



HAL
open science

“ À l’Aube d’Ismée: le Castanet pérégrin, sonodoule et mystagogue ”

Nicolas Darbon

► To cite this version:

Nicolas Darbon. “ À l’Aube d’Ismée: le Castanet pérégrin, sonodoule et mystagogue ”. Nicolas Darbon; Ziad Kreidy; Sophie Stévance (dir.). Éloge de la modernité. Mélanges en l’honneur du musicologue, compositeur et performeur Pierre Albert Castanet - Préfaces de H. Dufourt, M. Levinas et R. Tessier, Millénaire III éditions, 2024, 9-782911-906213. hal-04824343

HAL Id: hal-04824343

<https://hal.science/hal-04824343v1>

Submitted on 6 Dec 2024

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.

Nicolas Darbon, « À l'Aube d'Ismée : le Castanet pérégrin, sonodoule et mystagogue », in Nicolas Darbon, Ziad Kreidy, Sophie Stévançe, *Éloge de la modernité. Mélanges en l'honneur du musicologue, compositeur et performeur Pierre Albert Castanet*, préfaces de H. Dufourt, M. Levinas et R. Tessier, Pertuis, Millénaire III éditions, 2024 (546 p.), p. 379-386. ISBN : 9-782911-906213. <https://www.millenaire3editions.fr>



Nicolas Darbon, maître de conférences HDR

CRILLASH, Centre de Recherche Interdisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines, UR,6_2, Schoelcher, France



À l'Aube d'Ismée :
le Castanet pérégrin, sonodoule et mystagogue

par Nicolas DARBON

*Il y a parmi le monde,
des voyageurs-nés, des exotes.
(Victor Segalen)¹*

Une poésie d'Élie Stéphenson, poète guyanais, a été mise en musique par Pierre Albert Castanet. Cette mélodie ou ce lied contemporain, comme on veut, *À l'aube d'Ismée*, pour soprano, saxophone *Mib* et violoncelle, a été créée en 2006 à Paris². L'ensemble instrumental Spirales, dont il était un membre actif, avait reçu commande d'une composition musicale à partir d'une liste de poèmes. De ce fait, Castanet ne connaissait nullement Stéphenson au moment de la création de l'œuvre³.

« *Exotique et pérégrine* »

Deux aspects ont intéressé Castanet⁴. Son exotisme certes mais aussi la forme intrinsèque du poème, en particulier la structure charpentée du vers : « Tu es le totem ». Un vers très bref et remarquablement sonore, qui allitère le « t » et assone le « è ». Musique du poème qui fut entendue sur le champ et même écrite intérieurement par le compositeur.

¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, *op. cit.*, p. 42.

² Le samedi 17 juin 2006 par l'Ensemble Spirales : Laure Chauvris-Darbon, soprano, Marc Sieffert, saxophone et Axel Salmona, violoncelle, lors du 29^e Festival franco-anglais de poésie, avec lecture de poèmes des poètes invités et présentation des pièces musicales, Paris, Institut hongrois. Cette pièce sera donnée également la même année à Luxembourg et Bucarest.

³ Ils se sont juste rencontrés le jour de la création parisienne de ce trio.

⁴ Cette analyse s'appuie sur un entretien entre l'auteur et le compositeur à l'Université de Rouen Normandie, le 28 mars 2013.

Outre la musicalité, la notion de totem a peut-être été un autre déclencheur ; notion qu'il faut immédiatement relier à la femme et à la pertinence du choix de la voix de soprano. Le totem pourrait nous faire digresser longtemps sur l'animisme amérindien, sur le totémisme... Et – phallique – sur le grand sexe levé vers le soleil dont parle Aimé Césaire⁵... En tout cas, nous sommes loin de la sacralité d'un Léopold Sédar Senghor : « Mon animal gardien, il me faut le cacher » avoue-t-il dans « Le totem » (*Chants d'ombre*⁶), que l'Africain assimile à l'Ancêtre. Au contraire, Ismée est clamée au monde.

Cette figure féminine revient dans les poèmes de Stéphenson. Ismée est rapprochée d'Isis dans *La Conscience du feu* (1996). Un autre poème, *Ismée ou Les oiseaux de lumière* (2006) est un nocturne. Sans dévoiler son ésotérisme, on voit bien une dialectique de la lumière et de la nuit⁷. Ismée est le ventre ancestral de la nuit, qui donne son énergie au poète de la négritude pour faire naître un peuple de héros.

