



HAL
open science

“ Castanet ou la boucle des écritures musico-littéraires ”

Nicolas Darbon

► To cite this version:

Nicolas Darbon. “ Castanet ou la boucle des écritures musico-littéraires ”. Nicolas Darbon; Ziad Kreidy; Sophie Stevance (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-04824875

HAL Id: hal-04824875

<https://hal.science/hal-04824875v1>

Submitted on 7 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, « Castanet ou la boucle des écritures musico-littéraires », 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. 259-274. 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



Castanet ou la boucle des écritures musico-littéraires

par Nicolas DARBON

Le musicologue est travaillé par son démon familier : le compositeur... enfoui au fond de lui. Surtout lorsqu'il navigue sur les eaux fiévreuses du « contemporain ». Le musicologue-compositeur est une espèce en voie d'expansion. En effet, le champ des musiques à étudier ne cesse de s'étendre : musiques actuelles, de film, vidéos, *sound studies*, *computer music*... et le *home studio* « démocratise » le bidouillage sonore. Le nombre de composants-écrivains augmente. Sur cette lancée, la recherche-crédation acquiert une légitimité institutionnelle. Le compositeur qui n'est plus romantique se fend désormais d'une notice de programme ou d'un discours plus construit. Il se niche dans les universités en réduisant parfois sa part musicologique à presque-rien, ou en misant sur la technologie. Les intérêts socio-économiques (du compositeur) et la valeur scientifique (de l'observateur) d'une telle position autocentrée – s'observer soi-même en tant qu'artiste et demander des financements pour s'autoproduire – sont remis en question¹.

Cependant les relations entre recherche et création ne se limitent pas à cette démarche intéressée. La coexistence plus ou moins schizo-phrénique entre le créateur et son double, le chercheur prend des formes diverses. Ce qui retiendra notre attention, ce sont les relations entre les dimensions musicales et littéraires, entre le compositeur et l'écrivain autrement nommé le musicologue.

Après une première partie exposant certains visages que prend l'écrivain-compositeur dans l'Histoire et notamment à l'époque contemporaine, je m'arrêterai sur un compositeur et musicologue en

¹ Cf. Sophie Stévançe, Serge Lacasse, *Research-Creation in Music and the Arts : Towards a Collaborative Interdiscipline*, New York, Routledge, 2018.

pleine activité : Pierre Albert Castanet, et plus particulièrement sur les vibrations qu'entretiennent par « sympathie » l'écriture littéraire et la poésie musicale.

Il ne s'agit que d'une esquisse qui ne prétend pas entrer dans les arcanes de la pensée du polygraphe Castanet. Seront croisées, d'un côté, l'influence de l'activité d'écrivain sur la musique et d'un autre côté, l'activité de musicien qui s'exerce sur la prose à vocation scientifique (fig. 1). En préambule, je reproduis cette lithographie de Escher, deux mains écrivant l'une sur l'autre, ou l'une l'autre, qui illustre clairement l'idée directrice de cet article. Cette image est reprise par Edgar Morin en couverture de *La Méthode* afin de représenter le « principe récursif » et plus généralement la complexité (*complexus* : « ce qui est tissé ensemble »).



Fig. 1. Maurits Cornelis Escher, *Drawing Hands*, lithographie, 1948.

Nul mieux que Morin n'éclaire aussi bien l'universalité des rétroactions. Elles concernent, en l'occurrence, l'interaction permanente entre la main du compositeur et celle du musicologue. D'autres *feed back* sont bien sûr importants : avec le performeur, le pédagogue... mais je m'arrêterai sur l'écriture en utilisant la notion morinienne de causalité circulaire, que l'épistémologue applique à toute forme de réalité et qui définit en bonne partie la « complexité ». Morin fait du principe récursif, avec les principes dialogique et hologrammatique, l'un des piliers d'une compréhension des phénomènes :

La notion de boucle est d'autant plus intéressante et féconde qu'elle ne s'en tient pas à l'idée d'une boucle régulatrice, annulant les déviations et permettant de maintenir l'homéostasie d'un système ou d'un organisme ; la notion la plus forte est celle de boucle auto-génératrice ou récursive, c'est-à-dire où les effets et les produits deviennent nécessaires à la production et à la cause de ce qui les cause et de ce qui les produit. Exemple évident de ce type de boucle, nous-mêmes, qui sommes les produits d'un cycle de reproduction biologique dont nous devenons, pour que le cycle continue, les producteurs. Nous sommes des produits producteurs².

