleuze dans les années 1970 et le plaisir de nouer une relation d'échange durable avec lui autour de la musique (Criton 2005). Sa curiosité envers le rôle du chromatisme en musique a été le point de départ de notre rencontre — il se trouvait, par une heureuse coïncidence, que je m'intéressais au chromatisme et aux micro-intervalles, objet de mes recherches musicales et musicologiques. Sa manière de penser, oblique, transversale, déstabilisait profondément les acquis que j'avais en musique (je n'avais que vingt ans !). Bien que les connexions qu'il proposait ne remettent pas en question les principes techniques et « opératoires » propres à la musique, les extensions qui surgissaient de mises en parallèles singulières — comme le chromatisme et la machine de guerre — faisaient apparaître un espace de pensée absolument inédit. J'étais fascinée par cette ouverture qui faisait naître de nombreux paradoxes et bousculait les certitudes.

Je découvrais un élargissement considérable de l'enjeu d'un chromatisme généralisé, éclairé à nouveaux frais par une pensée des individuations et des multiplicités. Ainsi le chromatisme était associé à des formations par contamination, résonnait avec l'enjeu de processus moléculaires. Ceux de *coupure*, *rythme* et *diagonale* venaient s'opposer aux vitesses infinies de la machine abstraite et se combiner avec la tendance chaotisante de la molécularisation. La notion de couplage et de jeu différentiel se tient dans l'entre-deux, dans la production d'une diagonale, d'une activité percolatrice toujours renouvelée. C'est dans la possibilité de liaison, ou de mise en relation qu'apparaît la force de la production d'une diagonale capable de jouer sur des bifurcations et des connexions entre éléments épars. La conception sémiotique, polyvalente, du rythme qui en découle s'associe aux possibilités de rupture dans d'innombrables régimes de signes : le rythme contre la mesure, le rythme contre la forme est un déploiement de possibles qui renvoie avant tout à des rapports dynamiques et à un devenir expressif.

Ces rapprochements de domaines exogènes — éthologiques, biologiques, anthropologiques, politiques — mettaient la musique en situation avec un dehors. Non pas un dehors constitué, mais la possibilité d'une place à jouer dans l'image de la pensée. Si ces hybridations pouvaient sembler expérimentales, elles résonnaient souvent avec une pensée dynamique du temps, en littérature, en arts, en sciences. Proust, respectivement lu par Deleuze et par Guattari au moment de leur travail à quatre mains, est en quelque sorte le terrain de fermentation de cette image de la pensée transversalisante, apte à la formation

des composés de sensation, à la prise de forme par le jeu rythmé du retour et de la différence intensive. Le nexus de cette composition transversale relie des signes disparates, les place en situation intensive, expressive, *via* des opérations de codages et de transcodage, une idée qui traverse *Mille-Plateaux* et multiplie les connexions entre la musique et le monde. Deleuze et Guattari se référaient volontiers, concernant la musique, aux ruptures conceptuelles post-années 50, celles d'une musique expérimentale qui ne se définit pas par l'entretien d'une tradition, mais au contraire par sa capacité d'invention et par ce qu'elle met en connexion (Criton 2015). De ce point de vue, la philosophie de Deleuze et Guattari se situe de plain-pied avec les individuations paradoxales et « sans identité » qu'ils attribuent à la musique, et notamment avec l'élaboration de rapports directs ou *matériaux-forces* (Deleuze 1978).

Cette position confortait mon intérêt pour les expérimentations micro-intervalliques et pour le jeu des petites différences. Je m'intéresse en effet, depuis les années 1980, à la variabilité du son et à sa réalité complexe, en particulier aux aspects micrologiques qui interrogent notre perception et notre cerveau. Je m'intéresse aux comportements acoustiques et j'aime travailler au niveau des « conditions de production » du son, au niveau des instruments à proprement parler, dont je modifie l'accord, ou encore de dispositifs d'écoute qui permettent de percevoir l'information vibratoire de diverses façons (Criton 2018). Les caractéristiques du son s'expriment selon d'infimes différences intensives et temporelles et la micro-variation du son suscite un intérêt accru pour l'expérience de l'écoute subjective. La recherche de techniques de jeu destinées à des instruments accordés de façon microtonale par exemple, est un champ d'individuation passionnant (Criton & Kanach 2019). C'est un formidable terrain pour mettre à l'épreuve un peu de « corps sans organes », disons une part de degré zéro, et expérimenter des possibilités de choix, des processus de subjectivation: quels rapports aux signes, pour quelle expérience d'écoute ? Quels rapports entre le geste, le corps, la psyché ? Une consistance sémiotique de tendance "nomade" à expérimenter?

> Ce qui s'inscrit sur le plan de consistance, ce sont : les heccéités, événements, transformations incorporelles appréhendées pour elles-mêmes ; les essences nomades ou vagues, et pourtant rigoureuses ; les continuums d'intensité ou variations continues, qui débordent les constantes et les variables ; les devenirs, qui n'ont ni terme ni sujet, mais entraînent l'un et l'autre dans des zones de voisinage ou d'indécidabilité ; les espaces lisses, qui se composent à travers l'espace strié. On dirait chaque fois qu'un corps sans organes, des corps sans organes (plateaux), sont mis en jeu : pour l'individuation par heccéité, pour la production d'intensités à partir d'un degré zéro, pour la matière de la variation, le médium du devenir ou de la transformation, le lissage de l'espace. Puissante vie non organique qui s'échappe des strates, traverse les agencements, et trace une ligne abstraite sans contour, ligne de l'art nomade et de la métallurgie itinérante. (Deleuze & Guattari 1980: 633)

Expérimenter un degré zéro

Je présenterai dans cet article un ensemble d'œuvres qui ont en commun d'explorer la variabilité du son, notamment grâce à la modification de l'accord habituel des instruments. Il s'agit essentiellement de pièces pour formation de chambre, solos, duos, trios écrites au cours de la dernière décennie : *Circle Process* (2012) pour violon et *Chaoscaccia* (2014) pour violoncelle, tous deux accordés en 1/16e de ton ; *Trans* (2014) pour deux guitares accordées en 1/12e de ton et *Wander Steps* (2018) pour deux accordéons accordés en 1/4 de ton auxquels se joint l'onde Martenot dans *Circa* (2019). Dans ces différentes pièces, les transformations de l'accord déplacent les repères habituels des instrumentistes et réclament en quelque sorte un ré-apprentissage, une réadaptation à l'instrument. Cette disposition « critique » est aussi l'occasion de renouveler le geste instrumental, de s'interroger sur la possibilité de créer d'autres repères, de donner corps à des figures, tensions, articulations expressives nouvelles. Je voudrais présenter certains aspects récurrents de ces écritures exploratoires qui passent par un degré zéro (non-consistance), selon différents contextes.

