



HAL
open science

La mise en œuvre du compositeur

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. La mise en œuvre du compositeur. Comparatismes en Sorbonne, 2020, Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains - Regards croisés I, 2020 (11). hal-03941052

HAL Id: hal-03941052

<https://hal.science/hal-03941052v1>

Submitted on 16 Jan 2023

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.

LA MISE EN ŒUVRE DU COMPOSITEUR : LE DON DE LA LANGUE À LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Parmi les diverses formes de discours portés sur la musique, celui que produit l'écrivain constitue un cas de figure particulier. Dans la situation qui nous retient ici, la musique est introduite dans la littérature, par le truchement de sa figure créatrice principale : le compositeur. Il peut s'agir, pour l'écrivain, d'une solution d'écriture pour dire la musique¹, mais également d'un choix de s'exprimer, à propos d'elle, depuis un sujet, agissant, et non une œuvre.

Nous centrons notre analyse sur un ensemble de textes d'auteurs d'une même génération, nés autour de 1925, et ayant appartenu aux mouvements les plus modernistes des années soixante, tels que le Sérialisme intégral, le Structuralisme et le Nouveau roman². Nous retenons l'époque contemporaine en ce qu'elle met à l'épreuve, dans la littérature, la figure de l'auteur, le personnage et l'intrigue³. Le compositeur de musique contemporaine, en outre, n'est pas une figure neutre, vis-à-vis de l'écrivain. Il écrit des notices de présentation de ses œuvres, des critiques de celles de ses pairs, des essais théoriques, voire de la fiction⁴. L'intention littéraire y est, selon les cas, palpable.

Il s'agit donc ici de s'interroger sur la manière dont l'écrivain « met le compositeur en œuvre ». À quelles représentations, catégorisations, et modes d'adresse au lecteur recourt-il dans ses écrits ? Contribuer à répondre à cet ensemble d'interrogations liées nous permet de saisir, de manière située, comment se manifestent les partages d'autorité entre ces deux figures de créateurs, par la médiation de l'écriture.

L'approche sociologique, notamment qualitative et compréhensive, est conviée ici, s'agissant d'analyser une relation de sujet à sujet. L'analyse thématique de discours, à l'échelle fine de l'étude de cas⁵, apporte son concours à l'étude, en tant qu'outil de validation. Elle respecte le caractère enchâssé de l'écriture, *a fortiori* dans le type de textes que nous avons sélectionnés.

Nous privilégions dans notre corpus d'étude les formats courts, aux intentions à la fois littéraires et communicationnelles, tels que les articles ou les entretiens, rédigés à propos de la collaboration même entre les deux créateurs.

Trois binômes sont ici envisagés successivement, chacun d'eux étant illustré par deux textes.

Sont retenus les écrits de Michel Foucault sur Pierre Boulez, autour de la question théorique de l'« actuel », ceux de Michel Butor sur sa collaboration osmotique avec Henri Pousseur dans l'opéra *Votre Faust*, enfin ceux d'André Hodeir, écrivain-compositeur, sur André Hodeir, compositeur-écrivain, au sein desquels s'observe un jeu identitaire particulièrement élaboré. Des liens divers - personnels, circonstanciés, institutionnels,

¹ Voir Stéphane Roth & Isabelle Soraru, *Écrire sur la musique : à la limite*, Paris, L'Harmattan, 2012.

² Voir François Dosse, *Histoire du structuralisme. I. Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais ».

³ Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome I, 1964-1975, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, texte 69, 1969, p. 789-821 ; Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967 ; *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.

⁴ Ce phénomène complexe est étudié par la musicologie, la littérature comparée et les sciences sociales.

⁵ Jean-Claude Passeron & Jacques Revel (dir.), « Penser par cas », *Enquête*, Marseille, Éditions de l'EHESS, 2005.

théoriques, artistiques, esthétiques, etc. - unissent ces acteurs au sein de ce milieu d'interconnaissance serré qu'était le monde intellectuel de l'époque⁶. Ils sont trop nombreux pour être énumérés ici.

1. Foucault – Boulez : à la distance d'un écran

Les deux écrits retenus pour notre analyse sont « Pierre Boulez, l'écran traversé »⁷ et « Michel Foucault/Pierre Boulez, La musique contemporaine et le public »⁸. Le premier article est un texte d'hommage écrit à l'occasion de la publication d'un album-souvenir de la programmation sur dix saisons du *Festival d'automne* à Paris. Le second article est le texte, remanié et publié à la demande de Boulez en 1983, d'une conférence-débat donnée à l'IRCAM dix ans auparavant. Le philosophe revient, depuis les années quatre-vingt, sur ce que met en jeu la musique de Boulez à partir des années cinquante.

« Pierre Boulez, l'écran traversé »

La rencontre avec le compositeur

La relation se prend elle-même pour objet dans ce texte, en ce que les circonstances et les conditions de la rencontre entre les deux hommes sont précisées. Foucault fait d'emblée un pas de côté vers la littérature, en évoquant la collaboration entre le compositeur Boulez et le poète Char :

À partir de l'incidence première commençait un travail de l'un sur l'autre ; la musique élaborait le poème qui élaborait la musique⁹.

La description fine de la cursivité du travail collaboratif est remarquable, d'autant qu'elle est ici le fruit d'une rencontre virtuelle. Foucault insiste sur le caractère disruptif de sa rencontre concrète avec le compositeur, et à travers lui, la musique sérielle, qu'il place à l'avant-garde culturelle du moment :

Si mes souvenirs sont exacts, je dois la première grande secousse culturelle à des musiciens sériels et dodécaphonistes français - comme Boulez et Barraqué - auxquels j'étais lié par des rapports d'amitié. Ils ont représenté pour moi le premier « accroc » à cet univers dialectique dans lequel j'avais vécu¹⁰.

L'impact de sa rencontre avec Pierre Boulez est décrit comme d'autant plus fort, que le philosophe, avec le recul du temps, prend conscience de la distance qu'il entretenait à l'époque avec la musique. Concernant cette distance, cette étrangeté à la musique, il s'agit moins pour Foucault de s'inscrire dans une certaine vulgate philosophique qui rangerait la

⁶ Leurs dates de naissance et de décès respectives sont les suivantes : Hodeir : 1921-2011 ; Boulez : 1925-2016 ; Foucault : 1926-1984 ; Butor : 1926-2016 ; Pousseur : 1929-2009.

⁷ Marie Colin, Jean-Pierre Leonardini, Joséphine Markovits (éd.), *Dix ans après. Album souvenir du festival d'automne*, Paris, Messidor, coll. « Temps actuels », 1982, p. 232-236 ; Il sera réédité dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, texte 305, 1982, p. 1038-1041.