*
* *

*Mon goût littéraire m'a toujours porté vers la recherche d'un
essentiel, de quelque chose qui représente La parole dans son
origine...*

(Jean-Yves Bosseur)

Une longue histoire rapproche, et même soude les musiciens et les théoriciens. Aux origines, la théorie musicale concerne surtout les mathématiciens, si nous regardons les sources écrites gréco-romaines qui nous sont parvenues : Pythagore, Aristoxène et d'autres. Toutefois, des philosophes tels que Platon ou Aristote et des théologiens tels que saint-Augustin s'en emparent et glosent sur elle. Il n'est pas sûr que ceux-ci soient musiciens, mais qu'en savons-nous ? En revanche, les penseurs du Moyen Âge, qui s'inspirent de ces théories antiques, sont souvent des moines qui pratiquent les arts libéraux. Sans m'attarder sur l'érudit humaniste, je citerai l'exemple de la *Camerata Fiorentina* du comte Giovanni Bardi qui, au XVI^e siècle, a transformé l'art musical en rapprochant le chant du discours parlé. Mais la *Camerata*, lieu d'échanges, était composée de spécialistes. Le couple écrivain-musicien apparaît peu à peu. Les compétences artistiques variées étaient courantes chez les honnêtes hommes. La musique remplissait les pages des journaux de voyage, potins mondains, commentaires journalistiques, critiques musicales, ce qu'Armand Machabey nommait la musicographie³. La musicologie (et non la théorie harmonique ou le

² Edgar Morin, « Quelle Université pour demain ? Vers une évolution transdisciplinaire de l'Université », *Motivation*, n° 24, actes du congrès international de Locarno (Suisse), 1997.

³ Armand Machabey, *La Musicologie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1962.

solfège) se dote des fondements d'une approche scientifique en distinguant propos de salon et activité de recherche au XVIII^e siècle par la création de revues spécialisées⁴. Jean-Jacques Rousseau incarne tous ces aspects, étant à la fois écrivain, compositeur, interprète⁵ et même musicologue, bien que le mot n'existe pas à cette époque⁶. À partir de 1747, il rédige les articles sur la musique de *L'Encyclopédie* ; il écrit des essais fondant sa doctrine sur l'origine des arts, de la musique et de la langue. Rousseau est un écrivain qui se sentait profondément musicien. Il en va de même pour Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Friedrich Nietzsche (1844-1900) ou encore Theodor W. Adorno (1903-1969), ces deux derniers travaillant dans les sciences humaines plus qu'en littérature. Les talents d'écrivain-musicien se résument souvent à la critique musicale, et l'on songe immédiatement à Hector Berlioz (1803-1969), Robert Schumann (1810-1856), Claude Debussy (1862-1918). Pour ne pas entonner l'air du catalogue des écrivains-compositeurs – à distinguer de la catégorie d'auteur-compositeur –, j'en viens au XX^e siècle et j'élude la catégorie du journalisme.

Alejo Carpentier (1904-1980) a étudié la musicologie à Paris et a composé des musiques de films pour la Cuba Sono Film. Son roman *Le partage des eaux* (*Los pasos perdidos*, 1953) est l'histoire d'un musicologue qui, réalisant un voyage en Amazonie, se met alors à composer. Contemporain de Carpentier, Giacinto Scelsi était « musicien-poète » selon l'heureuse formule d'Irène Assayag⁷. Les relations entre musique et littérature se font souvent au détriment d'un art ; ainsi se veut-on écrivain et accessoirement musicien, l'inverse est plus rare ; l'on étudie plutôt l'impact de la musique sur l'écriture littéraire, peu l'impact de cette dernière sur la composition. Existe-t-il un écrivain-compositeur, autrement dit un écrivain dont l'écriture

⁴ « Les lecteurs musicalement cultivés à qui les 'philosophes' s'adressaient, étaient connus comme 'dilettantes' ». Vincent Duckles « Perspectives in Musicology », *The Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City*, New York, University of New York, Barry S. Brook, 1972, p. 36.

⁵ Chanteur, flûtiste, claveciniste, copiste, compositeur, Rousseau dans les *Confessions* se décrit comme musicien (cf. livres VIII et IX pour son activité de copiste).

⁶ Le mot musicologie et sa définition institutionnelle ne se stabilisent qu'au milieu du XX^e siècle.

⁷ Les poèmes sont rassemblés par Sharon Kanach dans Giacinto Scelsi, *L'Homme du son*, Arles, Actes Sud, 2006. Cf. Irène Assayag, *Giacinto Scelsi, musicien-poète du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2018 (préface de P.A. Castanet). En complément, Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi : les horizons immémoriaux. La philosophie, la poésie et la musique d'un sage au XX^e siècle*, op. cit. (NDE).

aurait influencé son autre activité, celle de compositeur ? L'on parle de la musicalité d'un texte et pas de la littérarité d'une musique. Sauf au sens de narration dans la musique à programme notamment. Henri Michaux fut un écrivain-compositeur dont on ne retient que le volet littéraire : « dire de Michaux qu'il fut poète et écrivain – constate Florence Huybrechts – est un truisme. Le reconnaître comme peintre relève tout autant, aujourd'hui du moins, de l'évidence. Que risquerait-on à soutenir, comme certains ont pu le faire qu'il fut *avant tout* un musicien ? Rien en soi, sinon de dépoussiérer les poncifs⁸ ». Ainsi le thème musical s'épanouit-il dans les textes littéraires, et sa poétique développe une « écriture-musique »⁹. J'exclus les musiques populaires de cet article, même si dans la chanson, l'art de la parole se mêle à celui de la musique. Élie Stéphenson a été musicien du groupe Nèg-Marron avant de devenir le poète que l'on connaît ; sa poésie n'est pas sans lien, comme celle de Léon-Gontran Damas, avec la musique populaire elle-même.