Ces pièces ont toutes fait l'objet d'étroites collaborations avec des musiciens-interprètes ayant une pratique approfondie de l'exploration du son et pour certains une pratique de l'improvisation. Elles ont en commun de reposer sur l'élaboration d'une approche pragmatique qui crée les conditions de son exploration, explore les possibilités du geste et de ce que j'appelle la conception d'un temps « relatif » associée à une écoute « performative ». La relation avec la pensée de Deleuze et Guattari n'est pas recherchée a priori et il n'y a aucune intention de prendre un concept philosophique comme point de départ. Mais plutôt, inversement, la résonance d'un concept peut intervenir à la faveur de questions qui se posent concrètement dans l'expérience musicale — en particulier au cours de cette incursion hors des codes et des modalités convenus. Comment, par exemple, le travail de la « prise de consistance » se développe-t-il? La notion de consistance fait appel à l'orientation dans la pensée, à la mise en œuvre des conditions d'émergence de qualités expressives. Dans ce sens la mobilité de l'image de la pensée crée ses références, croît avec les liaisons dont elle a besoin plutôt qu'elle n'utilise des systèmes formels existants. Les notions d'individuation, de consistance, de prise de forme constituent une ligne auto-référentielle pertinente pour mobiliser des affects et des espaces-temps singuliers, à l'écart des standards culturels et commerciaux. Deleuze, dans une conférence à la Fémis, désigne précisément la création d'espace-temps comme tâche commune en art et en philosophie (Deleuze 2003). En ce qui nous concerne, les réponses seront certes proprement musicales, mais plus largement inscrites dans un champ épistémique au croisement de relations main-cerveau, appropriations expressives, constructions et partage de systèmes de valeurs.

Une expérience subjectivante

Comment, par exemple, aller vers une expérience subjectivante, une expérience qui soit une aventure d'écriture dont on se donne le temps de construire les modalités, une recherche dans laquelle chacun s'invente ? Ce sont à chaque fois des aventures qui se jouent au niveau de la conception, de la recherche, de la relation, mais aussi de l'idée que l'on se fait de la performance et de la réception publique. Cela veut donc dire concevoir ensemble une idée, une forme, une technique, et ne serait-ce que cela : déplacer les rapports habituels entre compositeur et interprète pour laisser la consistance d'un espace-temps singulier prendre forme. Sous cet angle, la philosophie de Deleuze et Guattari peut être entendue comme un art de la pragmatique, qui favorise les rapports directs entre forces et affects, entre signes et expression.

Ces dernières années, l'élaboration de techniques instrumentales adaptées aux accords microtonaux m'a amenée à accorder un intérêt grandissant au geste. La position subjectivante est très sensible et le geste peut être plus ou moins réglé, effectué de façon métrique ou souple, voire irrigué d'une part d'autonomie. A la différence des écritures contemporaines très déterministes, mon intérêt s'est porté sur des scripts gestuels intensifs, déplaçant l'attention que l'interprète accorde à l'exécution d'une partition sur un diagramme, c'est-à-dire un jeu de variables à agencer librement dans la durée. L'idée est de favoriser une interprétation créative, de construire une matrice qui laisse place à l'imagination du musicien.

Un certain nombre de préalables orientent l'expérimentation d'une telle situation de rupture : le son est considéré comme un événement vibratoire qui ne préexiste pas dans l'absolu, c'est un ensemble de déterminations à construire au niveau de ses conditions de production. Le matériau est pensé en terme de variables, il s'agit d'explorer et de faire valoir les comportements acoustiques de ces milieux transitifs, entre son et bruit, hauteur et timbre, sons résultants et battements. Le geste privilégie une élaboration sensorimotrice qui s'effectue dans un temps flexible.

II - Un jeu éco-sensible : *Wander Steps* et *Circa*

Wander Steps (2018)[1] pour deux accordéons et *Circa* (2019)[2] pour deux accordéons et onde Martenot ont été écrites pour les accordéons XAMP accordés en 1/4 de ton, conçus par Fanny Vicens et Jean Etienne Sotty[3]. L'accord de ces instruments offre des possibilités

---

1 *Wander Steps* (2018) pour deux accordéons, Pascale Criton, commande du festival Messiaen au Pays de la Meije. ©Art&Fact (chez l'auteur). (https://soundcloud.com/pascale-criton/wander-steps).

2 *Circa* (2019) pour deux accordéons et onde Martenot, Pascale Criton, commande du Centre National de Création Musicale, GMEA, Albi. ©Art&Fact (chez l'auteur), (enregistrement témoin *Deleuziana* 10).

3 Duo XAMP, Jean-Etienne Sotty et Fanny Vicens https://duoxamp.com/ Accordéons XAMP (luthier Philippe Imbert).

nouvelles et permet, en particulier, l'approche d'une variabilité fine gérée par deux instruments couplés. Je me suis intéressée aux comportements physiques et aux possibilités de flexibilité propres à ces instruments. J'ai privilégié la recherche des conditions de jeu favorisant la génération de phénomènes acoustiques dans *Wander Steps* ainsi que l'expressivité intonative et la transitivité bruit-spectre dans *Circa*. Ces deux pièces développent une écriture processuelle accordant une part active aux interprètes, en particulier liée à une écoute « performative ».

Wander Steps est orientée sur la production d'une trame « interférentielle » ductile, en variation continue, gérée en co-action réciproque par les deux instruments. Le jeu instrumental repose sur un foyer de variables interactives réparties entre les deux instruments. Il consiste à réguler en commun d'infimes variations destinées à favoriser l'émergence d'interférences acoustiques (sons résultants ou « différentiels », battements). De même, *Circa* joue sur la génération d'intermodulations, cette fois associées à la génération électronique de l'onde Martenot, avec une extension vers des jeux bruités. L'exploration des dimensions acoustiques spécifiques à ces instruments a été menée en étroite collaboration avec Fanny et Jean-Etienne.