S'il est un exotisme d'*Ismée* – du point de vue du Rouennais –, il vient de la Guyane, de son auteur, et le titre lui-même exhale des harmoniques orientales. Pour Castanet, il s'agit de l'Ailleurs, nous a-t-il confié ; un exotisme au sens que Victor Segalen lui attribue dans son *Essai sur l'exotisme* parfois sous-titré *une esthétique du divers*. L'exotique segalenien fuit l'universel colonial ; *exôtikos* signifie « du dehors ⁸ » ; il ne peut être que singulier.

La musique « exotique et pérégrine » de Castanet (l'expression est de Rabelais, *Quart livre*) n'a rien du Doudou. « Commencer par la sensation », exhorte Segalen. « Écarter vivement ce qu'elle contient de banal : le cocotier et le chameau [...] casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune⁹. » On s'oppose au pittoresque et au doudouisme au sens de littérature carte postale¹⁰.

⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939, rééd. Paris, Présence africaine, 1983, p. 22.

⁶ 1945, rééd. *Léopold Sédar Senghor : poèmes*, Paris, Seuil, 1973, p. 22.

⁷ Martin Philippe, « La musique de la phrase : comment intoner une phrase française » in Henriette Gezundhajt, Philippe Martin (dir.), *Promenades Phonétiques*, Toronto, éditions Mélodie-Toronto, 1997, p. 118.

⁸ Prolongé à la fin du siècle par l'*Introduction à une poétique du divers* d'Édouard Glissant.

⁹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰ « Entre ciel bleu et cocotiers, fleurit une écriture paradisiaque. Folklorisme et doudouisme devenaient les chefs d'accusation des nouveaux procureurs de la

L'exotisme était déjà traité par Castanet dans *Obscena mystica* (1995), pour guitare seule, en relation avec l'Afrique. Pour l'analyse en détail de cette œuvre, je renvoie au chapitre traité par Apollinaire Anakesa Kululuka dans ce livre.

Le manuscrit d'*À l'aube d'Ismée* porte quant à lui – à l'instar des *Black Angels* (1970) de George Crumb – l'inscription malicieuse de son jour d'écriture : « Rouen le 6-6-6 » (chiffre du diable). Cette thématique se trouve également dans des pièces de Castanet telles que *Mnemosyne et Thanatos* (1994) pour quatuor, *Obscena mystica* (1995) pour guitare, *TombeauX* (2001) pour bande stéréophonique, *Aden – Tombeau d'Arthur Rimbaud* (2004) pour piano, *Eden* (2014) pour orgue.

La sonodoulie, dont la définition est donnée dans l'introduction de ce livre, contient un parasitage, qui, en l'occurrence, n'est pas sans relation avec le travail de l'exote : « Je me retrouve tout à fait dans les esthétiques du "parasitage" des musiques extra-européens¹¹. » L'Afrique est aussi présente dans la symbolique du tambour, cette fois inspirée d'Arthur Rimbaud et de Marcel Duchamp. Avec les plasticiens Daniel Mayar et Amanda Pinto Da Silva, Castanet invente, écrit et met en scène *Flagadapatafla* (2005) – lire le chapitre suivant – où se trouve la station des *Picassonettes* : un tambour de peau et de métal retrace l'histoire de l'Afrique (réminiscence des vues enjouées de Pablo Picasso).

Somme toute, *À l'aube d'Ismée* est issue d'une démarche assez classique de mise en musique d'un texte préexistant, tenant en compte sa prosodie. Les sons sales, bruiteux, hybrides, parasites, dont Castanet raffole ouvre la première partie, qui campe une ambiance mystérieuse. Autres traits de style courants chez Castanet, et perceptibles dans cette œuvre : l'assemblage géométrique et le figuralisme.

Géométrie

Commençons par la géométrie musicale. L'œuvre alterne trois textures :

Culture authentique. » Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, 1989, rééd. Paris, Gallimard, 1993, p. 15-16, 34.

¹¹ Pierre Albert Castanet, entretien avec Apollinaire Anakesa Kululuka, *L'Afrique noire dans la musique occidentale savante au XX^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000, p. 401. À propos de la notion d'exote en musique, voir, de Pierre Albert Castanet, « Scelsi, Stockhausen, Harvey, Florentz : quatre compositeurs 'exotes' en quête d'une théologie du son », *Musiques, Mondialisation et Sociétés*, op. cit.