Si l'oralité et la musique se retrouvent dans la littérature comme celle des Antilles ou de la Guyane, la structure de la langue a profondément conditionné le langage musical. Charles Rosen a montré les liens entre le style musical classique, la syntaxe de la langue et la forme dramaturgique¹⁰. Ce lien est moins évident dans l'art contemporain, mais l'idée de conversation en musique existe chez Elliott Carter ou Betsy Jolas ; l'*arsis-thesis*, le souffle, le rire sont au cœur de la musique de Michaël Levinas¹¹.

Le terme d'artiste polygraphe correspond bien à Jacques Rebotier, écrivain, poète, comédien, metteur en scène, musicien, compositeur, qui tisse des fils serrés entre ses poésies-lectures-théâtre, ses vidéos-photos-installations, et ses concerts-performances¹². En France, Jean-Yves

⁸ Florence Huybrechts, « Mélomanie, musicographie, 'composition' : le phénomène musical chez Henri Michaux », *Textyles* n° 40 [Belgique], 2011, p. 113.

⁹ Haydée Charbagi, « Poétique du passage : Henri Michaux et la musique », actes du colloque *Arts poétiques et arts d'aimer* à Paris 8 le 6 mai 2008, <http://www.fabula.org>, novembre 2008. Consulté le 5 mars 2019.

¹⁰ Cf. Charles Rosen, *Le style classique*, 1971, rééd. Paris, Gallimard, 1978.

¹¹ Cf. par exemple : Pierre Albert Castanet, Muriel Joubert (dir.), *La Musique de Michaël Levinas, vers des contrepoints irréels*, op. cit.

¹² Pour aller plus loin, cf. Jacques Rebotier, *Chants de ménage et d'amour*, pour soprano et orchestre symphonique, 1999. *Le Désordre du langage 1, 2 et 3, Les Solitaires Intempestifs*, 1999.

Bosseur¹³ fait la synthèse : musicologue-écrivain-compositeur-plasticien, il élabore des livres-partitions où se révèlent les relations fusionnelles que le compositeur entretient avec des écrivains tels que Michel Butor. Coexistent des arts différents, parfois conçus l'un avec l'autre, parfois cohabitant simplement. Difficile de voir une contamination de l'écrivain musicologue sur le compositeur.

Il en va de même chez les scientifiques « durs » qui sont également compositeurs. Il faut alors parler de polymathes. Concernant l'acousticien Jean-Claude Risset, l'étude qui reste à faire tient aux relations allant du musical au scientifique ; il n'est pas évident que son style littéraire nous apprenne beaucoup sur sa musique. La lecture de sa correspondance ou de ses cahiers¹⁴ ne réserve pas, en l'état actuel de la recherche, des poèmes ou des pages littéraires. Cependant, une hypothèse intéressante serait qu'il existe un lien de similarité entre une écriture littéraire et une écriture musicale, et d'autres formes d'expression, montrant le style d'une personne. C'est ce que je développe plus loin. En gardant les précautions qui s'imposent avant une telle étude, je dirais que deux aspects se conjuguent chez Risset, l'objectivité naturelle (les phénomènes de la nature « en soi », du sonore au musical) et la transcendance (ces phénomènes tels qu'ils résonnent « en nous », humains, et donc tels qu'ils nous dépassent et sont « hors de nous »).

Ce dernier aspect que je nomme la *présence invisible* dans la musique de Risset n'est guère développé dans ses écrits, mais perceptible dans ses titres et sujets d'œuvres, certaines conférences¹⁵. Cette objectivité s'explique aussi par le contexte de la musique atonale, de l'art-science, et d'une vision socio-politique « laïque ». De Pierre Schaeffer à Agostino Di Scipio, innombrables sont les musiciens versés dans les

¹³ Pour aller plus loin : Radosveta Bruzard, *Jean-Yves Bosseur : ça de mémoire*, Lillebonne, Millénaire III, 2002. Jean-Yves Bosseur, *Trois hirondelles ont inventé l'espace*, livre-partition graphique en collaboration avec Jacques Clauzel et Maurice Benhamou, Mulhouse, Éditions Rencontres / Atlas, 2012. Jean-Yves Bosseur, « De la poésie sonore à la musique », *Les Polyphonies du texte*, Al Dante, Traverses, 2002. Jean-Yves Bosseur, « Le compositeur, démiurge ou chercheur », *Interface*, vol. 12, Lisse, Belgique, 1983.