Une synchronisation précise, un temps « relatif »

Ces pièces s'organisent sur des scénarios de trajectoires temporelles orientées. Chaque trajectoire donne lieu à des transformations impliquant l'organisation des dynamiques et des fluctuations de variables selon un comportement temporel et directionnel particulier. Le temps est réglé sur l'énergie et la durée des dépliements et repliements des soufflets des accordéons. Il ne s'agit pas d'un temps métrique mais d'une « chorégraphie énergétique » qui règle les échanges temporels de façon précise. La durée d'un soufflet constitue l'unité temporelle de référence et l'alternance tuilée des soufflets (tirés/poussés) permet de synchroniser le modelage dynamique et temporel des transformations dans une réciprocité constante entre les deux instruments.

La partition se présente sous forme de scénario 'prescriptif' dont les opérations sont destinées à modeler les potentialités énergétiques de ces variables communes dans le temps. L'économie de la notation est destinée à libérer l'attention et « l'écoute active » des musiciens. Si les variations temporelles sont orientées pour produire des effets prévisibles, les « foyers de variables » communs, très sensibles aux variations dynamiques, fréquentielles, de registres et de tessitures, génèrent des comportements acoustiques variables.

Un jeu « éco-sensible »

L'attention du musicien se porte sur les conditions qui façonnent le son dans le temps. Des techniques instrumentales « étendues » favorisent la production de petites différences actives : micro-variations de hauteurs par le contrôle fin du *bend*, rôles complémentaires des voix « référente / fluctuante » pour le contrôle couplé des modulations. L'émergence d'intermodulation visée apparaît d'une part au niveau de chaque instrument, impliquant les tessitures, les « registres » et la distribution des intervalles choisis. Et d'autre part, au niveau des couplages générés par les deux instruments — mélange de timbres, de registres, de tessitures et distribution conjuguée des intervalles. Dans ce contexte interactif, les différentes variables et leur évolution sont destinées à faire apparaître des états acoustiques. Les hauteurs, par exemple, jouent davantage le rôle de « bornes » déterminant les transformations internes de "bandes de fréquences" et ne sont pas entendues pour elles-mêmes. Ces états de relation ou conditions de production du son visent prioritairement le produit de leurs rapports. Il ne s'agit plus du régime fixe de la note mais du régime potentiel d'un « foyer virtuel de variables » en transformation (Fig.1).

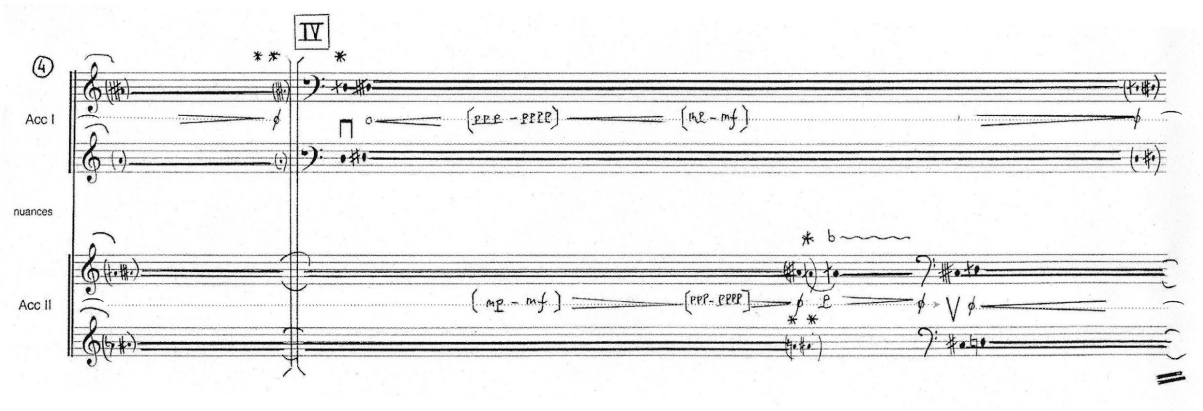

Fig. 1, Pascale Criton. *Wander Steps* pour deux accordéons, *Syst.4.* ©Art&Fact

L'écoute « performative » s'associe ici à la recherche d'un équilibre nécessaire pour moduler le flux de ces « foyers de variables » communs. Cette écoute active prend en compte l'équilibre énergétique relatif aux deux instruments dans l'évolution constante des phénomènes physiques qu'ils produisent. Un style de jeu « éco-sensible » consiste à répartir et équilibrer les variables multiples — énergie, dynamique, hauteurs, durées — modulées à l'écoute par les accordéonistes afin de gérer le produit de leur relation. Les interactions se jouent au niveau de chaque instrument, mais aussi à un niveau plus large, impliquant la réponse des « modes propres » liés à l'architecture de la salle de concert. L'écoute « performative » repose en quelque sorte sur une boucle énactive perception-action (Varela 1995), qui implique la subjectivité des musiciens envers des choix de comportements génératifs : la marge « relative » due au comportement acoustique de la salle favorise l'émer-

gence d'interférences, les amplifie et les distribuent dans l'espace. Cette variable complémentaire ne modifie néanmoins pas la structure de la pièce dont le scénario reste constant. L'énergie nécessaire pour produire les états acoustiques recherchés peut cependant exiger plus ou moins de « dépense » au niveau des soufflets, selon la réverbération — une « virtuosité de l'écoute » comme la qualifie Fanny !

III - Equilibres métastables : *Trans*

Trans pour deux guitares[4] a été l'occasion d'approfondir les possibilités techniques et harmoniques d'une *scordatura* en 1/12e de ton. Ici de même, les repères sont altérés et une technique spécifique est nécessaire. À la différence des cordes frottées, les frettes dont les guitares sont équipées permettent de contrôler finement les micro-intervalles. Grâce à une étroite collaboration avec Estelle Lallement et Filipe Marquès, il a été possible d'établir des techniques de jeux spécifiques, des doigtés et des tablatures qui permettent d'accéder à une micro-harmonie souple.

Trans est constitué de cinq mouvements. Le titre se rapporte à l'idée de transitivité, à la possibilité de circuler entre des milieux micro-intervalliques différents. Si *Fluant*, *Suspensif* et *Mobile* se déploient selon des articulations variées, *Double* et *Diagonal*, dont je vais parler ici, se déroulent sur des modes de jeu plus homogènes. Ces deux mouvements donnent à entendre des transformations continues, la variation infime d'un flux sonore.

Double, une variation continue

Double est un mouvement entretenu sur un jeu *arpeggiando* effleuré, joué simultanément par les deux guitares. Ce double arpège en 5/12e de ton est lancé sur un tempo commun (♩=76) et cette vitesse est conservée durant toute la pièce (environ 5'). Le jeu *arpeggiando* effleuré de chaque guitare se déplace imperceptiblement le long de la touche selon des directions opposées. Les attaques arpégées marquent un tambourinage constant et les cordes, effleurées en des points divers, donnent à entendre des spectres superposés et changeants. Chaque instrument observe un parcours inversé sur environ une octave et demie.