⁸ *C.N.A.C. Magazine*, n°15, mai-juin 1983, p. 10-12. Il sera ensuite réédité dans « Michel Foucault/Pierre Boulez, Messieurs faites vos jeux. Michel Foucault, entretien avec Pierre Boulez », *Le Débat*, 1986/4, n°41, p. 179-188, puis dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, op. cit., texte 333, 1983, p. 1307-1314.

⁹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, op. cit., texte 305, 1982, p. 1040.

¹⁰ Michel Foucault, « Qui êtes-vous, professeur Foucault ? », *Dits et écrits*, tome I, op. cit., texte 50, p. 629, 1967, cité par Laurent Feneyrou, *Samedi d'entretiens*, 26 octobre 2002, [en ligne] <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Barraque.Feneyrou.html>.

musique dans l'ordre pythagoricien du nombre¹¹, que d'évoquer des raisons qui lui sont personnelles. Il évoque la singularité d'un art qui lui apparaît comme une zone grise¹².

La parole au compositeur

Il relate dans un autre entretien combien sa relation singulière à la musique, liée à des rencontres avec des compositeurs concrets, met sa propre parole en suspens :

Grâce à [Jean Barraqué], je connais toute la génération de Boulez. Cela a été une expérience très importante pour moi. D'abord, parce que cela m'a mis en contact avec un type d'art qui, pour moi, était vraiment énigmatique. Je n'avais, et n'ai toujours, aucune compétence dans ce domaine. Mais j'étais capable de ressentir la beauté dans quelque chose qui m'était très énigmatique. Il y a certaines œuvres de Bach et de Webern qui me réjouissent, mais la vraie beauté, c'est, pour moi, une phrase musicale, un morceau de musique que je ne comprends pas, **quelque chose dont je ne peux rien dire**¹³.

L'abord de ce nouveau continent lui offre l'opportunité de prendre ses distances avec les préoccupations de son monde d'origine, de perdre provisoirement ses repères, pour y revenir autrement, voir autre¹⁴. Sa rencontre avec le compositeur et la musique a autorisé un déplacement du regard, mieux, à voir les choses avec les yeux de cet autre qu'est le compositeur. La musique est, selon Foucault, l'art le moins ouvert à l'extériorité :

C'était une chance : la musique était alors désertée par les discours de l'extérieur. (...) Le silence, cependant, protégeait la musique, préservant son insolence¹⁵.

C'est bien à ce niveau de la rencontre de créateur à créateur que la question est posée par Foucault. Il s'attache moins dans ces textes à la musique elle-même, dont il ne dit rien, qu'à l'acte transgressif et à la pensée qui la sous-tend, chez Boulez. Il donne une place singulière et centrale à ce compositeur, dont il admire l'entreprise formelle radicale, à même de produire de la nouveauté et de l'acte.

Le compositeur et l'actuel

Foucault accorde ses formes de pensée à ses formats d'édition. Il privilégie les livres pour le travail « archéologique », et les articles ou les entretiens, retenus dans notre corpus, pour le traitement de l'« actuel »¹⁶. Il s'attache dans ce texte à définir l'« attitude moderne » du compositeur face au temps, agissant dans l'« actuel » plutôt que dans le présent :

Quand il s'approchait au plus près d'une œuvre donnée (...) il ne cherchait pas à en constituer un monument ; il essayait de la traverser, de « passer au travers », de la défaire dans un geste tel qu'il puisse faire bouger jusqu'au présent lui-même. « La crever comme un écran », aime-t-il à dire maintenant¹⁷.

¹¹ Voir, par exemple, Bernard Sève, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 43 : « Les philosophes n'ont jamais pris la mesure de ce qui se passe en musique (...) ».

¹² Voir Mary Roriche, « Passing through the Screen: Pierre Boulez and Michel Foucault », *Journal of Literary Studies*, Volume 22, 2006 - Issue 3-4, p. 294-321.

¹³ Michel Foucault, « Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins », *Dits et écrits*, tome II, op. cit., texte 336, 1983, p. 1353-1354. Nous soulignons.

¹⁴ Voir, concernant cet aspect dynamique, Daniel Defert, « Chronologie », Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome I, op. cit., p. 18.

¹⁵ Michel Foucault, « Pierre Boulez, l'écran traversé », op. cit., 1982, p. 1038.

¹⁶ Voir Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe*, Paris, Seuil, 1989, p. 185-195, p. 193.

¹⁷ Michel Foucault, « Pierre Boulez, l'écran traversé », op. cit., 1982, p. 1040.

Le titre de l'article, « Pierre Boulez, l'écran traversé »¹⁸, au-delà de la métaphore, est ainsi particulièrement significatif. Le compositeur est décrit en action. Celle-ci est exercée sur un écran, artefact qui obstrue en même temps qu'il montre. Boulez accomplit un geste qui consiste à saisir le mouvement du vivant au moment de sa destruction. Le texte est un portrait-défense du compositeur, le travail du philosophe consistant à essayer de rétablir la véritable nature de sa démarche, de restituer sa logique essentielle. En cela, le philosophe ne « perd pas la main », pour reprendre la métaphore du jeu qui sera filée dans le texte suivant :

On entendait les uns le taxer de gratuité technique ; les autres, d'excès de théorie. Mais l'essentiel pour lui était là : penser la pratique au plus près de ses nécessités internes sans se plier, comme si elles étaient de souveraines exigences, à aucune d'elles¹⁹.

Le compositeur et le formel :

Un axe fort se dégage de ce texte, en continuité avec le premier, qui concerne la dimension formelle de l'artefact artistique, dont l'opérativité ne peut que retenir les poétiques les plus modernistes :

Rencontrer Boulez et la musique, c'était voir le XX^e siècle sous un autre angle qui n'était pas familier : celui d'une longue bataille autour du « formel »²⁰.

Dessiner le portrait du compositeur n'est pas une opération facile et mécanique, pour le philosophe. Il s'agit d'un exercice qui relève d'une forme de « souci de soi », notion dont il analyse par ailleurs longuement les conditions d'apparition²¹. S'y exprime un travail de mise en cohérence identitaire de l'individu créateur au contact de l'autre, le compositeur.