¹⁴ Le fonds Risset est actuellement rassemblé au laboratoire PRISM UMR 7061 à Marseille ; selon les vœux du compositeur, il a vocation à migrer à l'INA/GRM à Paris ou à l'Université de Stanford.

¹⁵ Cf. Nicolas Darbon, « Jean-Claude Risset, Apollon et l'artiste postchaman », *Itamar* n° 6, Valencia (Espagne), 2019, p. 125-142.

sciences dures qui ont produit des textes tantôt techniques tantôt esthétiques. Il serait possible de remonter plus haut dans le siècle, du côté de la sociologie, avec Theodor W. Adorno, pour traquer des parentés entre la musique et l'écriture littéraire. Cependant, pour lui, « ce que l'art et la philosophie ont en commun, ils ne l'ont pas dans la forme¹⁶ ».

Le champ de la recherche-crédation correspond, à tort ou à raison, à une volonté d'élargir les critères de la scientificité pour intégrer le domaine artistique, en relation avec une évolution sociétale et politique. Les compositeurs produisent des textes – que ce soit en direction de ce qu'on appelle les productions artistiques théorisées, ou des textes sur d'autres artistes ou d'autres sujets – alimentant *a priori* le panier de la musicographie, mais dont la teneur de plus en plus intellectuelle et technologique les amène aux confins de la science, et les versent dès lors dans l'autre panier, celui de la musicologie.

Je distinguerai deux types de publications, les textes théoriques « durs » et « souples ». Les premiers ne sont pas littéraires à proprement parler, ce sont des analyses musicales, des propos techniques, à l'instar des écrits de Pierre Boulez ou de Karlheinz Stockhausen. Les seconds sont d'ordre poético-philosophique, je pense aux écrits de Wolfgang Rihm et de Brian Ferneyhough, qui sont à la fois bien différents, reflétant des personnalités musicales opposées, mais se rejoignant dans une forme expression chargée voire hermétique. Quant aux écrits et entretiens de John Cage, ce pourrait être un troisième type de textes un peu « fourre-tout » où les propos recueillis, communications, notes de programme, discours de réception, finissent par acquérir une valeur réflexive alors qu'ils ne sont que des sources primaires. Un dernier type de textes émane de journalistes, essayistes, chroniqueurs, producteurs radio, qui sont aussi compositeurs, comme Karol Beffa, Guillaume Connesson ou David Christoffel pour la musique contemporaine.

Le compositeur-musicologue ou musicologue-compositeur, au sens plein du terme, travaille dans tous les champs disciplinaires : historiques, analytiques, anthropologiques... depuis des siècles (contrairement à une idée reçue qui consiste à séparer musicologies historique et systématique). Certains sont considérés d'abord comme compositeurs¹⁷, aujourd'hui

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003, p. 25.

¹⁷ Vincent d'Indy (1851-1931), Joseph Canteloube (1879-1957), André Boucourechliev (1925-1997), les Hongrois Béla Bartók (1881-1945) et Zoltán Kodály (1882-1967), l'Italien Gian Francesco Malipiero (1882-1973)...

également¹⁸. D'autres sont classés comme (ethno-)musicologues ou théoriciens, et l'on ne joue guère leurs œuvres musicales¹⁹. Au XXI^e siècle, les spécialités scientifiques des compositeurs varient beaucoup, elles concernent souvent le domaine des nouvelles technologies, la musique de film, les mathématiques ; le polymathe musicien n'est pas rare²⁰. Parmi la jeune génération, de nombreux compositeurs possèdent une thèse de doctorat de musicologie, tels François Meïmoun (1979), Étienne Kippelen (1984)... Ces représentations (est-ce un compositeur ? est-ce un musicologue ?) varient en fonction du succès de l'œuvre musicale, des époques, du métier exercé... Le grand public connaît ainsi Joseph Canteloube (1879-1957) pour son œuvre musicale davantage que pour ses monographies de compositeurs. Mais pour le public des musiciens auvergnats, il est d'abord l'auteur d'une collecte ethnomusicologique publiée sous le titre *Anthologie des Chants Populaires Français*²¹. Manfred Kelkel (1929-1999) était un musicologue ; il est possible que l'avenir le regarde davantage comme un compositeur – même si ses œuvres sont très rarement jouées. Un livre fait la lumière sur le sujet²² ; dans cet hommage se trouve un portrait du compositeur écrit par Jacques Viret²³. Il décrit les puissantes connexions entre ses travaux musicologiques et sa musique, correspondances réalisées autour de la spiritualité, de l'alchimie, de l'ésotérisme.