Il n'y a pas d'indication formelle ni métrique autre que la figure répétée de l'arpège, le tempo soutenu et l'espace dans lequel il est joué, ainsi que la durée globale de la pièce. Les parcours sont réalisés souplement, sans équidistance stricte entre les instruments, en fa-

4 *Trans* (*2014-16*) pour deux guitares accordées en 1/12e de ton, Pascale Criton, ©Art&Fact (chez l'auteur), (https://www.therestisnoise.com/2017/10/a-pascale-citron-moment.html).

vorisant plutôt de légers décalages propices à générer des rapports acoustiques intermédiaires. Les indications de jeu concernent la production d'interférences et la stimulation des effets acoustiques recherchés. Le résultat visé est l'émergence de rythmicités internes favorisées par le tuilage des intensités, les positions de contact avec les cordes et la gestion de l'énergie.

La figure arpégée en 5/12e constitue une *coupe* mobile qui balaye le spectre ultrachromatique du système de base en 1/12e de ton (72 sons par octave). Ce « module virtuel » effectue un striage harmonique (proche du 1/6e de ton) et révèle un réseau de composantes spectrales en mouvement. Si l'arpège en 5/12e est constant, les rencontres entre les positions divergentes de chaque guitare provoquent des comportements complexes, des rythmicités non-linéaires, excitées par les variations d'intensité, les combinaisons de tessitures et les croisements de périodicités. L'activité sensible générée par ces croisements peut être considérée comme une activité énergétique « métastable », c'est-à-dire comportant une potentialité (relative) ouverte (Simondon 1964: 39-43).

Sensibiliser un milieu énergétique

Ces comportements sensibles génèrent des interférences multiples et aléatoires. Si leur potentialité énergétique est en partie conditionnée, les rythmicités internes sont peu prévisibles. Il s'agit donc de gérer les conditions d'apparition, d'influer et de favoriser l'émergence de ces rythmicités, sans pour autant être en position de contrôle exact des jeux d'intermodulation : une partie de l'activité s'échappe !

L'attention de l'interprète se concentre d'une part sur l'entretien de l'équilibre énergétique sur lequel repose la potentialité de l'activité acoustique « sensible », et d'autre part sur les inflexions qu'il est à même d'introduire pour favoriser et faire évoluer cette activité. Chaque interprète oriente son écoute sur le produit des relations générées *entre* les deux instruments. Car le résultat visé est l'*entre-deux* sensibilisé et constamment renouvelé, lié à leur réciprocité active. L'expérience esthétique recherchée est une plongée dans les temps « internes » de l'événement sonore grâce au jeu différentiel entretenu par des couplages réciproques.

Diagonal, un principe de répons

Dans *Diagonal,* dernier mouvement de *Trans*, une trajectoire transversale aux tempéraments contenus dans le système de 72 sons par octave transite imperceptiblement par des accords microtempérés en quarts, tiers, sixièmes et douzièmes de ton et leurs sous-multiples. *Diagonal* repose sur un principe continu de *répons* ou échanges d'accords alternés entre les deux guitares. Ce mouvement donne à entendre une variation *hauteur-timbre*

continue qui se décline sur un cycle de 19 positions d'accords notés en tablature, lesquels s'enchainent dans un mouvement essentiellement descendant. Les accords — identiques pour les deux instruments — sont distribués sur un cadran lisible dans le sens des aiguilles d'une montre (Fig.2).

Chaque passage à un nouvel accord est suivi d'une séquence de *répons*. Le balancement s'imbrique et s'échange entre les deux guitares, à la façon d'une volée de cloches, formant une figure rythmique flottante, répétée, qui se dédouble et se superpose en introduisant de légers décalages temporels. Il en résulte un chevauchement aléatoire irrégulier *brève-longue* (▯ —). Cette figure n'est pas métrique, mais sa répétition, légèrement fluctuante et irrégulière, vise à relancer et entretenir la résonance des cordes dans les séquences qui prolongent chaque nouvelle position d'accord. Il s'en dégage une résonance continue imperceptiblement changeante. Le passage à une nouvelle position est pris en charge de façon non-préétablie, à l'initiative de l'un des deux guitaristes, dans la limite d'une série d'itérations individuelles flexible. Ce balancement souple est entrecoupé de phrasés ultrachromatiques ou « dépliements » fluides (mélismes) égrenés en 1/12e de ton, l'un après l'autre ou légèrement tuilés. Le cycle complet des 19 positions et des 5 dépliements (D) est effectué à trois reprises, le troisième cycle étant interrompu à la 4e position.

Fig. 2. Pascale Criton, *Trans* (2014). *Diagonal*, diagramme de 19 positions successives au sein du système de 72 sons par octave (1/12e de ton). ©Art&Fact

Les différentes *coupes* opérées par les 19 positions révèlent un striage harmonique composite. La précision micro-harmonique obtenue permet des articulations et des progressions d'une grande fluidité. Cette incursion précise dans le milieu en 1/12e de ton fraye l'accès à une déclinaison multiforme de sous-tempéraments et révèle des propriétés acoustiques remarquables. A la différence d'une démarche spéculative qui se heurterait rapidement à des difficultés techniques, nous avons exploré pragmatiquement les possibilités de la main. Les trajectoires retenues permettent de passer ergonomiquement par les différents tempéraments en quarts, tiers, sixièmes et douzièmes de ton et leurs combinaisons.

L'attention des musiciens se porte sur la tension énergétique et la réciprocité rythmique. La répétition plus ou moins serrée ou détendue des échanges joue sur d'infimes différences qui participent à la transformation continue des timbres. A la différence d'une métrique régulatrice, *Double* et *Diagonal* jouent sur une rythmicité énergétique flexible qui détermine (sculpte) la prise de forme des intermodulations. Ces deux mouvements de type continu exploitent les potentialités énergétiques de systèmes « métastable ».