« La musique contemporaine et le public »

La situation paradoxale de la musique sérielle

Dans le second texte, qui se présente sous la forme d'un dialogue, objet d'un débat, c'est le philosophe qui élabore la problématique de l'échange et en identifie le paradoxe : l'*incommunication* de la musique sérielle²². Il construit le cadre du questionnement en direction du compositeur, sans s'aventurer sur son terrain. Le compositeur Boulez, quant à lui, s'empare des paradoxes, les documente en spécialiste, et adopte un registre nettement plus normatif que son interlocuteur. Le point de discussion, unique et essentiel, que relève Foucault relève de l'explication et non de l'évaluation :

Cette situation singulière, la musique contemporaine la doit à son écriture même²³.

Il se montre ici, comme dans l'ensemble de sa pensée, soucieux d'examiner les conditions de possibilité et les circonstances d'occurrences des phénomènes. Les questions d'incommunicabilité de la musique et d'incompréhension du public sont directement pointées par Foucault. Ces phénomènes sont liés à un projet musical qui repose sur la rupture avec les logiques perceptives, telles qu'elles ont été historiquement construites. Cela conforte, chez

¹⁸ Cette expression renvoie à une métaphore que Boulez emprunte à la pièce de Jean Genet : *Les paravents*. Voir Michel Foucault, « Pierre Boulez, l'écran traversé », op. cit., 1982, p. 1040.

¹⁹ Michel Foucault, *Pierre Boulez, l'écran traversé*, op. cit., 1982, p. 1041.

²⁰ Foucault évoque sa nouvelle façon de voir l'opéra wagnérien grâce au compositeur-chef d'orchestre Boulez. Voir Michel Foucault, « L'imagination du XIX^e siècle », *Dits et écrits*, tome II, op. cit., texte 286, 1980, p. 930-934.

²¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 280, 1997 (1984).

²² Voir, sur cette notion, Samuel Lepastier (dir.), *L'incommunication*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2013.

²³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, op. cit., texte 333, 1984, p. 1313.

Foucault, l'idée que la situation à part de l'art musical est ce qui la protège davantage des routines que les autres arts, comme il l'évoque dans le premier texte.

Intentions et souci de soi du compositeur

Le philosophe peut, sur le plan des intentions, rejoindre le compositeur sans avoir à entrer dans la musique elle-même. Boulez ne demande pas au public de comprendre les opérations productrices d'agencements singuliers entre forme et matériau propre à une œuvre. Il lui demande de comprendre les intentions, la cohérence profonde du projet, la nécessité logique de ce que le compositeur met, littéralement, en œuvre. D'où le soin apporté par Boulez aux textes des programmes des concerts du *Domaine musical*²⁴.

Le philosophe Foucault peut également suivre le compositeur Boulez sur un plan éthique. Ce texte fait écho au premier, en ce que la radicalité du compositeur Boulez, et l'engagement qu'elle nécessite, relève selon Foucault, d'un « souci de soi »²⁵. La discipline sérielle est une discipline morale ; elle relève d'un *ethos*, d'une ascèse.

Pour le compositeur Boulez, selon Foucault, comprendre sa propre « actualité », l'inscrire dans l'*épistémè* à laquelle il appartient, c'est, *in fine*, pouvoir s'en affranchir. Cet affranchissement se matérialise par un geste de transgression responsable et consciemment situé dans l'histoire de la pensée : crever l'écran et obturer le sens de la musique.

Dans ces deux textes, le philosophe invite le compositeur à débattre des enjeux de l'« actuel », notamment sur la question des formes :

Le combat des formes en Occident a été aussi acharné, sinon plus que celui des idées ou des valeurs. Mais les choses, au 20^e siècle, ont pris une allure singulière : c'est le « formel » lui-même, c'est le travail réfléchi sur le système des formes qui est devenu un enjeu²⁶.

Foucault assigne à sa parole un registre spécifique dans ces deux textes. S'il fait part de ses difficultés à écrire sur la musique, il se montre disposé à parler, d'un ou avec un compositeur. Il s'ouvre à la démarche de l'autre-compositeur et à l'altérité-musique, tout en continuant à mobiliser ses propres catégories de pensée. Boulez est pour Foucault un autrui significatif, mieux, un partenaire épistémologique. Foucault observe sur lui-même comment s'opèrent concrètement les transformations de sa pensée. Il est l'archéologue de son propre savoir ; il crève son propre écran.

Si la rencontre entre Foucault et Boulez ne s'est pas nouée autour d'une poétique commune, encore moins d'une œuvre commune, tel n'est pas le cas de la rencontre entre Butor et Pousseur.

2. Le *Votre Faust* du trio Butor/Henri/Pousseur

Deux textes de Michel Butor encadrent plus particulièrement sa longue collaboration avec Pousseur pour l'opéra *Votre Faust*. Il s'agit, d'une part, de l'article « La musique, art

²⁴ Nicolas Donin, « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert. L'exemple des programmes de salle du Domaine musical », Anne-Sophie Barthel-Calvet (dir.), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, 2011, p. 31-49.

²⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, op. cit.

²⁶ Michel Foucault, « Pierre Boulez : l'écran traversé », op. cit., p. 1039.

réaliste » paru dans la revue *Esprit* en 1960, puis repris dans ses œuvres complètes²⁷, d'autre part d'extraits d'entretiens réunis pour un dossier spécial *Votre Faust*, de la revue *Cahiers du Centre d'Études et de Recherches Marxistes*²⁸. Ces deux textes se trouvent donc publiés dans des revues engagées, articulant contenus esthétique, scientifique et politique²⁹. Le premier propos vise globalement la musique, tandis que le second est consacré à l'œuvre singulière qu'est l'opéra *Votre Faust*. Ce choix d'écrire un opéra est original de la part d'un compositeur sériel et d'un écrivain inscrit dans la tendance du Nouveau Roman. Notons que ni Boulez ni Hodeir ne pratiqueront ce genre.

La musique, art réaliste :

La rencontre entre le compositeur et l'écrivain est déclenchée par la lecture par Pousseur d'un texte de Michel Butor sur la musique : « La musique, art réaliste ». Une première version du livret est publiée dès 1962. La composition prend plus de temps et s'achève en 1969. La collaboration couvre donc les années soixante et voit se superposer plusieurs temporalités d'écritures³⁰.

Le texte de Butor repose sur une affirmation forte : musique et langage sont situés le long d'un même axe. Un pôle renvoie à la forme, aux paramètres de hauteur et de rythme sonores, l'autre pôle, à la double articulation du langage et à la référentialité :

Le son étant dès l'origine avertissement, signe, toute conception du réel qui l'intègre abolit forcément toute différence absolue entre nature et langage, donc entre matière et pensée (...). C'est pourquoi je déclare la musique un art réaliste, qu'elle nous enseigne, même dans ses formes les plus hautaines, les plus détachées apparemment de tout, quelque chose sur le monde, que la grammaire musicale est une grammaire du réel, que les chants transforment la vie³¹.