Ainsi peut-on relier ses écrits, de sa thèse sur Scriabine jusqu'à son ouvrage *Musique des mondes*, avec des œuvres intitulées : *Lanterna magica*, *V.I.T.R.I.O.L.*, *Athanos*, *Ta Mantra*, *Saturnalia*, *Talisman*... Pourtant, rien

¹⁸ Parmi les Français : François-Bernard Mâche (1935), Hugues Dufourt (1943), Costin Miereanu (1943), Ricardo Mandolini (1950), Joseph-François Kremer (1954), Thierry Alla (1955-2023), Antoine Bonnet (1958), Martial Robert (1964)...

¹⁹ L'Anglais Charles Burney (1726-1814), le Belge François-Joseph Fétis (1784-1871), Charles Bordes (1863-1909), Amédée Gastoué (1873-1943), le Russe Boris Vladimirovitch Assaïeff (1884-1949), les Français Henri Collet (1885-1951), Roland Manuel (1891-1966), Jacques Chailley (1910-1999), René Leibowitz (1913-1972), Serge Gut (1927-2014), Pascal Pistone (1970)...

²⁰ Ainsi que l'attestent les travaux de Marc Battier (1947), Michel Chion (1947), François Nicolas (1947), Yves Krier (1956), Martin Laliberté (1963), Jean-Marc Chouvel (1964), Anne Sedes (1964), Jean-François Trubert (1973), Xavier Hautbois (1965) et bien d'autres polymathes.

²¹ Joseph Canteloube, *Anthologie des Chants Populaires Français*, Paris, Durand, 1951.

²² Cf. Jean-Jacques Velly (dir.), *Le dessous des notes. Voies vers l'ésothétique. Hommage au Professeur Manfred Kelkel*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2001.

²³ Jacques Viret, « Portrait du compositeur Manfred Kelkel », *Revue Musicale de Suisse Romande* n° 3, septembre 1971, p. 10-11, révisé en 2001, reproduit in Jean-Jacques Velly, *op. cit.*, p. 257-262.

dans sa prose qui ne soit abscons, difficile, bien que sa recherche soit elle-même ésotérique, au sens spirituel du terme. Au contraire, une langue claire et « géométrique » comme la préconisait Machabey²⁴. Paradoxalement, là est peut-être le point commun avec sa musique : Jacques Viret parle d'une « démarche méthodique et très élaborée consistant à échafauder une partition musicale en fonction d'un réseau complexe de correspondances symboliques conditionnant non seulement la substance musicale de l'œuvre, mais aussi ses éléments sonores et structuraux²⁵ ».

En musicologie contemporaine, nombreux sont les théoriciens qui sont aussi praticiens, souhaitant ou non une diffusion de leurs œuvres, que ce soit des musiques instrumentales ou électroacoustiques. Cependant, rares sont ceux que l'on qualifierait d'écrivains, qui ont une plume singulière qui renseigne sur leur musique, sauf peut-être Hugues Dufourt, François-Bernard Mâche, François Nicolas... Pour avoir beaucoup lu et appris dans ses travaux, il me semble que Pierre Albert Castanet – qui justement a soutenu une thèse sur Dufourt²⁶ – est un musicologue-écrivain dont on peut percevoir de telles résonances. Je vous propose donc d'entrer dans ces correspondances.

*
* *

« *Un décryptage musical du monde...* » (Jacques Rebotier)

Le musicologue rend compte d'une œuvre et d'une époque. Castanet, qui se réclame de l'histoire sociale, le fait de l'intérieur, avec une certaine passion, à l'inverse de Bosseur qui soigne l'extrême clarté des textes, la neutralité, la sobriété. Tous deux tracent des lignes, des angles, indiquent des pôles magnétiques, établissent des typologies, des perspectives, tissent des connexions. Castanet est un chercheur contaminé par l'invention littéraire au sein même de ses livres et de ses articles. Il est bien connu en tant que pédagogue anti-conventionnel²⁷, musicologue hyperactif et boulimique (cf. *infra*, bibliographie).

²⁴ Cf. Armand Machabey, *op. cit.*

²⁵ Jacques Viret, « L'alchimiste des sons : Manfred Kelkel, compositeur » in Jean-Jacques Velly, *op. cit.*, p. 255.

²⁶ Pour plus de détails, cf. Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, *op. cit.*

²⁷ Cf. Pierre Albert Castanet, « Pédagogie / Improvisation / Création / Recherche... », in Grazia Giacco *et al.* (dir.), *op. cit.*

Ma question est la suivante : existe-t-il une même « structure de pensée » entre les écritures de Pierre Albert Castanet, textes musicologiques et partitions musicales ? Pour y répondre, je vous propose de nous plonger dans l'un de ses écrits, pris totalement au hasard. Nous y observerons les mêmes caractéristiques, encore démultipliées, dans ses maîtres ouvrages : *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*²⁸ et *Quand le sonore cherche noise : pour une philosophie du bruit*²⁹.