[Texture 1] *À l'aube d'Ismée* débute par une longue introduction énigmatique en sons harmoniques du violoncelle ; la cellule est donnée d'emblée (mes. 1-3). Sa forme rythmée (mes. 4) sera utilisée telle qu'elle (mes. 7) ou rétrogradée (partie A), de même que son rythme qui suit un simple processus additionnel ou soustractif. Quand arrive la partie A, indiquée par la lettre A, p. 1, le saxophone en multiphoniques sans attaque vient colorer le violoncelle et produire un amalgame plus « sale ». La pièce s'achève en K sur la texture du départ.

[Texture 2] C (p. 2) apporte un rythme inégal, en *rubato* non solfégique, tuilant les formules rythmiques, qui perdure jusqu'à F (p. 3).

[Texture 3] Alors apparaît une texture difractée en *pizzicato*, en *bicinium* sur des tempos à individualité indépendante. De même, H sera rempli d'étincelles sonores, de *slaps* furtifs et irréguliers, et où se trouve le *climax* de l'œuvre.

Les parties C : « c'est, c'est toi, c'est toi la beauté », et G : « c'est, c'est toi, c'est toi le mystère » présentent dans le texte un développement par augmentation : réflexe de musicien ? Elles sont semblables et forment une sorte de refrain. Dans ce schéma, les colonnes indiquent les parties, les lignes les textures :

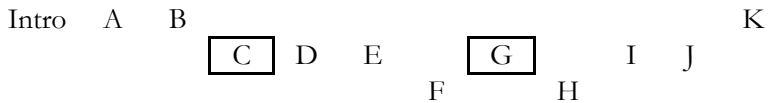


Fig. 1. *À l'aube d'Ismée*. Parties (colonnes) et textures (lignes).

Cet enchevêtrement régulier d'éléments s'observe à l'échelle atomique. Dans l'introduction, alternance de multiphoniques du saxophone sans attaque *ppp* : (a) sur Ré2 ; (b) *id.*, sur La1 ; (c) *id.*, sur Mi#1. Vient se greffer une molécule (d) utilisant ces trois atomes, plus Si-1, réunis en forme rythmée. On peut ajouter un multiphonique (e) sur Réb1, partie A, 2^e mes. Ces éléments appartiennent à la texture-mystère [1]. Teintés de mystagogie circonstanciée, ils émaillent toute l'œuvre – sur la mystagogie, initiation aux mystères d'une esthétique musicale, je renvoie à l'article de Castanet¹². En particulier sur les mots « Nuit » ou

¹² Pierre Albert Castanet, « De la mystagogie musicale d'Henri Dutilleux : entre dépendance et indépendance », *op. cit.*

« Lune ». Je représente ci-dessous le début de l'introduction : la ligne supérieure indique les mesures ; la partie inférieure, les parties Fig. 2).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a	a	b, a, c	d	a	b	d	a	bc	[d]

Fig. 2. *À l'aube d'Ismée*. Les parties de l'introduction.

Moléculaire / unitaire

Les textures [2] et [3] sont constituées de figures ou molécules... plus charnues. Par exemple, la texture [2] au saxophone est : (x) ondoyante (mes. 1 de C) ; (y) en saut de septième (mes. 1, 4^e temps) ; (z) en mouvement descendant (mes. 2 de C). Ces figures s'entremêlent ensuite.

D'autres atomes ou figures sont à signaler, tel le *glissando* à la voix (C, E, H, J), ou au violoncelle (G) Ainsi, par ces émergences régulières et variées, le compositeur obtient-il une cohérence Fig. 3.

Section	Page	Poème de Stéphenson. <i>Ajouts de Castanet</i> .
[A]	1	<i>Introduction</i>
[B]		<i>Suite. Lecture du titre : « À l'aube d'Ismée ».</i>
[C]	2	C'est toi la beauté insondable de la nuit.
[D]	3	Tu es le totem le centre du pays le ventre de la terre.
[E]		Pour toi je reste droit
[F]		hostile aux genoux. [<i>Interlude musical sans parole</i>]
[G]	4	C'est toi le mystère de l'aube claire-obscur la question du soleil au reflux de la lune. Ta bouche sourit (<i>parlé</i>) et le jour de tes lèvres jaillit. [<i>Interlude musical sans parole</i>]
[H]	5	Par toi je fais naître un peuple de héros.
[I]		Tu es le totem le ventre de la terre
[J]	6	pour toi je reste droit et tous les hommes sont debout.