IV - L'interprétation performative : *Circle Process* et *Chaoscaccia*

Circle Process pour violon[5] et *Chaoscaccia* pour violoncelle[6] sont des pièces solistes conçues en étroite collaboration avec Silvia Tarozzi[7], violoniste, et Deborah Walker, violoncelliste, et cosignées avec elles. Ces deux pièces sont écrites pour une *scordatura* en 1/16e de ton obtenue en décalant progressivement quatre cordes identiques. Cet accord modifie radicalement les repères habituels si bien qu'il est nécessaire d'inventer une technique instrumentale nouvelle. L'intérêt de la proximité des cordes réside dans la possibilité de jouer sur de très petites différences, non seulement d'intervalles mais aussi de nature expressive. Celles-ci permettent une transitivité fine du son au bruit, l'accès à des comportements acoustiques spécifiques, des matières proches de la voix ou encore des ajustements *hauteur- timbre* extrêmement subtils.

Ces pièces sont pensées de façon processuelle pour une interprétation que j'appelle "performative". Les partitions se présentent sous forme de diagrammes[8] déplaçant l'attention que l'interprète accorde habituellement à l'exécution d'une partition "solfégique" sur

5 *Circle Process* (2012), Criton/Tarozzi, pour violon accordé en 1/16e de ton, ©Art&Fact (chez l'auteur). CD *Virgin Violin*, 2014.

6 *Chaoscaccia* (2014), Criton/Walker, pour violoncelle accordé en 1/16e de ton, ©Art&Fact (chez l'auteur). CD *Infra*, 2017.

7 Silvia Tarozzi, violoniste, née en Italie, active dans le domaine des musiques contemporaines et expérimentales, écrites et improvisées. Elle collabore avec Pascale Criton depuis 2008, en solo ou avec l'ensemble Dedalus. http://www.silviatarozzi.it/ .

8 L'écriture diagrammatique est avant tout prescriptive, elle indique ce que l'on doit faire et non ce qui doit être entendu.

un jeu de variables à agencer librement dans la durée. La forme est donnée par l'enchainement synoptique des *styles* ou manières de jouer. Le temps, habituellement fixé dans l'interprétation de la musique écrite, est ici flexible et non métrique : la temporalité du geste est à la discrétion de l'interprète. La priorité est accordée à la « consistance » de comportements acoustiques et à l'expression dynamique des figures dans la durée. Un important travail d'élaboration — à la fois technique et expressif — a été réalisé en collaboration pour chacune de ces pièces solistes afin stabiliser des *styles* de jeu. Chaque *style* est précisément établi techniquement et correspond à un état (*ethos*) tout à la fois sonore, dynamique — j'ajouterai même psychique.

Circle Process, un processus de transformation continue

Circle Process pour violon est composé d'une suite de douze états distribués dans un cadran circulaire. Chaque état est constitué d'un ensemble de variables et d'une zone de transformation orientée. Il est possible de commencer à partir de n'importe quel point et de s'arrêter à tout point désiré sur le cadran, tout en respectant la succession. Le cycle peut être réalisé de façon contractée ou dilatée, cependant les douze états restent proportionnels. La performance consiste à transformer les états sonores en explorant les infimes articulations expressives que le milieu ultrachromatique en 1/16e de ton rend possible, du bruissement au *parlando*, de battements ténus au foisonnement d'harmoniques. Il s'agit de passer progressivement d'un état à un autre en "dépliant" les transformations avec le maximum de transitivité.[9] La priorité est accordée à l'expression dynamique, à la « prise de consistance » des comportements acoustiques et des figures dans la durée (Criton 2019).

Elaboration (consistances)

Comment stabiliser des repères et donner consistance à de nouvelles manières de jouer ? Nous avons commencé par de simples dessins. J'ai proposé à Silvia un ensemble de courbes légèrement différentes. J'avais en tête un jeu d'inflexions intonatives fluides – et ces courbes valaient pour une suggestion de variation. Nous sommes parties d'une exploration pragmatique de la main, analysant les positions, relevant les jeux de contiguïté possibles (glissements de proche en proche, sinuosités), recherchant l'économie du geste tout en privilégiant l'intérêt expressif. Il s'agissait de créer des chemins, de repérer des situations remarquables. Ce travail de repérage, d'analyse et de sélection est délicat car il faut

9 J'entends par transitivité le produit d'interactions obtenues par le chevauchement des catégories de *hauteur-timbre-bruit-énergie-dynamique* et l'émergence de qualités sonores intermédiaires « complexes ». *Circle Process*, vidéo: https://youtu.be/wYoS_IAPiTs .

saisir comment « s'orienter » pour définir, associer et articuler des chaînes sémiotiques (Fig. 3).

Nous avons progressivement stabilisé des manières de jouer et donné consistance à une douzaine de *styles* de jeu, à la fois techniques et expressifs. Chaque *style* est précisément établi, caractérisé par une région, des modes de jeu et des types de progression. Les *styles* sont avant tout des manières de jouer, mais aussi des manières de sentir (régimes de vitesses, ralentissements, accélérations) investies d'une idée à la fois sonore et émotionnelle (tension, rupture, construction, déconstruction). Nous avons établi ainsi une douzaine de *styles* de jeu qui constituent une conduite à la fois matérielle et directionnelle. Un diagramme, actualisable de façon à la fois précise et souple, règle l'enchaînement des *styles* et la forme générale de la pièce.