Un extrait de texte (pris au hasard) nous servira de référence, avec des renvois sous formes de lettres. Lisons-le :

Extrait d'un article de Castanet³⁰

« ...Si la philosophie gravitant³¹ autour des événements parisiens de Mai 1968 a laissé des traces dans l'ordre politique (« chienlit » analysée par le Général de Gaulle)³² et au niveau sociétal (émancipation des mœurs et des goûts)³³, elle a également inspiré certains fredons de la chanson française (Colette Magny, Claude Nougaro, Georges Moustaki, Maxime Le Forestier...)³⁴ comme certaines pièces de musique savante (Hugues Dufourt, Luigi Nono, Maurice Ohana, Francis Miroglio...)³⁵. Parmi une pléiade d'artistes poètes, plasticiens ou cinéastes³⁶ – chacun « rêvant la révolution » à sa manière³⁷ – des musiciens ont ainsi tenu à placer en filigrane de leur art, des gestes plus ou moins affirmés de désaccord, de résistance mais aussi d'utopie³⁸. Dans ce cadre particulier, le bruit – qui fait malheureusement partie du domaine le plus délaissé par les sociologues s'intéressant à l'art³⁹ – a été un élément contestataire de premier ordre⁴⁰, tant au niveau populaire que savant.

²⁸ *Op. cit.*

²⁹ *Op. cit.*

³⁰ Choisi de façon aléatoire. Pierre Albert Castanet, « Musique et Société. Le bruit de fond soixante-huitard », *Filigrane n°7*, Sampzon, Delatour France, 2008.

³¹ (E)(I)

³² (A)(C)

³³ (A)

³⁴ (A)(B)

³⁵ (A)(B)

³⁶ (B)

³⁷ (A)(C)

³⁸ (J)

³⁹ (A)

⁴⁰ (J)

Touchant autant l'opus rationalisé⁴¹ que les expérimentations aléatoires, autant les impromptus *Free* que les *events*⁴² les plus débridés, agression, altération, anarchie, anti-art, artifice, bruit, confusion, cri, extra-esthétique, impureté, laideur, merde, parasite, pollution, révolution, souillure, violence⁴³... ont montré les fers de lances aiguisés d'un dynamisme souvent hargneux et belliqueux, étant garants à la fois d'un fort désir d'existence – voire de reconnaissance⁴⁴ – et d'une opposition finalement et paradoxalement saine⁴⁵. »

Je repère les points stylistiques suivants non seulement dans ce texte mais dans une bonne partie de ses articles musicologiques :

- (A) la mise en abyme, la parenthèse, l'hypertexte ;
- (B) la liste, la collection ;
- (C) la citation ;
- (D) le poids, l'immensité, l'abondance, l'hyper-documentation ;
- (E) la métaphore, les interconnexions ;
- (F) le mot rare, le goût des mots ;
- (G) la saleté (du style), la monstruosité, la difformité rabelaisienne ;
- (H) les (a)symétries dans la phrase, la cadence large ;
- (I) le ludisme, le jeu de mots ;
- (J) la curiosité pour les œuvres et actions audacieuses, subversives, corrosives.

Une activité créatrice, artistique, se trouve dans l'acte scientifique de notre musicologue. Le style qui en découle permet selon moi de « rendre compte » de la complexité du réel, de ne pas réduire le réel à des idées trop claires et trop distinctes, d'établir des connexions, des intrications, des mises en relief. Elle permet aussi au lecteur de se faire son propre jugement, par *scanning*, plus qu'en pénétrant le sens de chaque phrase.

À ce niveau, je soulignerai deux « pulsions » importantes : la Liste et l'Hyper.

⁴¹ (F)

⁴² (F)

⁴³ (B)

⁴⁴ (A)

⁴⁵ (D)

P1 - LISTE.

Autrefois honnie, la liste suscite intérêt de la littérature contemporaine et des études littéraires⁴⁶. Le geste listal comme trace d'une sur-littérature qui va des généalogies bibliques au dictionnaire⁴⁷ intègre selon moi une problématique postmoderne pour laquelle le lecteur participe de la construction du sens tout en faisant moins confiance aux théories surplombantes de l'auteur.

P2 - HYPER.

L'hyperlien, l'hyper-documentation, etc., relèveraient cette fois de l'hypermodernité⁴⁸, où tout est poussé à son extrême.

En conséquence, dans son travail d'écrivain, Castanet rend compte d'une réalité musicale « hyper-post ».