Fig. 3. « À l'aube d'Ismée », le poème de Stéphenson et les ajouts de Castanet (en italiques). Les lettres des sections et les pages sont celles du manuscrit de Castanet. Poème reproduit intégralement avec l'aimable autorisation du poète.

Figurale

Les figuralismes permettent de compenser l'obscurcissement du texte par la musique : élocution couverte par la voix lyrique, temporalité étirée et noyée d'instruments, etc. Ils imposent ou renforcent la signification. Ainsi le *glissando* précité intervient-il toujours lorsque le poème parle de « toi » : c'est un signal clair, et il renforce le lyrisme.

« Tu es le totem » (D) dresse un élan mélodique vertical avec *crescendo* et *accelerando*, plein de force. Suit l'idée apposée : « le centre du pays », relativement stable dans les hauteurs ; puis « le ventre de la terre », la ligne est descendante, la terre étant « en bas ». Le totem est énoncé par la voix seule, et donc ressort nettement. Même verticalisation ascendante sur « Je fais de toi un héros », avec accompagnement ; figure totémique qui adopte un dessin inverse en (E), sur « Je reste droit ». (Ex. 18)

The image shows a handwritten musical score for the song 'À l'aube d'Ismée'. It is divided into two sections, D and E. Section D (top) has a vocal line with lyrics 'tu es le totem - le centre du pays le ventre de la terre' and piano accompaniment for Saxophone and Violoncelle. Section E (bottom) has a vocal line with lyrics 'terre - Je fais de toi un héros - Je reste droit' and piano accompaniment for Saxophone and Violoncelle. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, ff, mp, pp, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'S. Ponté'.

Fig. 4. *À l'aube d'Ismée*, musique de Castanet, poème de Stéphenson, p. 3.
Exemple autographe reproduit avec l'aimable autorisation du compositeur.

Puis « Tu es le totem » (I) apparaît tel quel, mais inversé (hauteurs, intensités, rythme), alors que pour finir « je reste droit » (J) est cette fois ascendant. Sur les dernières paroles : « Et tous les hommes sont debout », la voix est strictement plane. L'impression auditive montre un désir d'*érectilité* : chant ferme, « debout ».

En somme, la musique colore et renforce le sens du poème, les mots, les idées transversales. Elle souligne aussi l'architecture par des plans sonores marqués. Comme elle ajoute d'autres éléments (un refrain, etc.), elle visite, elle restructure. Elle apporte une temporalité nouvelle, par les interludes, par la voix débridée, étirant ou écourtant la prosodie, par des répétitions nouvelles. La première phrase musicale est exemplaire. La formule « C'est... C'est toi... C'est toi la beauté... » n'est pas dans le poème : le compositeur réécrit l'agencement textuel, trace une proposition triangulaire non prévue par le poète, à la manière de George Aperghis dans ses *Récitations* (1978). Selon Castanet, c'est tout cela, la composition. Sur la dernière syllabe de « beauté » : vocalise lyrique. Puis vastes intervalles sur « insondable » et pour finir, brouillage multiphonique sur « nuit ».

En outre, le compositeur ajoute des interludes prolongeant le sens du vers : les jaillissements du début de H font écho à : « le jour de tes lèvres jaillit », énoncé dans le silence. Quant à F, c'est un interlude simple. Chose curieuse, le titre est intégré à l'œuvre musicale. Le cadre entre dans la toile ! Cela se passe à l'entame de la partie B (p. 1) ; le titre est « dit » par la chanteuse ; la créatrice de l'œuvre, Laure Chauvris-Darbon, est soprano colorature. Le compositeur dépose discrètement sous « Ismée » la couleur-mystère, l'insolite de la mystagogie.

Bref, dans *À l'aube d'Ismée*, le compositeur ne cherche pas à comprendre le poète au travers de sa négritude supposée, mais Ismée elle-même, universelle, ou plutôt sa vocalisation, hors symbolique. L'interjection se dresse comme un totem ; elle est droite et imposante, phallique ; elle se mêle à l'image féminine d'Ismée, élancée comme la statuaire africaine. L'exote ne vient pas chercher une couleur tropicale ; interpellé par « Tu es le Totem ! », il apporte la voix d'Éros qui gît, bouillonne, éructe, sans couleur de peau, au fond de nous tous.