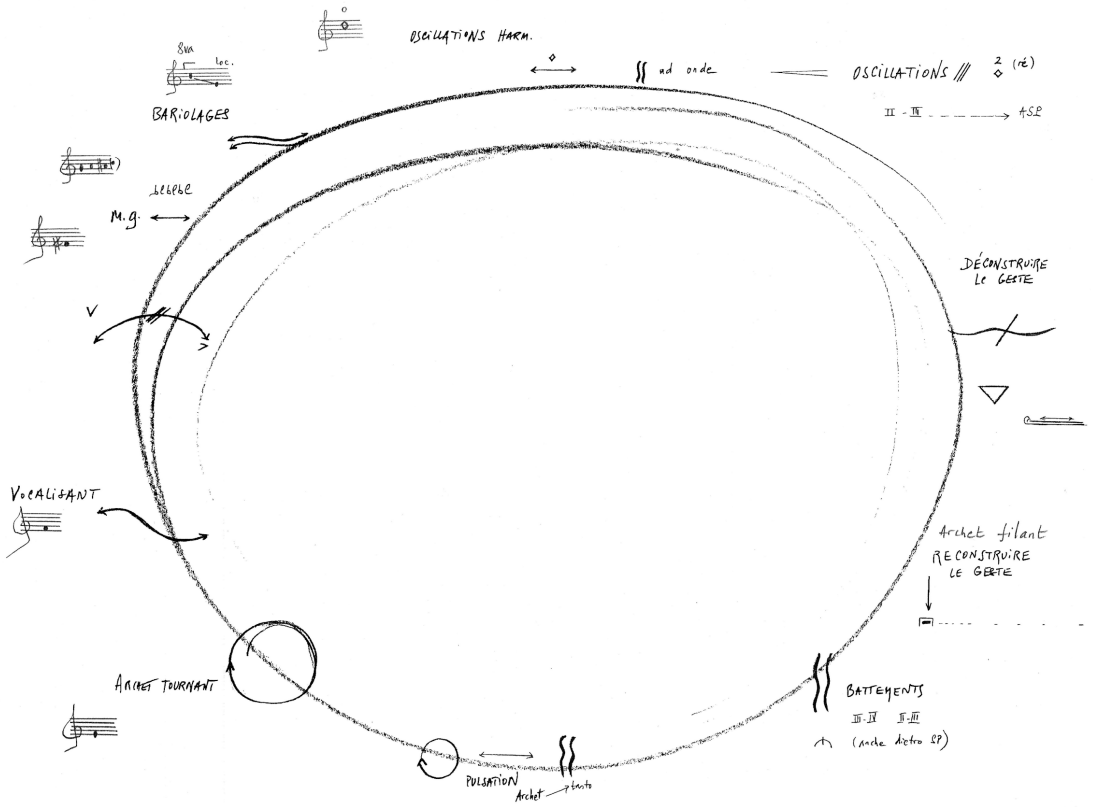

Fig. 3 : *Circle Process* , Criton / Tarozzi, (Esquisse 3) ©Art&Fact

Si la forme de *Circle Process* est scandée par l'enchainement des *styles*, leurs déroulements respectifs s'effectuent au sein d'un temps flexible : la temporalité du geste et la durée des transitions sont prises en charge par l'interprète. Le temps, habituellement réglé dans l'interprétation de la musique écrite, est ici ajustable et non métrique. C'est le temps des transformations, impliqué dans le jeu directionnel des variables avec des degrés d'ajustement. Le geste est avant tout productif, il n'est pas soumis à un résultat métrique,

ni de hauteurs fixes, mais s'élabore avec les variables expressives propres à chaque *style* au sein de « régions ». Le but n'est pas de réaliser un geste à une certaine vitesse, ni de l'entretenir pendant une durée exacte. Les modes de jeu sont précisément établis et le cadran indique les changements de *styles* mais, pour reprendre les termes de Silvia Tarozzi, l'enjeu se situe au niveau des modalités de la transition : « *comment* effectuer cette transition, *comment* travailler les variables pour passer d'un point à un autre?».[10] L'enjeu est celui de la consistance temporelle, du développement de la transformation et de la façon de la mener, de lui donner forme dans le temps.

L'interprétation performative

L'élasticité qui résulte de cette flexibilité permet précisément de construire l'expression, de creuser le geste et sa nécessité, de tisser un « agencement machinique » capable de favoriser des couplages inattendus, comme le met en évidence Guattari à propos de ce qu'il nomme des « constellations d'intensités expressives » (Guattari 1992: 58-60). Sous le temps flottant, la tension du raccordement, les affects, la pragmatique du flux : comment faire tenir un espace intensif ? Le processus de transformation « tient » parce qu'il repose sur un investissement imaginaire et pulsionnel : le geste est habité par un déclenchement de relations psychiques, physiques, mentales qui déterminent des tensions et des détentes, des urgences ou des déviations. Cette *liberté du geste,* rappelle Silvia Tarozzi, « repose sur un processus d'interprétation créative en relation avec un temps ouvert. Il s'agit d'un temps performatif qui repose sur l'écoute et demande une gestuelle musicale vraiment intégrée corporellement». A la différence d'une interprétation déterminée au « note à note » et assujettie à des contraintes métriques fixes, l'interprétation « performative » émerge avec un agencement subjectivant. Une pragmatique du geste qui rappelle certaines musiques de tradition orale prend consistance par des jeux de main élaborés et des raccordements souples de leurs positions [11] : une multitude de figures, traits et moments agençables est au service d'un jeu de transformation continue, d'une consistance temporelle non pulsée. Pour sa part, Silvia Tarozzi souligne l'attention investie dans cette interprétation[12] :

> Cette transformation continue exige un équilibre entre l'abandon et l'intériorisation de la directionnalité du mouvement prévue dans l'enchainment. Tu sais donc que tu dois rejoindre un certain point – tu ne peux pas choisir d'aller ailleurs ! Mais combien de temps tu prends pour le faire, par quels biais exacts, comment tu malaxes les sons,

10 Silvia Tarozzi, entretien avec Pascale Criton, Paris, 1er mai 2017.

11 Comme le montrent avec beaucoup de pertinence Elie During et Jean During, cette disposition serait un trait caractéristique des musiques nomades « De l'espace lisse au temps troué : à propos des musiques nomades ».

12 Silvia Tarozzi, entretien avec Pascale Criton, Paris, 1er mai 2017.

> les gestes, quelle texture tu fais apparaître précisément — plus ou moins harmonique ou bruitée – il y a tellement de paramètres ! On sait que l'on dispose de temps pour le faire, cependant il ne faut pas s'attarder, ni rester plaqué, car il s'agit d'un processus de transformation continue. Cette liberté de pouvoir gérer le temps permet de faire des choix continuellement, un peu comme dans l'improvisation – bien qu'il ne s'agisse pas d'improvisation. Mais on peut choisir d'aller plus lentement, parce qu'on sent que la musique s'y prête, que tout marche bien et que la transformation peut être étirée… Et le moment suivant, on a besoin d'aller très vite. Puis on passe… on ne peut pas décider de rester sur des battements stables, ce n'est pas l'enjeu. Ce qui subsiste de l'aspect improvisatif c'est *une grande liberté du geste*, c'est la souplesse de pouvoir être dans l'instant présent, tout en étant fidèle à la forme qui est donnée. Et ça, c'est un cadeau pour les interprètes, un partage très riche. Cet équilibre est super intéressant et je ne l'ai jamais trouvé dans d'autres musiques…! (Criton 2019)

Chaoscaccia (shift process)