Une telle sémiologie ne peut avoir que des conséquences en termes de partages d'autorité. Pour Butor, la musique est première, sur le plan chronologique, voire logique ; le langage en est un dérivé spécialisé :

Phénoménologiquement, la musique est antérieure au langage articulé, significative avant lui, demeure toujours ce qui le rend possible (...). Il ne peut y avoir prononciation d'un mot sans qu'il y ait d'abord conscience et maîtrise d'une certaine hauteur de son, d'un certain rythme, établissement et contrôle d'une continuité et d'une distinction de timbre³².

La musique prépare la littérature, en assure la « musicalisation »³³. Ce texte est provocateur pour l'avant-garde musicale sérielle, qui prône un idéal d'autonomie du langage musical. Il est révélateur pour Pousseur, et le conduit à s'interroger sur les limites du formalisme sériel, mode d'écriture qu'il pratique alors. L'article entier peut être lu comme

²⁷ Michel Butor, « La musique, art réaliste », *Esprit*, Nouvelle série, n°280 (1), janvier 1960, p. 138-156 ; Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 27-41 ; Michel Butor, *Œuvres complètes*, Vol. 2, *Répertoire I*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, La Différence, 2006, p. 387-398.

²⁸ *Cahiers du centre d'études et de recherches marxistes 62, Votre Faust*, dossier établi par Jean-Yves Bosseur, 1968.

²⁹ Voir Nicolas Donin, « Le moment *Musique en Jeu* », *Circuit*, 20 (1-2), 2010, p. 25-31.

³⁰ Jean-Yves Bosseur, « Critique, invention et découverte dans *Votre Faust* », *Approches de Butor, Colloque de Cerisy*, Georges Raillard (dir.), 10/18 – Union Générale d'Éditions, 1974, p. 320.

³¹ Michel Butor, « La musique, art réaliste », op. cit., 1960, p. 28.

³² Michel Butor, « La musique, art réaliste », op. cit., 1960, p. 33.

³³ Stéphane Gallon, *L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor*, Littératures, Université Rennes 2, 2013. [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00815688/document>. Voir le chapitre 5.3.1 : « Vers une musicalisation généralisée. De la musicalisation du langage à la musicalisation de la littérature », p. 798-806.

une note d'intention concernant *Votre Faust*, et qui en évoque les finalités Butor conçoit la musique comme une opportunité de renouveler sa poétique :

Si le roman est le laboratoire du récit, la musique n'est-elle pas l'autre où peuvent se forger les armes et instruments d'une littérature nouvelle, le labourage du terrain sur lequel cette moisson pourra mûrir³⁴ ?

Pousseur, quant à lui, se saisit de la densité matricielle de ce texte, afin de tenter d'en réaliser, en collaboration avec son auteur, une manifestation exemplaire et concrète. Il s'agit pour eux, conjointement, de manifester le continuum existant entre musique et langage verbal dans le genre de l'opéra. L'écrivain participe à la conception de la structure musicale de l'œuvre, tandis que le compositeur produit certains textes et travaille, musicalement, sur la première et la deuxième articulation du langage (langues étrangères, onomatopées, mots-valises, permutations, etc.). Butor écrit en compositeur, en travaillant la forme³⁵ ; Pousseur compose en écrivain, en travaillant les mots. Le personnage principal est un compositeur, chargé de composer un *Faust*, qui reçoit le prénom de Pousseur : Henri. Il est défini comme le produit composé de plusieurs compositeurs, voire d'un contexte tout entier. On le voit davantage occupé à analyser, commenter, d'une part, agir et cheminer d'autre part, qu'à composer. Il est moins un personnage d'opéra que le support de la fusion poétique de Butor et Pousseur.

Le dossier *Votre Faust* du *Cahier du centre de recherches marxistes* :

Cette livraison du *Cahier*, conçue par le compositeur et musicologue Jean-Yves Bosseur est un dispositif textuel singulier et complexe. Il paraît en 1968, en pleine effervescence politique. Il est le produit recomposé de quatre sources³⁶ : des conférences et interviews des deux auteurs, interpolées de citations du philosophe marxiste Bloch. Il est clairement centré sur le compositeur, ne serait-ce que par l'ampleur des extraits sélectionnés. Les extraits de Butor en sont d'autant plus significatifs.

Le dossier comporte peu de médiation, mise à part l'introduction de Bosseur³⁷. Le travail éditorial de la revue est artisanal. Des pages dactylographiées au format paysage sont photocopiées et contiennent de nombreuses coquilles et corrections manuscrites. C'est aussi ce qui permet à son concepteur de procéder à un agencement particulièrement souple et élaboré des différentes séquences textuelles.

Les extraits sélectionnés, déplacés et fragmentés, entrent dans le détail des procédures engagées conjointement par Pousseur et Butor. Les lisières textuelles, poreuses, manifestent avec finesse les partages d'autorité entre les deux créateurs, engagés dans un travail *indivis*.

Bosseur conçoit le cahier comme l'opéra (on sait qu'il collaborera également avec Butor), selon un flux continu, en écho à la réponse de Pousseur : « Nous voulions une œuvre qui soit un continu (...) »³⁸ La mise en page du *Cahier* est majoritairement organisée en deux colonnes, celle de droite étant laissée à Butor.

L'écriture de l'opéra, livret comme musique, développe une polyphonie de citations et d'auto-citations, tant du compositeur que de l'écrivain, procédé qui favorise la circulation

³⁴ Michel Butor, « La musique, art réaliste », op. cit. 1960, p. 35.

³⁵ Ce qu'il expérimente déjà sur le plan littéraire dans certains de ses romans *mobiles*.

³⁶ Il réunit quatre textes : *Conférence d'Henri Pousseur à Bruxelles, 14 décembre 1966* ; *Interview de Michel Butor, janvier 1967* ; *Texte inédit de Michel Butor, mars 1967* ; *Interview de Henri Pousseur, juin 1967*.

³⁷ Jean-Yves Bosseur, *Cahier Votre Faust*, op. cit., 1968, p. 1-8.