Pour condenser les points de style cités plus haut, son écriture travaille autour de trois axes majeurs :

AXE 1 L'abondance (A, B, C, D, E, F, I)

AXE 2 L'ouverture (A, B, C, E, H)

AXE 3 La souillure (G, H, I, J)

Si ces textes tournent selon moi autour de ces trois axes, les compositions musicales font de même. Je prends un exemple pour chaque axe.

Octimbres (1986) est une semi-improvisation pour quatuor jouant huit instruments. Elle repose sur le jeu (axe 3) et obéit au principe de l'œuvre (semi) ouverte (axe 2). En raison de la simplicité de la forme, qui s'arrime avec désinvolture à une forme sonate, l'axe (1) n'apparaît pas dans *Octimbres* (si ce n'est par le nombre d'instruments demandés pour un quatuor). « Le jeu collectif est guidé par la forme et la mise en espace de matériaux à improviser : phénomène identique à celui observé chez les musiciens de jazz, inventant leur propre discours d'après une grille harmonique et un cadre formel préétabli⁴⁹. »

Dans un chapitre de ce livre (cf. *infra*), j'analyse *À l'aube d'Ismée* (2006) pour soprano, saxophone *Mib* et violoncelle, pièce représentative

⁴⁶ Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁴⁷ Cf. Georges Molinié, « Vers une sémiotique de la liste », *ibid.*, p. 565-570.

⁴⁸ Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Des temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

⁴⁹ Pierre Albert Castanet, notice de l'œuvre éditée dans la collection *L'Artisanat furieux* n° 4, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 1986.

d'une tendance antagoniste à la symétrie et à la difformité, deux aspects complémentaires qui se déploient dans l'axe (1). L'enchevêtrement régulier d'éléments (1) (2) relève d'un souci de symétrie (H) au niveau moléculaire et au niveau systémique. Au niveau moléculaire, engendrant l'unité formelle : les textures sont constituées de figures ou molécules qui s'entremêlent ; ce sont des mouvements ondoyants ou descendants, des sauts de 7^e.

Au niveau des parties, je reproduis le tableau de la forme de l'œuvre qui montre l'enchevêtrement des parties (colonnes) et des textures (lignes). Dernière œuvre que je citerai dans ce cadre : *Obscena mystica* (1995), pour guitare seule, que présente plus loin Apollinaire Anakesa Kululuka, qui illustre cette fois l'axe (3), en particulier (H) : le jeu de mots du titre « l'obscénité mystique », qui est un oxymore.

Apparaissent dans la musique deux autres pulsions. La première (P3) – la Sonodoulie – correspond à l'axe (3) : la souillure ; la seconde (P4) – la Mystagogie – correspond à l'axe (2) : l'ouverture.

P3 - SONODOULIE.

Le terme provient du concept d'iconodoulie, qui oblige à atteindre la visibilité primaire. La sonodoulie⁵⁰ est marquée chez Castanet par la « parasitose d'une écoute pure, par le détournement de sources musicales académiques, par l'accueil d'un dépaysement artistique, par le rejet de tout figuralisme de source gadgétisée⁵¹ ». Ce sont par exemple les notes « grésillantes » ou « sales » d'*Obscena mystica*...

P4 - MYSTAGOGIE.

Il s'agit de l'initiation au *mysterium* d'une esthétique musicale (lire pls loin l'entretien : « À l'ombre du sacré : une prière profane⁵² »). Les

⁵⁰ Cf. aussi de Castanet, « De la sonodoulie, portrait de l'artiste musicien en ready-maker », *op. cit.* Également du même auteur, *Quand le sonore cherche noise*, *op. cit.*

⁵¹ Pierre Albert Castanet, « Regards sur la première décennie du XXI^e siècle : pour une 'sonodoulie' complexe aux allures décomplexées », *op. cit.*, p. 105-106. Cf. aussi du même auteur : « De la sonodoulie, portrait de l'artiste musicien en ready-maker », *op. cit.* « Hommage à Marcel Duchamp : l'autophonie et la sonodoulie », Montréal, Faculté de musique, 2009.

⁵² Pierre Albert Castanet, « De la mystagogie musicale d'Henri Dutilleux : entre dépendance et indépendance », *Henri Dutilleux. Entre le cristal et la nuée*, *op. cit.*, p. 25.

éléments sonores appartient à une « texture-mystère ». Teintés de « mystagogie circonstanciée », ils émaillent toute l'œuvre.

*
* *

En somme, la transdiction⁵³ chez Castanet met à jour un travail de profondeur, voire archétypique, que j'ai appelé pulsions sonodoulienne, mystagogique, hyperlative, katalogomaniaque... Castanet reprend à son compte la transdiction et explique les opérations dans son œuvre ; cf. *infra* : « À propos de la *melopoeia* de *TombeauX* »⁵⁴.