Lorsque nous nous sommes aventurées, Deborah Walker[13] et moi-même dans l'élaboration de *Chaoscaccia*, une pièce pour violoncelle aussi accordé en seizièmes de ton, nous avons privilégié un principe différent et même opposé à celui de *Circle process*, reposant cette fois non plus sur la transition fine par contiguïté, mais sur la rupture et le saut : *shift process* (Criton 2017). Nous avons travaillé sur la dynamique expressive du geste en développant des types de coupures, des vitesses d'extension et des techniques de raccordement minimales. Il s'agissait de passer le plus rapidement possible d'un état à un autre, de raccorder des bords disparates pour créer une continuité entre des états « potentiels », à la façon des pratiques de *skateboard*. Plutôt que s'engager vers une idée sonore, une projection, un système qui impliquerait une harmonie, des phrasés, des hauteurs, c'est la « façon » de faire, le geste lui-même qui serait guide, inversant le rôle habituel du geste en musique qui consiste à effectuer le mouvement garant du résultat escompté, à se plier pour l'obtenir. Ici, le geste entretient avant tout les conditions sensibles d'un événement dynamique, il précise l'idée motrice dont le son *résulte*. De visée préalable, le son devient « reste », de calculé, il est simplement recueilli. Qu'est-ce qui conditionne le geste, si ce n'est plus le résultat stable qu'il est censé produire ? La pièce s'organise par "ruptures et raccordements" sur une douzaine de *styles* (Fig. 4). Nous avons alors mesuré comment l'articulation de composantes hétérogènes est en prise directe avec le temps et l'énergie, et combien le raccordement est une contraction qualitative qui demande une forte implication subjective.

Tout d'abord, quelques mots sur le contexte d'élaboration de *Chaoscaccia*, qui explique

[13] Deborah Walker est violoncelliste, née en Italie en 1981, active dans le domaine des musiques contemporaines et expérimentales, écrites et improvisées. Elle collabore avec Pascale Criton depuis 2008, en solo ou avec l'ensemble Dedalus.

aussi son titre. L'élaboration de la pièce s'est en partie déroulée parallèlement à une lecture collective de *Chaosmose*, le dernier livre de Guattari. Une fois par mois pendant deux ans[14], nous nous sommes réunis — artistes, performers, philosophes, psychiatres, sociologues — pour partager et mettre « en acte » nos réceptions de cette lecture. Ces rendez-vous ont créé un contexte d'écoute particulier pour notre travail en cours et l'idée de « shifters de subjectivité » développée dans *Chaosmose* ont donné un sens élargi, mais surtout partageable à notre démarche. D'où l'exergue de *Chaoscaccia* que nous avions choisi : « Ce qui est important surtout, c'est la lancée rythmique mutante d'une temporalisation capable de faire tenir ensemble les composantes hétérogènes d'un nouvel édifice existentiel » (Guattari 1992 : 37). En effet, Guattari ne cesse de mettre en valeur la façon dont « des segments sémiotiques peuvent devenir autonomes et se mettre à travailler à leur propre compte, et secréter de nouveaux champs de références » (Guattari 1992 : 27). L'émergence d'une étrangeté, d'une (non)consistance, nous incitait à développer des scripts diagrammatiques, permettant une démarche à la fois haptique et somatique. Il ne s'agit pas de faire du nouveau à tout prix, mais de laisser émerger des "rapports directs" entre des forces nouvelles qui se présentent à nous dans le jeu mobile et intensif du monde présent – dont nous percevons obscurément les signes, mais que nous expérimentons en inventant la façon de les exprimer. Nous avions rapporté nos jeux à deux voix, dans l'élan de l'expérience (Criton & Walker 2013), et voici ce qu'en disait Deborah Walker :

Deborah Walker

Chaoscello

Instable, continuel.
Voyage du geste instrumental.
D'un coté à l'autre du chevalet, d'un bord à l'autre de la caisse, des états divers coexistent.
Leur énergie avance, toujours en rupture.
Motifs sans résolutions, sans finales, car on est arrachés de l'un à l'autre.
L'archet rebondit, glisse, saute, s'éloigne, revient en vocalisant, *parlando*.
Le discours se casse dans les bords de la caisse, à plusieurs reprises.
Pas d'anticipation!
Tout changement est un accident.
L'énergie continuelle avance, incessante, sans jamais toucher le sol.
Je tends l'oreille au son que le geste produit, sans produire un geste en vue d'un son.
C'est l'écoute qui provoque une réaction.
De nouvelles entités sonores apparaissent.

[14] Les rencontres *Chaosmose* se sont déroulées en 2011-2012 en partenariat avec la revue *Chimères*, à Mains d'Œuvres (Saint-Ouen) et à la Maison Populaire de Montreuil (*Chimères* 77 et 79).

Elles s'étendent, elles occupent tout l'espace, puis elles chutent dans les bords.
Un état d'instabilité qui n'arrête pas de se déplacer et de faire jouer des connexions.
Un nouveau balancement, de plus en plus animé, puis *arpeggiando,* encore plus agité, apparition d'harmoniques, encore des chûtes, glissées verticalement au long de la touche… l'énergie continuelle avance toujours en rupture, sans anticipation, l'archet rebondit à nouveau d'un coté à l'autre du chevalet, jusqu'à s'arrêter.

Je me demande comment j'ai emmagasiné tout cela.
Si je n'ai pas de partition à suivre, comment je fais mon chemin en jouant ?
Ma partition intérieure est un réservoir d'énergies corporelles que j'ai progressivement intégré, mémorisé dans mon corps. Des états qui coexistent et n'ont pas de conclusion, car le passage de l'un à l'autre se fait *en shiftant, shiftando*. C'est comme opérer en mode multipiste, être un multipiste corporel.
Mais comment, dans le travail à deux, a-t-on réalisé ce script oral ?
L'accordage insolite du violoncelle, quatre si bémol graves décalés d'un 16ème de ton, me sort des réflexes habituels, corporels et musicaux, et suscite de nouveaux gestes, de nouvelles sonorités. Séance après séance des motifs apparaissent : je les répète, avant qu'ils m'échappent. Le parcours qui se dessine à la fin est un chemin du geste, qui varie ses modes d'expression en se déplaçant dans des parties différentes de l'instrument. En jouant, mes repères ne sont pas des hauteurs ou des notes, mais des *zones* : bord de la caisse, bas de la touche, cordier, chevalet...
A chaque état correspond un binôme zone/geste qui le caractérise ; quand une énergie shifte vers une autre elle se déplace et change en même temps. Elle ne s'installe jamais, elle poursuit sa vibration instable, irrégulière et avant de s'épuiser, elle passe ailleurs.
Pas de partition, mais beaucoup de notes, captations audio et vidéo, dessins, schémas... dans la nécessité d'approfondir et intérioriser la qualité de ces mouvements. Beaucoup de traces, d'indications, mais rien pour indiquer un résultat : il sera toujours le fruit de la vie du mouvement dans l'instant.