³⁸ Jean-Yves Bosseur, *Cahier Votre Faust*, op. cit., 1968, p. 14.

croisée des discours³⁹. Un travail graphique vient donner l'impression, en certains passages choisis, que les paroles de l'écrivain et du compositeur s'entremêlent, se tuilent, dans le flux temporel de la page écrite. Ils se donnent, par la mise en espace des phrases et des mots sur la page, comme l'équivalent graphique du propos tenu par l'écrivain ou le compositeur : « Je m'intéresse particulièrement à la distribution des mots dans l'espace⁴⁰ », ou encore : « De la bouillie de mots⁴¹ ! »

Sur le plan éthique, la problématique principale concerne la capacité de la musique à communiquer avec le public⁴². La question de la nature démocratique ou non de cette communication lui est implicitement liée. Sur le plan esthétique, elle interroge, à ce propos, le sérialisme orthodoxe. Ces thèmes se manifestent comme étant mutuellement impliqués, se déduisant logiquement les uns des autres, intégrés logiquement à la dynamique d'une démarche cohérente. La question de la communication avec le public, par exemple, à la fois éthique et esthétique, implique que sa participation soit inscrite au cœur d'une forme opératique mobile, reposant sur un langage citatif à même de sérialiser passé et présent, matériau verbal, musical et scénique, de manière globale et immédiatement expressive et significative.

Les interventions de Butor abordent ces questions à partir d'une réflexion sur le texte de livret à concevoir pour une telle démarche. Le moteur essentiel de leur collaboration est bien d'ordre communicationnel : « Pousseur et moi, nous avons travaillé vraiment ensemble. (...) Pour ces questions de pluralité linguistique nous avons agi de pair⁴³. »

Les réponses apportées concrètement dans l'opéra sont de deux ordres, qui sont tous deux formels : mobilité et citation. Pour le compositeur, « (...) le public apporte un élément aléatoire considérable et très difficile à contrôler⁴⁴ ». La possibilité de faire appel à la musique du passé, sous la forme de citations intégrées au langage propre du compositeur, est la solution que choisit, avec Butor, le compositeur. La dramaturgie de *Votre Faust*, par sa conception même, appelle également, sur le plan spatial, le déplacement C'est à voyager qu'Henri se consacrera dans l'opéra, jusqu'à atteindre le port pour un dernier voyage, dans cinq scènes qui concatènent des éléments historiques et géographiques caractérisés⁴⁵.

Il s'agit de produire un agglomérat nouveau fait de « langue-musique-décor », et « composé par série ». La musique est pour Butor un immense corps, traversé par des réseaux de liens invisibles, dont les citations et la déclinaison du sonore au musical sont la part audiblement manifestée. Il y a chez lui la référence constante à un cadre englobant, une matrice universelle, susceptible d'ordonner en cosmos la prolifération et la complexité des échanges entre des matériaux divers et hétérogènes⁴⁶.

³⁹ Jean-Yves Bosseur, « Votre Faust et la question de l'opéra contemporain », Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, La Sorbonne, coll. « Esthétique », n°7, 2003, p. 564 : « le texte est distribué de façon polyphonique aux acteurs, aux chanteurs et aux musiciens. »

⁴⁰ Michel Butor, Jean-Yves Bosseur, *Cahier Votre Faust*, op. cit., p. 42.

⁴¹ Michel Butor, Jean-Yves Bosseur, *Cahier Votre Faust*, op. cit., p. 49.

⁴² Ces propos nous permettent d'avoir accès aux représentations, à l'époque, des notions de communication et de public, influencées par la théorie de l'information, bien différentes de celles d'aujourd'hui.

⁴³ Michel Butor, Jean-Yves Bosseur, *Cahier Votre Faust*, op. cit., p. 14.

⁴⁴ Henri Pousseur, Jean-Yves Bosseur, *Cahier Votre Faust*, op. cit., p. 16-17.

⁴⁵ Ces lieux sont des territoires, avec leur temporalité spécifique, en ce qu'une histoire leur est attachée. La scène de la foire, notamment, semble récapituler, jusqu'à saturation d'un tissu de citations, toute l'histoire de la musique.

⁴⁶ Voir Béatrice Didier, « Michel Butor et les variations Diabelli », *Approches de Butor, Colloque de Cerisy*, Georges Raillard (dir.), Paris, 10/18 – Union Générale d'Éditions, 1974, p. 290, texte dans lequel elle évoque la notion de « musica mundana » à propos des deux prologues de *Votre Faust*.

C'est d'abord sur un plan politique que s'opère la rencontre de l'écrivain et du compositeur. Le plan esthétique en est la forme manifestée. L'optimisation de la communication musicale implique l'inclusion du public et la forme ouverte. En outre, la série se veut étendue aux dimensions universelles de ce monde d'opéra. Le sérialisme, à condition d'être en mesure de saisir les dimensions signifiantes du réel – décor, bruit, paroles, musique – constitue le cadre produit en commun par le compositeur et l'écrivain. Si la collaboration entre les deux créateurs est osmotique, leurs intérêts sont sensiblement différents : la musique *prépare* le texte pour Butor ; la littérature *fait passer* la musique aux oreilles du public pour Pousseur. L'opéra apporte aux deux créateurs un éclairage réciproque sur une problématique antérieure, que le contact avec l'autre permet de mettre en œuvre, au cours d'une mutuelle et constante mise en abyme. Elle passe, pour ce faire, par le dialogue. Lucien Giraudo évoque l'usage du dialogue chez Butor en ces termes :

Expliquer ces positionnements multiples passe par des formes d'échanges comme les Entretiens, la Conversation, le Dialogue ou la Correspondance : autant de genres critiques en effet où le Je est dé-centré, où il ré-agit au sein de la langue dans laquelle autrui intervient avec un plus ou moins grand degré de présence, leurs voix s'enlaçant sans cesse⁴⁷.

Henri Pousseur aura cette expression dans un texte de la revue *Musique en Jeu* consacré à *Michel Butor et la musique*, intitulé significativement « Écoute d'un dialogue » : *Michel Butor, plus que jamais, PORTE-PAROLE*⁴⁸.

Un troisième cas, singulier et limite, est maintenant représenté par celui d'André Hodeir, dans lequel la superposition, au moins concrète, entre les deux figures créatrices, est totale.

3. Le compositeur-écrivain Hodeir « par » Hodeir l'écrivain-compositeur

André Hodeir est un auteur bifront, un compositeur-écrivain, un musicologue-critique, un observateur-descripteur des multiples acteurs, domaines et dimensions des *mondes artistiques* qu'il pratique.