Cependant, si des résonances profondes existent entre musique et littérature (« Puissent la musique et la poésie comprendre un jour quel intérêt elles ont à s'appuyer l'une sur l'autre ! », s'exclamait Camille Saint-Saëns⁵⁵), l'étude de ces relations, qu'on l'appelle intertextualité, inter-picturalité ou inter-musicalité... ne doit pas occulter la différence des arts⁵⁶ et les limites de toute intersémiotique.

Malgré ce qui vient d'être dit, la pensée complexe, au sens donné par Edgar Morin, ne peut s'arrêter à une telle description (qui ne peut être qu'une incitation à aller plus loin) : il est impossible de réduire, et même de donner à croire que cela est envisageable, le style musico-littéraire aux quelques points sus-décrits. D'ailleurs, Arthur Dutra Carvalho Reis, dans le chapitre suivant, fait une autre proposition.

*
* *

⁵³ La transdiction s'intéresse aux relations intimes entre un Dit et un autre Dit, littéraire, musical, écrit, oral, en incluant donc la dimension sonore des croisements, l'expression corporelle, etc. L'approche transdictive est développée in Nicolas Darbon, *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018 et *Musique et littérature en Guadeloupe : explorer la transdiction II*, Pertuis, Millénaire III, 2023.

⁵⁴ Cf. aussi l'entretien *supra* : « Au royaume de Sonodoulie ».

⁵⁵ Camille Saint-Saëns, « La poésie et la musique », *Harmonie et mélodie*, Paris, Calmann-Lévy, 1923, p. 264.

⁵⁶ Cf. Jean Lauxerois, Peter Szendy, *De la différence des arts*, Paris, Cahiers de l'IRCAM, 1998.

De manière générale, un musicologue peut-il être un compositeur ? La question est posée dans les arts plastiques par exemple, où des collègues refusent de s'afficher comme universitaires pour espérer une carrière artistique. Les « grands compositeurs » que l'histoire retient – l'histoire rédigée par les musicologues – n'ont pas le profil du musicologue de profession, dont une légende veut que ce soit un musicien raté. Anton Webern a certes commencé par une thèse de doctorat sur la musique d'Heinrich Isaac, mais il n'a jamais été enseignant-chercheur : c'est un compositeur reconnu comme tel. Jean-Claude Risset ne mélangeait pas son bleu de travail d'acousticien et sa chemise d'artiste musicien, du moins visiblement ; il n'effectuait pas ses recherches sur la synthèse sonore pour résoudre des problèmes de composition musicale. La vie institutionnelle entretient des mondes étanches, et cela se traduit en termes de publications, de contraintes administratives, etc. Bien que Risset ait milité pour davantage d'interdisciplinarité, les cultures dites scientifiques, littéraires et artistiques se regardent de haut⁵⁷. Même si une activité en nourrit une autre, Risset ne pratiquait pas une activité de « recherche-crédation » autocentrée⁵⁸.

Aujourd'hui, le compositeur « savant » est devenu un théoricien-écrivain au sens large du terme. L'écriture littéraire est parfois recherchée ; lire les notes de programme ou le *Journal* de Gérard Pesson par exemple⁵⁹. En tout cas, l'artiste n'est plus libre sonneur à l'instar de Mozart : il revendique une intellectualité (pour reprendre le terme de François Nicolas⁶⁰) à travers l'écriture de textes. Le statut de « musicologue » n'est cependant pas attractif pour le compositeur, car il se rattache encore, peu ou prou, à l'étude historique. Jean-Louis Florentz était ethnomusicologue. Nous retenons davantage qu'il était compositeur⁶¹. Le polygraphe Glenn Gould était compositeur, écrivain, réalisateur de documentaire... Nous connaissons le pianiste.

⁵⁷ Cet aspect est consigné in Nicolas Darbon, « Relier sciences humaines et sciences dures : le master Acoustique et Musicologie », *Musique et nouvelles technologies : quels enjeux ?*, actes du colloque des 20-21 avril 2018, Sousse, Institut supérieur de musique, Université de Sousse, 2021.

⁵⁸ Tel que décrit in Sophie Stévance, Serge Lacasse, *op. cit.*

⁵⁹ Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps – Journal 1991-1998*, Paris, Van Dieren éditeur, 2008.

⁶⁰ François Nicolas, *Le Monde-Musique vol. III : le musicien et son intellectualité musicale*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2015.

⁶¹ Il était professeur d'ethnomusicologie au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Cf. Apollinaire Anakesa Kululuka, *Florentz... sur les marches du soleil*, Lillebonne, Millénaire III, 1998.

Pierre Albert Castanet est compositeur. Nous retenons qu'il est musicologue. Il faut dire que ces derniers n'ont pas milité pour être reconnus coûte que coûte comme compositeurs. Peut-être cette marginalité volontaire explique que leur activité artistique, littéraire et même scientifique s'effectue sur des sentiers d'une modernité souvent décomplexée.