"Ce qui est important surtout, c'est la lancée rythmique mutante d'une temporalisation capable de faire tenir ensemble les composantes hétérogènes d'un nouvel édifice existentiel." (Guattari 1992 : 37)

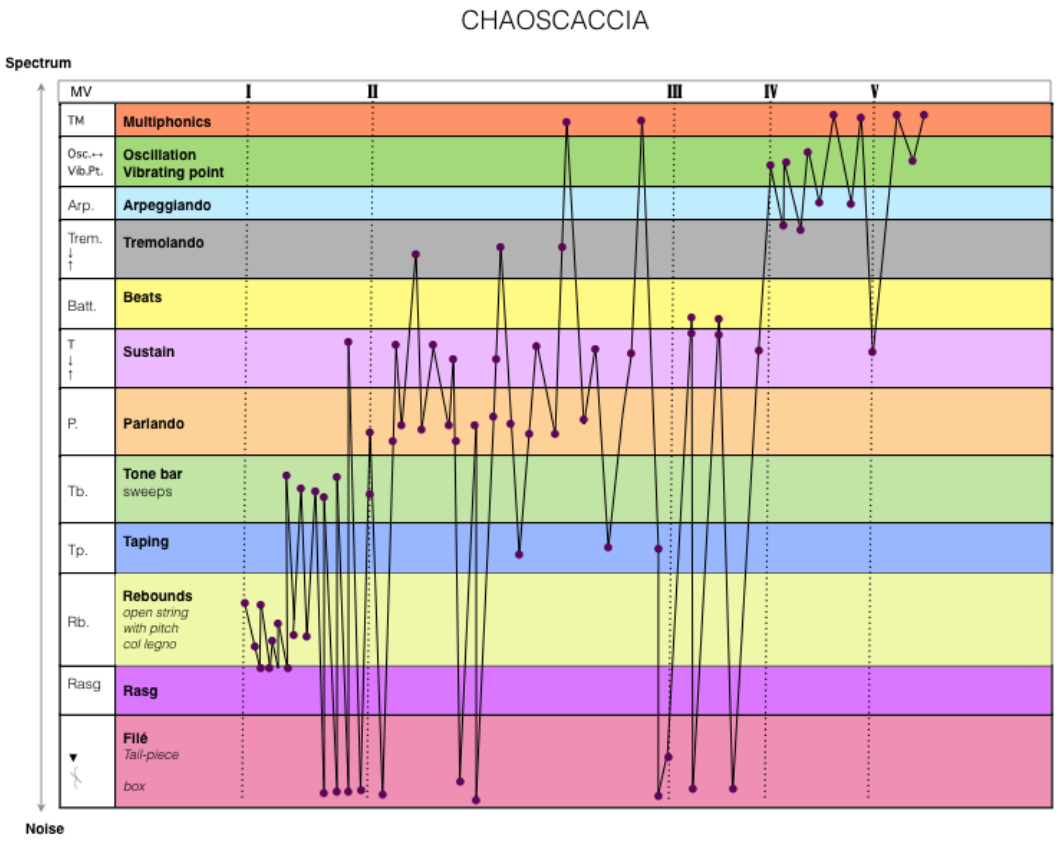

Fig. 4, *Chaoscaccia* pour violoncelle, Criton / Walker, diagramme. ©Art&Fact

Pour conclure

Ces différentes élaborations subjectives ont en commun de jouer sur un déplacement des repères. Ces expériences font appel aux sensations intimes, à l'intégration sensorielle et multimodale, à la constitution d'une écoute qui n'est plus seulement auditive mais investie d'un imaginaire esthésique complexe. Ces pratiques d'autonomisation des signes reposent sur la (re)composition de systèmes d'énonciation qui échappent à la standardisation des signes. Les fonctions subjectivantes rebondissent entre le signe et l'affect, l'élaboration sensorielle, motrice et psychique devient un principe de joie qui, à la différence d'une stratification préétablie, donne accès à un devenir-autre et à la découverte d'une transitivité possible.

BIBLIOGRAPHIE

Criton, P. (2005). "L'invitation". In Pinhas, R. et Bernold, A. (éds.). *Deleuze épars. Approches*

et portraits. Paris : Hermann, 55-68.
Criton, P., & Walker, D. (2013). "Chaoscaccia". *Chimères* 79, 77-88.
Criton, P., & Chouvel, J.-M. (2015). *Gilles Deleuze. La pensée-musique*. Lyon : CDMC / Symétrie.
Criton, P. (2015). "L'hétérogénèse sonore". In Criton & Chouvel (2015), 51-59.
Criton, P. (2017). "Variables, Diagrams, Process". In de Assis, P., & Giudici, P. (éds.), *The Dark Precursor, Deleuze and artistic Research*, Vol. 1. Leuven : Orpheus Institute Series, Leuven University Press, 67-75.
Criton, P. (2018). "Ecoutes sonotactiles: propositions pour une créativité vibrasonore". In Dautrey, J. (éd.), *Design et pensée du* Care*. Pour un design des microluttes et des singularités*. Dijon : Les presses du réel, 161-173.
Criton, P. (2019). "*Circle Process*: subjectivation et processualité musicale". In Querrien, A., Sauvagnargues, A., & Villani, A. (éds.), *Agencer les multiplicités avec Deleuze.* Paris: Hermann, 165-177.
Criton, P., & Kanach, S. (2019). "L'art des (petites) différences". *Circuit* 29/2, 19-32.
Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.
Deleuze, G. (1978). "Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes". *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. (Ed. D. Lapoujade). Paris: Minuit, 2003, 142-146.
Deleuze, G. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris : Minuit.
Deleuze, G. (1987). "Qu'est-ce qu'un acte de création ?". *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. (Ed. D. Lapoujade). Paris: Minuit, 2003.
Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
During, E., & During, J. (2015). "De l'espace lisse au temps troué : à propos des musiques nomades". In Criton & Chouvel (2015), 187-230.
Guattari, F. (1992). *Chaosmose*. Paris : Galilée
Simondon, G. (1964). *L'individu et sa génèse psycho-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*. Paris : Epiméthée, Presses Universitaires de France.
Varela, F. (1995). "The Emergent Self". In Brockman, J. (éd.), *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*. New York: Simon & Schuster.

COMPACT DISC

Pascale Criton, Infra, Potlatch, P317, 2017 ; Coup de coeur Académie Charles Cros 2018.
Silvia Tarozzi, Virgin Violin, I Dischi Angelica, Bologne (IT), ReR Megacorp, IDA028, 2014.