Nous appuyons notre analyse sur deux textes, dont le format est celui de l'entretien. Le premier s'intitule « Double pupitre : entretien avec Daniel Fleury »⁴⁹. Ce dernier n'est pas un compositeur, mais un théoricien de la littérature, proche de Jean Ricardou. Le second, « Un peu de piano préparé littéraire », fait partie d'un volume⁵⁰, recueil des réponses de six compositeurs à une consigne générique : l'analyse de leur poétique à travers un écrivain de leur choix⁵¹. Le propos d'Hodeir constitue une longue réponse dans laquelle le compositeur semble s'adresser à lui-même. Elle est retravaillée puis remise en forme selon la modalité des « propos recueillis » par le compositeur et le porteur du projet éditorial⁵².

Hodeir y interroge son activité d'écrivain depuis celle de compositeur, et fait ainsi

⁴⁷ Lucien Giraudo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 271.

⁴⁸ Henri Pousseur, « Écoute d'un dialogue », *Musique en jeu, Michel Butor et la musique*, 4, 1971, p. 81.

⁴⁹ André Hodeir, « Double-pupitre. Entretien avec Daniel Fleury », *Conséquence. Saisons musicales*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 7/8, 1986, p. 105-110.

⁵⁰ André Hodeir, « Hodeir-Hodeir, Un peu de piano préparé littéraire », *Six musiciens en quête d'auteur*, Iles-Lès-Villenoy, Pro Musica, 1991, propos recueillis par Alain Galliari, p. 53-62.

⁵¹ Il s'agit des autres binômes suivants : Boulez – Claudel ; Xenakis – Eschyle ; Ballif – Mallarmé ; Boucourechliev – Joyce ; Manoury – Borges.

⁵² Alain Galliari & Olivier Warusfel, « Avant-propos », *Six musiciens en quête d'auteur*, Iles-Lès-Villenoy, Pro Musica, 1991, p. 7.

exception⁵³. Il est ainsi le seul créateur de notre corpus qui réunit en un seul homme les deux figures de créateurs, avec les risques d'autotélie que cela comporte. Hodeir s'emploie cependant à les neutraliser par le déplacement de son propos vers les spécificités respectives des deux arts.

« Double pupitre : entretien avec Daniel Fleury »

Le compositeur s'attache, en réponse à une question de Daniel Fleury dans cet échange, à définir le sens de son entreprise d'écriture littéraire, dont dépend étroitement la nature des moyens qu'il mobilise.

Vous êtes à la fois un compositeur et un écrivain. La musique et la littérature : ce double pupitre peut laisser supposer que, dans vos travaux, la première agit sur la seconde et réciproquement⁵⁴.

Si le propos d'Hodeir est émaillé de quelques considérations identitaires et réflexives, il se situe d'emblée du point de vue très général des caractéristiques respectives, et clairement dialectisées, de la littérature et de la musique. Son approche est ainsi conforme au titre métaphorique de l'article : « double-pupitre ». Le pupitre est un artefact de musicien, mais aussi de copiste. Il supporte la partition et renvoie à l'acte d'écriture dans sa dimension la plus extérieure et matérielle.

Écrire pour et avec la forme :

Pour Hodeir, la finalité de l'écriture littéraire se confond avec son moyen : elle est avant tout formelle.

En effet, si la littérature peut restituer la poussée désirante de l'improvisation et du vocable jazzistique, c'est surtout dans l'exacte mesure où elle emprunte à la musique sa puissance formelle⁵⁵.

Il distingue clairement les deux formes d'art, réunies dans sa même figure, janusienne, de créateur. C'est comme si leur réunion en un seul *homme* - le terme est important chez Hodeir - lui demandait un travail plus élaboré encore d'unification identitaire que celui observé chez Foucault et Butor. Ce travail se manifeste précisément par ce partage des puissances respectives de la musique et de la littérature. La forme germinale est référée par Hodeir à Beethoven, comme ici, pour son roman-musique *Muzikant*⁵⁶ :

(...) une « grande variation » au sens beethovenien, c'est-à-dire dans laquelle l'état atteint par chaque nouveau terme implique un acquis dont le poids interdit toute permutation et oblige à une progression constante⁵⁷.

On retrouve cette même référence formelle dans l'ensemble du corpus. Elle porte l'avancée permanente, destructrice de ce qui est atteint, propre à la notion d'« actuel », comme l'itinérance existentielle ouverte du compositeur Henri entre les potentialités formelles de l'opéra *Votre Faust*.

Quand j'ai commencé *Les Mondes du Jazz*, mon ambition était de faire surgir, en marge de l'histoire et pour mieux l'éclairer, une réalité seconde, en partie imaginaire et phantasmatique.

⁵³ Ce dont Jean-Louis Pautrot souligne la singularité, « Musique et roman : l'étrange cas d'André Hodeir », *Art and Contemporary Prose, Dalhousie french studies*, 31, Summer 1995, p. 131-137, p. 131.

⁵⁴ André Hodeir, « Double-pupitre », p.107.

⁵⁵ André Hodeir, « Double-pupitre », p.108, cité par Jean-Louis Pautrot, op. cit., p.134.

⁵⁶ Paris, Seuil, 1987.

⁵⁷ André Hodeir, « Double-pupitre », op. cit., p.108.

Parallèlement, je voulais que ce livre, où l'on n'a souvent vu qu'un essai de « critique-fiction », soit, par sa forme même, comme une image littéraire et poétique de la musique à laquelle il se rapporte (...) ⁵⁸.

Légitimité et perceptibilité :

Le questionnement formel s'articule ici également à des questions de perceptibilité, centrées sur la figure du lecteur, et non de l'auditeur, contrairement aux textes précédents :

(...) pour qu'elle fonctionne au mieux, il faut, semble-t-il, que le lecteur soit en mesure d'identifier les formes, citations et procédés qui sont entrés dans sa genèse ⁵⁹.

Laissée à l'appréciation finale du lecteur, la question de la validité d'une telle démarche est posée :

Il m'arrive de me demander si cette démarche qui est la mienne peut se justifier, si l'intrusion d'un compositeur en tant que compositeur dans le domaine de la fiction n'est pas une de ces aberrations dont les musiciens sont coutumiers (...) s'il n'y a pas là, de quelque manière, une confusion des genres. Au lecteur d'en décider ⁶⁰.

Cette dimension formelle, et son articulation avec le sens, traverse ainsi l'ensemble de notre corpus. Elle prend une configuration particulière avec Hodeir qui cumule les deux figures de créateurs. Si Foucault se considère comme un étranger, Hodeir se définit comme un intrus. Une architecture similaire s'observe dans le texte suivant, rendue plus lisible encore, par le travail du temps.

« Un peu de piano préparé littéraire » :

Hodeir relate dans ce deuxième écrit comment se redéfinissent, se réarrangent en permanence et mutuellement, ses deux activités créatrices. Comme dans le texte précédent, il en requalifie métaphoriquement la nature dès le titre, mot(s) d'auteur par excellence. Hodeir fait référence ici à une invention du compositeur John Cage, de l'ordre du bricolage, de l'« arrangement ». Il s'agit d'une opération matérielle destinée à accroître les potentialités d'un instrument, le piano, qui devient alors métonymique de l'orchestre. La dimension de l'artefact est encore présente ici, comme « doublement », comme élevée à la puissance, par la référence à un dispositif, un instrument encore instrumenté par ajout de corps étrangers. Il qualifie ici sa poétique littéraire. La notion de « préparation » peut également prendre un sens particulier chez Hodeir : comme ce qui se tient au revers de l'improvisation, ainsi simulée, et qui caractérise également sa poétique compositionnelle.

Forme et arrangement :

Il n'est pas étonnant que ce titre, chargé de subsumer l'activité littéraire du compositeur, fasse référence à Cage plutôt qu'à Beethoven. On sait combien la forme est, paradoxalement, importante chez Cage. On le voit respecter la tradition haydnienne des trois mouvements de sonate dans l'œuvre qui veut absolument la gommer sur le plan de la perceptibilité sonore, mais non de la partition ni de l'interprétation scénique : 4'33'' ⁶¹.

⁵⁸ André Hodeir, « Double-pupitre », op. cit., p.108.

⁵⁹ Jean-Louis Pautrot, op. cit., p.136.

⁶⁰ André Hodeir, « Double pupitre », op. cit., p. 109-110.

⁶¹ Selon l'analyse qu'en fait Christian Tarding. « Se taire est un récit », Jean-Pierre Cometti & Eric Giraud (dir.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Rennes/Marseille, PUR/cipM, 2014, p.101-106.

La dernière page tournée le couvercle est rouvert, le musicien se lève : trois mouvements, dont les longueurs ont été décidées, grâce au yi-king mais aussi au tarot, par pur hasard – 4'33'' (...) Une œuvre pour piano ? En tout cas, cette toute première fois jouée au piano. Ce qui est loin d'être anecdotique. (On ne peut pas ne pas penser à la classique haydnienne sonate pour piano en trois mouvements.)⁶²

Hodeir évoque également dans ce texte ses deux romans-musique, publiés dans les années quatre-vingt : *Play-Back*⁶³ et *Muzikant*, qu'il présente comme deux étapes révélatrices de son travail de mise en forme de l'œuvre littéraire. Leur écriture procède d'une compétence fondée sur une expérience musicale⁶⁴, estimée première :

Il y a dans l'exercice de la variation, une précision, une rigueur de pensée que seul peut atteindre un musicien qui a fait ses classes de composition et qui a donc ruminé l'expérience des derniers quatuors de Beethoven⁶⁵.

La forme exercée est celle de la grande variation beethovenienne, qu'Hodeir, cette fois, intègre à son parcours biographique, dans cette plume très particulière que constitue sa période de formation. Le compositeur a étudié au Conservatoire de Paris de 1942 à 1947, notamment dans la classe d'Olivier Messiaen. La situation de formation correspond à un moment d'accumulation de contenus et d'identification susceptible d'éclairer les partages identitaires ultérieurs du créateur. L'écrivain-compositeur assume dans ce texte son activité, et donc son identité, d'« arrangeur ». La forme variation procède au réarrangement d'un thème préexistant. Ses avancées permanentes reposent sur la réappropriation, la « manducation », d'une nourriture riche et dense⁶⁶. L'arrangement fait également référence à la pratique du jazzman. Hodeir réarrange cette fois, au sein des mondes du jazz, les relations entre compositeur et interprète.

C'est un terme que je ne récuserai pas, dans la mesure où je travaille en effet sur un matériau d'emprunt⁶⁷.

Le travail autobiographique :

Ce second texte s'offre comme un récit de présentation de soi. L'auteur se présente avant tout comme un musicien, comme un compositeur qui écrit de la littérature au nom de la musique et de son potentiel créateur⁶⁸. Rétrospectif et récapitulatif, le récit emprunte au genre de l'autobiographie :

Mon itinéraire littéraire est très simple. A côté de ma vocation musicale, - qui s'est dessinée de très bonne heure, puisque j'ai été pratiquement un petit professionnel de la musique depuis l'âge de dix ans, - et je me suis toujours vu aligner des mots sur une feuille de papier. Tout gosse, déjà, je m'amusais à rédiger un petit journal à la machine à écrire⁶⁹.

La référence aux outils matériels, dès lors qu'il s'agit de l'acte d'écriture, est ici encore particulièrement marquée. Le texte s'offre comme le récit au passé de l'itinéraire d'Hodeir,

⁶² Christian Tarding. « Se taire est un récit », art. cit., p. 102.

⁶³ Minuit, 1983.

⁶⁴ André Hodeir a été un remarquable violoniste improvisateur, se produisant sous le pseudonyme de Claude Laurence. Voir Christian Tarding, *Dictionnaire du jazz*, Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli (dir.), Paris, Laffont, 1888, p. 470.

⁶⁵ André Hodeir « Un peu de piano littéraire préparé », op. cit. p. 57.

⁶⁶ Christian Tarding, « Better Opening », *Les cahiers du jazz*, n°9, janvier 2013, p.19.

⁶⁷ André Hodeir, « Un peu de piano littéraire préparé », op. cit., p. 62. Voir Pierre Fargeton, *André Hodeir, le jazz et son double*, préface de Martial Solal, Symétrie, 2017.

⁶⁸ Dans ses écrits musicologiques, il considère l'art musical comme supérieur aux autres. Voir André Hodeir, *La musique depuis Debussy*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 199-200.

⁶⁹ André Hodeir, « Un peu de piano littéraire préparé », op. cit., p. 43.

depuis l'écriture musicale, la musicographie, jusqu'à l'écriture romanesque, avec ses étapes, circonstanciées et motivées⁷⁰. Le genre repose sur l'actualisation du passé en fonction du présent, ce qui donne au récit sa dimension sociologique. Il est sous-tendu par un questionnement identitaire. Il identifie son livre *Les mondes du jazz*⁷¹, essai de critique-fiction écrit de 1961 à 1968, comme « le point de départ de (s)a vocation littéraire⁷² », la littérature étant associée à la fiction, notamment romanesque.

Je me suis tourné pour la première fois avec *Les mondes du jazz* vers la fiction, puisque ce livre est à la fois un ouvrage de critique musicale, d'esthétique, et un ouvrage de fiction quasiment romanesque⁷³.

La pierre blanche de sa véritable entrée en littérature est donc un écrit d'un genre nouveau, hybride, mêlant critique musicale et fiction littéraire, compositeurs réels et fictifs.

Un public de lecteurs :

La question du public est également abordée dans ce dernier texte. Elle est indissociable de la question de la perceptibilité et de l'intelligibilité du travail formel. Chez Hodeir, la forme littéraire suit *à la note*, « mesure par mesure », son référent musical, selon des procédures, plus ou moins perceptibles, de superposition. Hodeir écrit à propos de *Muzikant* :

Cette similitude a fait que mon texte s'est identifié à celui du lied lui-même dont il est devenu une sorte de décalque⁷⁴.

L'écriture verbale se convertit en musique, par le travail du formel et la *philosophie de la mesure exacte*⁷⁵ qui l'accompagne :

J'aimerais envisager ce genre d'entreprise de façon absolument serrée, en respectant le texte musical mesure par mesure, et en m'efforçant de trouver des équivalences littéraires pour chaque détail, et je pense que ce doit être possible⁷⁶.

Pour autant, le souci de perceptibilité reste constamment présent, et constitue chez Hodeir, le sens ultime de toute entreprise créative :

On est en effet en droit de se demander à quoi sert-il [*sic*] de se donner tant de mal pour arriver à une situation que le lecteur ne reconnaîtra jamais comme telle⁷⁷.

Ce troisième cas de figure, cas limite d'auteur compositeur-écrivain, lequel insère figures réelles et fictionnelles de compositeurs dans des écrits d'un genre hybride, revient comme les deux précédents, afin de rendre compte de sa double activité, sur des questions articulées de forme et d'intelligibilité. L'auteur du livre musicologique de référence, *Les Formes de la musique*⁷⁸, écrit au tournant des années cinquante, ne peut qu'évaluer de manière

⁷⁰ André Hodeir a abandonné la pratique instrumentale, le violon, dans les années cinquante, puis la composition fin 1972, année importante dans notre corpus, au profit de l'écriture littéraire.

⁷¹ L'ouvrage paraît à New York, chez Grove Press, en 1970. Il est publié la même année à Paris chez Union Générale d'Éditions-10/18. Il sera réédité à Marseille chez André Dimanche Éditeur, dans la collection « Birdland » en 1993, puis dans la même collection, par Christian Tarding, en 2004, aux éditions Rouge Profond à Pertuis.

⁷² André Hodeir, « Un peu de piano littéraire préparé », op. cit. p. 54.

⁷³ André Hodeir, « Un peu de piano littéraire préparé », op. cit. p. 54.

⁷⁴ Jean-Louis Pautrot, art. cit., p. 58.

⁷⁵ Ses principes, qui accompagnent la période retenue ici, influencée par la théorie de l'information et la cybernétique sont décrits par Armand Mattelart. Voir *L'Invention de la communication, Paris, La Découverte, Poche, 2011 (1994)*.

⁷⁶ André Hodeir, op. cit., p. 61-62.

⁷⁷ André Hodeir, op. cit., p. 59.

⁷⁸ Voir André Hodeir, *Les Formes de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1951.

érudite les ressources qu'apportent les formes musicales, et les « problèmes » qu'elles posent. C'est la forme qui autorise et justifie le saut qu'opère le compositeur dans la fiction. Des interrogations sur la légitimité et la perceptibilité restent posées. Mais sur la question des périmètres d'action respectifs de l'écrivain et du compositeur, revenant aux hommes, André Hodeir se montre catégorique :

Reste que je suis compositeur et que seul un compositeur, je ne le répéterai jamais assez, peut tenter d'extraire une forme littéraire d'une forme musicale⁷⁹.

Ce proche d'Hodeir qu'est Jean-Louis Pautrot en précisera la dynamique temporelle :

C'est en restant compositeur qu'Hodeir devient écrivain. Le romancier conserve la dynamique créatrice du musicien. (...) écrivain demeuré musicien, écrivain parce que musicien⁸⁰.

Ainsi, les trois postures dégagées sont à la fois singulières et reliées, en ce qu'elles sont traversées par des lignes de force circonstanciées, imputables à l'appartenance de ces personnalités aux mouvements avant-gardistes d'une époque qui va des années soixante aux années quatre-vingt.

On souligne l'importance des formats textuels courts, adressés et dialogiques, souvent destinés à prendre place et sens dans des recueils exhaustifs. La représentation y cède sa place à l'interlocution, le portrait d'une figure à la narration d'une rencontre.

Les textes retenus interrogent le travail du créateur, en tant qu'il se confronte à d'autres disciplines, susceptibles de révéler le mode de fonctionnement de la sienne. Il s'agit, pour l'écrivain, d'avoir un nouveau partenaire épistémologique. Le regard latéral de ce dernier lui permet d'évaluer le potentiel d'un emprunt susceptible d'éclairer ou de renouveler sa pratique.

L'axe essentiel des propos relevés, dans les trois cas, *in fine*, peut être ramené à la question du pouvoir communicationnel de la forme. Elle constitue le médium essentiel de la rencontre poétique : ce par quoi il s'agit de passer et de faire passer le travail créatif conjoint. La variation permanente est plus particulièrement retenue. De même, une figure commune de compositeur, quasiment universelle, est-elle invoquée, celle de Beethoven, considéré comme le compositeur-archétype d'une forme-archétype. Elle permet de « traverser l'écran » pour Foucault, de « faire monde » pour Butor, et de pratiquer l'« exacte mesure » chez Hodeir.

Ces gestes convergent vers la question du public, lecteur ou auditeur, dont la figure est toujours invoquée, en creux comme en plein, au titre d'un référent flou sur le plan empirique, plus net sur le plan théorique. Au créateur, écrivain comme compositeur, appartient la cause, l'œuvre à élaborer, au public, lecteur comme auditeur, la conséquence, l'œuvre achevée. Il s'agit, à la faveur d'un travail articulé, de trouver, grâce à la forme, un fil conducteur entre les attitudes et les compétences des deux pôles de la création et de la réception.

Les questions de partage d'autorité s'observent plus finement dans les situations fructueuses de collaboration, que dans les échanges conflictuels, en ce que les acteurs sont réciproquement engagés dans une négociation et redéfinition permanente de la situation.

Florence LETHURGEZ
Centre Norbert Elias (UMR 8562 CNRS-EHESS-AMU-Université d'Avignon)

⁷⁹ André Hodeir, op. cit., p. 61.

⁸⁰ Jean-Louis Pautrot, art. cit., p. 134-135.